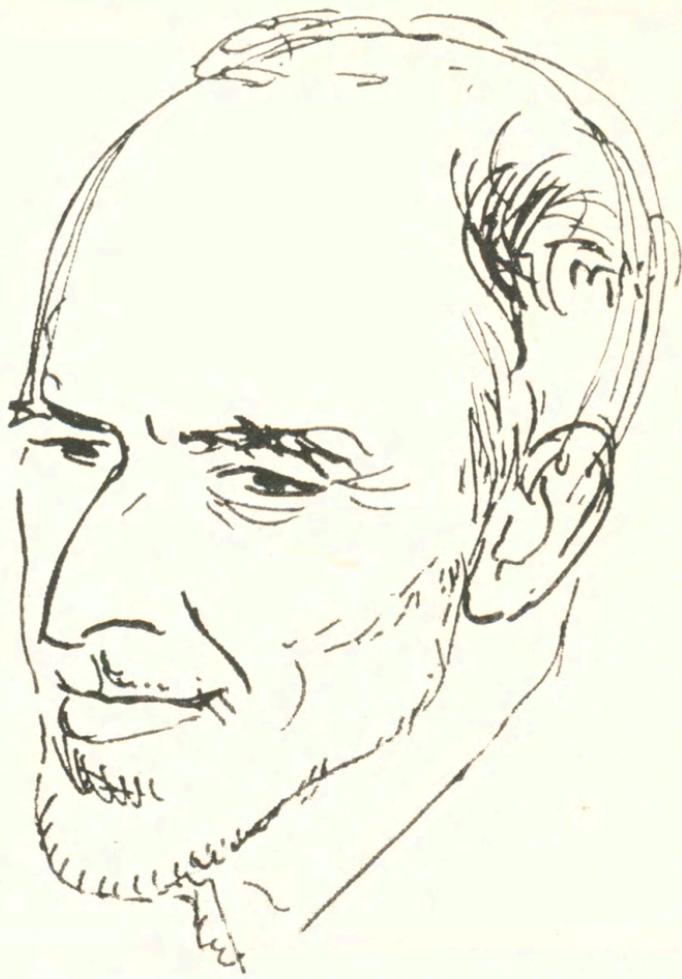


третьи международные мандельштамовские чтения



*«Отдай меня,  
Воронеж...»*

МАНДЕЛЬШТАМОВСКОЕ  
ОБЩЕСТВО

---

**«ОТДАЙ МЕНЯ,  
ВОРОНЕЖ...»**

ТРЕТЬИ  
МЕЖДУНАРОДНЫЕ  
МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЕ  
ЧТЕНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ВОРОНЕЖСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  
1995

**ББК 83. 3Р7**  
**О 81**

*Издание выпущено при финансовой поддержке  
Санкт-Петербургского отделения фонда "Культурная инициатива"  
и Госкомитета Российской Федерации по высшему образованию*

Р е д к о л л е г и я :

О. Г. Ласунский, Г. А. Левинтон, О. Е. Макарова, П. М. Нерлер,  
В. Г. Перельмутер, М. В. Соколова, Ю. Л. Фрейдин

**"Отдай меня, Воронеж...": Третьи международные  
081 Мандельштамовские чтения: Сборник статей. — Воро-  
неж: Издательство Воронежского университета, 1995.  
— 384 с.**

**ISBN 5-7455-0858-2**

В сборник включено большинство докладов, прозвучавших на Третьих международных Мандельштамовских чтениях, которые проходили в Воронеже 29 мая — 5 июня 1995 года и совпали с 60-летием начала ссылки Осипа Мандельштама.

Для исследователей творчества О. Мандельштама, филологов и всех интересующихся поэзией.

~~4603010000-045~~  
0 ~~М174(03)-95~~ без объявл.

**ББК 83.3Р7**

**ISBN 5-7455-0858-2**

© Составление. Мандельштамовское общество, 1995

© Оформление. Издательство Воронежского университета, 1995

# 1.

---

*В. Б. Микушевич  
Р. Дутли  
В. А. Свительский  
В. Н. Румянцева*

*В. Б. Микушевич  
Москва*

## **"ТОЛЬКО ОБЕЩАНЬЕ"** Любовная лирика Мандельштама

Проще всего было бы утверждать, что любовная тема в общепринятом ее понимании не характерна для Осипа Мандельштама и стихи, связанные с нею, составляют пусть сокровенную, но все-таки периферию его поэзии. Такому утверждению, правда, противоречит высказывание самого поэта, приводимое Н. Е. Штемпель: "Это любовная лирика. Это лучшее, что я написал"<sup>1</sup>. Даже учитывая личный контекст этого высказывания, исследователь не вправе недооценивать его или, тем более, игнорировать, так как Мандельштам никогда не был склонен к патетическим самооценкам и эти слова вписываются не только в контекст его взаимоотношений с Н. Е. Штемпель, но, прежде всего, в контекст стихотворения "К пустой земле неволью припадая...", которому мы не можем не уделить пристальнейшего внимания. Во всяком случае нельзя не учитывать того, что в последний, трагический период своей жизни поэт просит считать его завещанием именно стихи, которые он только что назвал любовной лирикой.

"Любовная лирика занимает в стихах Мандельштама ограниченное место", — пишет Н. Я. Мандельштам<sup>2</sup>. Даже согласившись с подобным утверждением, придется признать, что любовная лирика тем более значительна в его поэтическом

наследии. Другой вопрос — что считать любовной лирикой у Манделъштама. Ее не так-то просто определить и выделить в общем контексте его поэзии. Всегда есть опасность или чрезмерно сузить, или чрезмерно расширить присутствие любовной темы в поэзии Манделъштама. Это касается и примера, приводимого Н. Я. Манделъштам на той же странице. Речь идет о стихотворении "Твой зрачок в небесной корке..." Н. Я. Манделъштам приводит этот пример, говоря о более сложных связях поэзии и пола у Манделъштама, и позволено понять ее высказывание в том смысле, что она все-таки не причисляет это стихотворение к любовной лирике. Но что в таком случае сказать о стихотворении "За то, что я руки твои не сумел удержать...", где только первые две строки затрагивают нечто интимно личное, но именно эти две строки превращают все стихотворение в любовное, хотя дальше с точки зрения академического литературоведения идут одни античные реминисценции. Еще более разительный пример — стихотворение "На розвальнях, уложенных соломой...", где как будто бы вообще не говорится о любви, но, как мы увидим дальше, без этого стихотворения невозможно представить себе любовную лирику Манделъштама. Если у Александра Блока различным женским образам посвящены различные линии его любовной лирики, так сказать отдельные главы в лирическом романе или даже в дневнике его жизни (сравним Волохову — Фаину и Дельмас — Кармен), то у Манделъштама, напротив, разные женские образы сливаются в единых лирических линиях или мотивах, составляющих в конце концов сложное, но бесспорно осязаемое поэтическое единство.

Поэтому предпочтительнее говорить о лирических линиях, а не о женских образах в поэзии Манделъштама. Проблема реальной женщины или женщин в жизни поэта представляет несомненный биографический или историко-литературный интерес, но лирику Манделъштама невозможно выводить из этой проблемы, так как его лирика к ней не только не сводится, но во многих отношениях как бы преодолевает ее. Поэзии Манделъштама не чужда страстность, даже откровенная чувственность, но они сопряжены у него с тем целомудрием, которое не позволяет поэту злоупотреблять именем Бога или обращением к Нему. Одно это обстоятельство уже свидетельствует о едином корне любовного и религиозного опыта (тема, многократно варьируемая у В. В. Розанова; не отсюда ли

пристальный интерес Мандельштама к нему?). Но это же обстоятельство обязывает с особой осторожностью касаться избранной темы в связи с Мандельштамом, хотя осторожность означает в данном случае скорее пристальную точность и тонкость, чем причудливые вариации обиняков, домыслов и замалчиваний.

Такой тонкостью и точностью отличается наблюдение Н. Я. Мандельштам, подметившей, что Осип Мандельштам улавливает и в поэзии, и в любви нечто иное, понятное или почувствованное Владимиром Соловьевым<sup>2а</sup>. В первой книге воспоминаний Н. Я. Мандельштам обоснованно предполагала, что Владимир Соловьев как философ, а не поэт, очевидно, гораздо ближе Осипу Мандельштаму, чем принято думать. Подобная близость к философу Соловьеву и отлучала Мандельштама от символистов, предпочитавших Соловьева-поэта. Но если говорить о философии Соловьева, вряд ли можно допустить, что Мандельштам увлекался "Оправданием добра" и другими умозрительными его трудами. "Иное" у Соловьева Мандельштам, по всей вероятности, находил в статьях, объединенных названием "Смысл любви". Не являются ли подлинным эпиграфом к любовной лирике Мандельштама, а может быть, и вообще к его поэзии слова Соловьева: "Как Бог творит вселенную, как Христос созидает церковь, так человек должен творить свое женское дополнение"<sup>3</sup>? Не проливают ли эти слова свет на своеобразную, уникальную, христианскую церковность Мандельштама, как никто другой органически сочетающего в своей поэзии Ветхий и Новый Заветы?

Согласно Владимиру Соловьеву, пол — дарованный твари Творцом ключ к бессмертию, достигаемому полным, истинным соединением одного пола с другим. Мандельштаму изначально, от рождения или до рождения, знаком опыт подобного соединения, и он тоскует по нему, творя в своей поэзии, а значит и в жизни, свое женское дополнение, то, что он сам называл *моё ты*<sup>2б</sup>.

Ранние стихи Мандельштама чаровали современников странной гармонией. Георгий Иванов и Ирина Одоевцева единодушно выделяют стихотворение "Дано мне тело — что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?" К *такому моему* восходит *моё ты*. Стихотворение, несомненно, представляет интерес для психоаналитика. Перед нами как бы мо-

нолог Адама Кадмона или Нарцисса, единой плоти, которой и тому и другому суждено впоследствии стать. Тело *такое единое* потому, что мужское в нем слито с женским: "Я и садовник, я же и цветок". Таково обетование, но для поэта оно — настоящее. Отсюда у Манделъштама берет начало таинственная гармония, которая, вопреки распространенным представлениям и мифам, предшествует хаосу, не хочет его знать. Отсюда детское в поэзии Манделъштама, в самом его облике и поведении, его пресловутое ребячество, возможно, погубившее его: "Только детские книги читать, / Только детские думы лелеять..." Этого свойства Манделъштам не изживает с возрастом, сохраняет приверженность к нему в своем позднем творчестве, обнаруживает его в поэзии Данте и в самой итальянской речи: "Еще что меня поразило — это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм"<sup>4</sup>. Гармония мужского и женского для раннего Манделъштама — первооснова жизни, "всего живого ненарушаемая связь": В "Камне" нет стихов о любви, потому что нет ничего, кроме любви: "И море и Гомер — все движется любовью". Поэтому так настоятельно закликает юный Манделъштам женское начало, красоту не обособляться: "Останься пеной, Афродита..." Но Афродита все-таки рождается из пены; родившись, она становится Еленой, и рифма *пена* — *Елена* упорно напоминает о ее происхождении из всеединства, которое она нарушила:

На головах царей божественная пена —  
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,  
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

Рифма эта вернется через шестнадцать лет:

Греки сбондили Елену  
По волнам,  
Ну а мне — соленой пеной  
По губам.

И похититель Европы бык — "с розовой пеной усталости у мягких губ". *Пена* прочитывается и в *европейнках нежных*, а они происходят не только от Европы, они сродни Елене, Прекрасной Даме.

Н. Я. Манделъштам справедливо пишет:

В своей личной жизни Манделъштам был полной противоположностью Блока... Высшая сторона любви была у него отнюдь не служением прекрасной даме, а чем-то иным, что он выразил словами "моё ты"<sup>2в</sup>.

При этом как раз поэзия Манделъштама позволяет многое

достигнуть в мифе о Прекрасной Даме. Прекрасная Дама слишком подобна своему обожателю, рыцарю-поэту, она его мечта, не дополнение, а продолжение его самого; в известном смысле она — он сам: "Я сам такой, Кармен", — как сказал Блок. Говоря по-розановски, поэт и Прекрасная Дама могут быть даже одного пола, как люди лунного света. Первой прекрасной дамой была Лилит, слишком однородная Адаму для того, чтобы образовать с ним единую плоть. Свою чрезмерную, абсолютную однородность Прекрасная Дама и ее обожатель-поэт маскирует неприступностью или недоступностью, на чем, собственно, и основывается культ Прекрасной Дамы. Этим культом живет поэзия Владимира Соловьева в отличие от его философии, утверждающей, что в совершенной целостности может соединиться лишь пол с полом, т.е. различное. Вот почему Мандельштам предпочитал философию Соловьева его поэзии. В лирике Мандельштама отчетливо прослеживается линия Елены или Прекрасной Дамы, распознающейся во всех нежных европейках, но значительность этой линии именно в том, что она ни к чему не приводит и со временем исчерпывается, прерывается.

С линией Елены или нежной европейки соприкасается, иногда отталкиваясь от нее, другая линия в поэзии Мандельштама. В стихотворении, написанном в 1917 г., читаем:

Ну а в комнате белой, как прялка, стоит тишина.  
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.  
Помнишь, в греческом доме любимая всеми жена —  
Не Елена — другая, — как долго она вышивала?

"Внимая важному суждению знатоков", можно было бы уличить поэта в ошибке: Пенелопа не вышивала, а ткала погребальный саван для своего свекра Лаэрта. Но надо вчитаться в стихотворение, чтобы убедиться в своеобразной правоте поэта. Ткани предшествуют пряжи, но тишина стоит, как прялка, значит, прялка бездействует. Прялка — традиционное орудие судьбы, вечной пряжи. Первая строка четверостишия формально допускает два прочтения: комната, белая, как прялка, или тишина стоит, как прялка. Второе прочтение предпочтительнее, но на него влияет или даже накладывается первое. При этом следует помнить: белизна для древнего эллина — цвет забвения. Прялка судьбы стоит, способствуя белизне забвенья, а жена преодолевает эту белизну вышивкой. Елена — соучастница, пособница судьбы, а жена — другая: ее функция — противостоять судьбе.

"И я люблю обыкновенье пряжи", — напишет Мандельштам через год, как бы полемизируя с самим собой, но знаменательно: *обыкновенье пряжи* сочетается не с прялкой, сопряженной в его поэзии с безразличием судьбы, а с веретеном, которое по-домашнему жужжит, как у Пушкина: "...под жужжаньем своего веретена", и навстречу летит босая Делия. Про Елену вряд ли скажешь *босая*. Очевидно, и Делия — не Елена — другая, и она противодействует забвенью: "И сладок нам лишь узнаванья миг". Жены — хранительницы памяти: "И блаженных жен родные руки / Легкий пепел соберут", но это всего лишь пепел, даровать бессмертие женам не дано, хотя можно предположить, что задача их именно такова. В женах, по Мандельштаму, есть некоторая ущербность: "А им дано, гадая, умереть". В этой строке слышится многозначительный таинственный упрек. *Другая* получает в стихах Мандельштама собственное имя: "Ты будешь Лия — не Елена..." Так в поэзии Мандельштама формируется еще одна тема, которую можно назвать условно "линией Лии".

"Вернись в смесительное лоно, / Откуда, Лия, ты пришла", — написал поэт в 1920 г. Эти строки перекликаются с его же строкой: "И, слово, в музыку вернись" (1910). Когда слово разлучается с музыкой, первооснова жизни превращается в смесительное лоно, которое в "Шуме времени" Мандельштам назовет *хаосом иудейским*. Хаос Мандельштама разве что родимый, как хаос Тютчева (о родстве с Тютчевым говорит название стихотворение "Silentium"), но песни хаоса иудейского страшны по-другому. Своеобразие Мандельштама в том, что для него первична гармония, а не хаос. Хаос иудейский — это прежде всего разлад между словом и музыкой. Мандельштам настаивает на косноязычии и безъязычии своего отца, хотя, например, Георгий Иванов со всей определенностью утверждает, что отец его друга отлично говорил по-русски<sup>5</sup>. Тем не менее Н. Я. Мандельштам подхватывает ноту безъязычия, хотя и с оговорками приписывая нечто подобное брату поэта Александру: "Очевидно, он как-то унаследовал безъязычность деда, мало заметную в устной бытовой речи"<sup>2г</sup>. Тема наследственности здесь чрезвычайно существенна. Это безъязычие не бытовое, а, так сказать, первородное, онтологическое. Безъязычие происходит от того, что речь — вне музыки и речи противостоит музыка, хотя и русская музыка Чайковского, но музыка скрипичная, традиционно соотносимая с ев-

рейской исполнительской манерой: "Обрывки сильной скрипичной музыки я вылавливал в диком граммофоне дачной разноголосицы"<sup>4а</sup>. Безъязычие и разноголосица вписываются в смесительное лоно, которое и есть *хаос иудейский*, такая же метафора, как *страх иудейский*. Последний есть не что иное, как семья, причем не обязательно еврейская (хотя нельзя не учитывать значения, которое придает семье именно еврейская традиция, что подчеркивал В. В. Розанов). Перед этим иудейским хаосом семьи испытывали ужас Лев Толстой и Николай Бердяев, ибо в смесительном лоне исчезает личность, немислимая без личного бессмертия, а личное бессмертие откровенно отвергает В. В. Розанов, певец иудейского хаоса:

Мертвым совершенно незачем исходить из могил, потому что земля не пустыня, на могилах выросли новые цветы, с памятью первых, с благоговением к первым, даже в сущности *повторяющие в себе тех первых*<sup>6</sup>.

Смесительное лоно есть прежде всего отрицание, уничтожение личного, неповторимого. Так в иудейском хаосе у Мандельштама: "Чем дальше по поколениям этих суровых голубоглазых стариков, тем суровее и честнее"<sup>4б</sup>. Такая честная наследственность приобретает зловеший смысл, когда Мандельштам-отец "с одобрением" говорит: "Вот хорошо: если Надя умрет, у Оси будет Лютик". Так сказать, сначала *не Елена — другая*, потом *Лия — не Елена*, потом *не Лия, а Елена*, которую Н. Я. Мандельштам узнает в Лютике-Ольге, — для смесительного лона это не существенно: "Мне стало страшно — я вдруг почувствовала, что в сыне есть что-то отцовское"<sup>2д</sup>. "О, страшных песен сих не пой..." Но Мандельштам поет их по-своему: "Нет, ты полюбишь иудея, / Исчезнешь в нем — и Бог с тобой." Эту строку можно понять в том смысле, что Бог исчезнет вместе с Лией, т.е. вочеловечится и будет распят, но намек на воскресение здесь нет, и оно едва ли подразумевается страшной песней хаоса иудейского.

Н. Я. Мандельштам прочитывала в стихотворении свою участь, вообще — участь жены. Знатоки снова уличают Мандельштама в ошибке: кровосмесительницей была не Лия, дочь Лавана, жена Иакова, а безымянная дочь Лота. Но в стихотворении вовсе не идет речь о семейной жизни Лота или Иакова, или, вернее, речь не идет вообще о семейной жизни. На то и смесительное лоно, чтобы в нем не было разницы между дочерью Лота и женой Иакова: обе они кровосмесительницы, ибо в смесительном лоне нет другой близости, кроме кровосмешения. Лия — это не имя определенной женщи-

ны, это призвание или участь. Имя *Лия* в поэзии Мандельштама соотносится со струением крови; в стихотворениях, посвященных Андрею Белому, оно явно предвосхищено и предопределено деепричастием *лиясь*. Не исключена перекличка со стихом Боратынского: "И ты летаешь над твореньем, согласье прям его *л и я*" (выделено мною. — В. М.). Боратынский говорит о смерти: "Смерть дочерью тьмы не назову я" — начинает он свое стихотворение. А у Мандельштама:

На грудь отца в глухую ночь  
Пускай главу свою уронит  
Кровосмесительница-дочь.

Лия смертна. Она обречена впасть в своего единокровного возлюбленного — иудея, исчезнуть в нем.

Н. Я. Мандельштам подтверждала пророческий смысл стихотворения: "Он всегда до мелочей ждал от меня того же, что от себя, и не мог отделить мою судьбу от своей"<sup>2e</sup>. Поэт даже обращается к ней в мужском роде: "Товарищ большеротый мой". В обращении *щелкунчик, дружок, дурак* она и он явно совпадают. А в стихотворении "Твой зрачок в небесной корке..." (1936) обозначена вся последующая жизнь Н. Я. Мандельштам после того, как Осип Эмильевич был арестован:

Будет он, обожествленный,  
Долго жить в родной стране,  
Омут ока удивленный, —  
Кинь его вдогонку мне!

Ничего другого Надежда Яковлевна, собственно, и не делала. В ее жизни как бы повторяется подвиг блаженной Ксении Петербургской. Если блаженная Ксения после смерти мужа велела называть себя его именем "Андрей Федорович", то Надежда Яковлевна определенно полагала, что в ней будут видеть Осипа Эмильевича. И действительно, ее книги написаны не только и не столько ею, сколько О. Э. Мандельштамом. Это продолжение "Четвертой прозы". При жизни поэта она ничего подобного не писала и не написала бы. Остается предположить, что произведения поэта, годами хранимые ею в памяти, действительно превратили ее в живое подобие О. Э. Мандельштама, и те изменения, которые она вольно или невольно внесла в их текст, исходят как бы от него самого, во всяком случае, могли бы быть внесены им самим.

Но при этом обнаруживается один весьма существенный трагический нюанс. Мое *alter ego* никак не может быть *моим ты*, что бы ни думала по этому поводу сама Н. Я. Мандельштам. В этом отношении жена слишком подобна Прекрасной

Даме Елене, противоположностью которой она как бы является. Прекрасная Дама Елена далека и недоступна, потому что слишком подобна поэту, а Лия настолько ему подобна, что исчезает в нем. Но смертное исчезает лишь в смертном. Ни в том ни в другом случае не образуется суверенное женское дополнение, которое, согласно Владимиру Соловьеву, поэт призван сотворить, чтобы с ним и в нем обрести бессмертие. С такой точки зрения, стихи, связанные и с Еленой, и с Лией, не могут быть названы, строго говоря, любовной лирикой.

Отсюда странный вопрос, оспаривающий и одновременно увенчивающий любовную лирику Мандельштама: "Возможна ли женщине мертвой хвала?" Казалось бы, любовная лирика всех времен — хвала мертвой возлюбленной, но для Мандельштама эта истина неприемлема: мертвая женщина не заслуживает хвалы, так как ее назначение стать бессмертной, даря бессмертие возлюбленному.

Так образуется третья, главная линия любовной лирики в поэзии Мандельштама. Условно ее можно назвать линией трех встреч, в которых угадывается отсыл к Владимиру Соловьеву. Линия трех встреч начинается стихотворением "В разноголосице девического хора..." (1916), а точнее, строкой: "Успенье нежное — Флоренция в Москве". Вполне убедительна гипотеза Н. И. Харджиева, согласно которой Флоренция означает Цветаеву. И то и другое имя связано с цветом. Сама Цветаева как бы подтверждает это в том же 1916 г.: "И на морозе Флоренцией пахнет вдруг".

Зимой 1916 г. Цветаева, по ее выражению, дарила Мандельштаму Москву, и он принял этот дар, "явление Авроры, но с русским именем и в шубке меховой", обрел Россию в образе возлюбленной, что противоречит утверждению Н. Я. Мандельштам, будто он принадлежал к антиблоковской породе, хотя дальнейшее развитие этой лирической темы и вправду не имеет ничего общего с Блоком. Ни в каких других стихах Мандельштама не обнаруживается с такой яркостью его страсть к диалогу, как в стихах, посвященных Цветаевой. Так стихотворение "На розвальнях, уложенных соломой..." оказывается любовным благодаря подхваченному Мандельштамом единственному цветаевскому слову *царевич*. Но и сама Цветаева не остается в долгу. В слове *царевич* она соединяет Дмитрия, Лжедмитрия, Сергея Эфрона и Осипа Мандель-

штама, так что напрашивается предположение, не Мандельштам ли подразумевается, быть может, втайне от нее самой в стихах, "официально" посвященных Сергею Эфрону? Со словом *царевич* Мандельштам подхватывает цветаевское *ты*, сам не употребляя этого местоимения, и *мое ты* диалогически формируется в творчестве обоих поэтов. "Я ласточка твоя — Психея!" — напишет Цветаева в 1918 г.

В 1920 г. *ласточка* неоднократно появится в стихах Мандельштама, как и *царевич*, подтверждая *мое ты*: "Слепая ласточка бросается к ногам..."; "Слепая ласточка в чертог теней вернется..."; "Все ласточка, подружка, Антигона..." Через семнадцать лет, в 1935 г. "...твердые ласточки круглых бровей / Из гроба ко мне прилетели". Именно эти ласточки подтверждают, что хвала мертвой женщине возможна. Но уже тогда же, зимой 1916 г., "в дугах каменных Успенского собора / Мне брови чудятся, высокие, дугой". Ласточка Психея и царевич творят новую мифологию: Осип Мандельштам и Марина Цветаева — Амур и Психея русской поэзии<sup>7</sup>. Марина Цветаева угадывает обетованную гармонию в пророческой детскости Мандельштама: "В тебе божественного мальчика десятилетнего я чту", и с Цветаевой-Флоренцией входит в творчество Мандельштама Флоренция Данта и Петрарки. Через двадцать один год в воронежской ссылке Мандельштам напишет:

С черствых лестниц, с площадей  
С угловатыми дворцами  
Круг Флоренции своей  
Алигери пел мощней  
Утомленными устами.

Учитывая, как Мандельштам верен себе, и в этой Флоренции можно узнать Цветаеву.

"Три чорта было, — ты четвертый, / Последний, чудный чорт в цвету!" — эти страстные загадочные строки, написанные в 1935 г., вряд ли объяснимы, если не вспомнить стихотворения из того же 1916 г.:

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.

Он не любил Рима, потому что любил ее одну, Флоренцию в Москве. Цветаеву он узнает в 1935 г. в скрипачке Галине Бариновой. Это и есть четвертая встреча, которой не бывать и которой не было: Цветаева в Париже, а Мандельштам в Воро-

неже, да еще говорит: "Я антицветаевец". *Черт* — восторженное междометие и свидетельство демонического в музыке: Паганини будто бы продал черту душу. Слово *четвертый* и слово *встреча* соприкасаются в сочетании звуков *черт*, анаграмматически присутствующем в обоих словах и усугубленном аллитерацией: *четвертый... чудный черт*. Известно, что демоническое даже чертовское в своем существе иногда подчеркивала сама Цветаева: "Одно Алино замечательное слово накануне крестин: «Мама, а вдруг, когда он скажет "дунь и плюнь", Вы... исчезнете?»"<sup>8</sup> Совсем как у Мандельштама: "Исчезнешь в нем — и Бог с тобой..." Единая линия трех встреч затрагивает предположительно три женских образа (Марина, Ольга Ваксель, Галина Баринава), через письмо Цветаевой, уже написанное, но неизвестное Мандельштаму, соприкасается с линией Лии и дает еще два ответвления в так называемых изменнических стихах.

Эти стихи изменнические не потому, что они воспевают или, напротив, осуждают супружеские измены. В них представлены отчаянные попытки обрести *мое ты*, бессмертие на неверном пути, когда жизнь падает, *изолгавшись на корню, как в стакан воды ресница*, и заресничная страна нигде, что для Мандельштама и есть измена обетованию. "Ты, Мария, гибнущим подмога", — проговаривается он в другом изменническом стихотворении, так как невозможна хвала женщине, помогающей гибнуть, а не воскресать и, значит, она не *мое ты*. Путь к бессмертию отклоняется от своей цели, об искривлении говорят уже *жалкий полумесяц губ*, вода — и та *кривая*: "За тебя кривой воды напьюсь". Кривой путь заводит в тупик: "Надо смерть предупредить — уснуть". И едва ли не в последнем стихотворении Мандельштама *косит ливень луг в дугу* — опять искривление. Турчанке дорогой с ее гаремным антуражем под стать *красота такая галочья от индийского раджи*, напоминающего *роскошно буддийское лето*. *Галочья красота* у пламенной поклонницы Сталина: "И будешь сталинкою зваться", а в кругах московских теософов Сталин слыл реинкарнацией Ману, первопретка и законодателя, согласно индийскому мифу; между тем известно, как яростно отвергал Мандельштам "весь ход новейшей истории, которая со страшной силой повернула от христианства к буддизму и теософии"<sup>2ж</sup>. Не была ли в глазах самого поэта кривизна из-

меннических стихов поворотом к этому повороту, т.е. изменой самому себе?

Но *последний, чудный черт* в цвету, и чудный уже не черт, а чудная встреча. В цвету явственно распознается Цветаева-Флоренция. В стихотворении, о котором поэт сказал: "Это лучшее, что я написал", — *Цветы бессмертны, небо целокупно, / И все, что будет — только обещанье*. Стихотворение начинается строкой "К пустой земле невольно припадая". Но ведь у Розанова "Земля не пустынна, на могилах выросли новые цветы... *я не умираю вовсе, а умирает только мое сегодняшнее имя*"<sup>6а</sup>.

Такая мудрость не для Мандельштама, сказавшего: "Нам остается только имя..." Имя обозначено Цветаевой, цветом, цветами. Мученической жизнью и смертью подтвержден первоначальный опыт поэта: "Я и садовник, я же и цветок"... Такова таинственная взаимность садовника и цветка, когда не только садовник в цветке, но и цветок творит свое *ты* в садовнике. Вот почему *цветы бессмертны* и, по слову самого Мандельштама, это любовная лирика<sup>9</sup>.

"Успенье нежное — Флоренция в Москве" и есть четвертая встреча, которой не бывать, ибо она чудесна: умерших впервые приветствуют, а воскресших сопровождают. Это будет, значит, сбудется, но и это только обещание, ибо каждое чудо — лишь предвестие нового чуда.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Штемпель Н. Мандельштам в Воронеже. М., 1992. С. 60.
- <sup>2</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1990. С. 203. <sup>2а</sup> С. 202. <sup>2б</sup> С. 118. <sup>2в</sup> С. 204. <sup>2г</sup> С. 414. <sup>2д</sup> С. 175, 204. <sup>2е</sup> С. 194. <sup>2ж</sup> С. 157.
- <sup>3</sup> Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 140.
- <sup>4</sup> Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 216. <sup>4а</sup> С. 22. <sup>4б</sup> С. 21.
- <sup>5</sup> Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. С. 630.
- <sup>6</sup> Розанов В. В. Люди лунного света. Спб., 1913. С. 70. <sup>6а</sup> С. 70.
- <sup>7</sup> См. Микушевич В. Б. Лебединая песня новой души: Теодицея Марины Цветаевой // Здесь и теперь. 1992. № 2. С. 173.
- <sup>8</sup> Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992. С. 326.
- <sup>9</sup> Микушевич В. Б. Опыт личного бессмертия в поэзии Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 298-320.

*Ральф Дутли*  
*Цюрих—Париж*

## "НЕЖНЫЕ РУКИ ЕВРОПЫ" О европейской идее Осипа Мандельштама

### I

Написанное в мае 1922 г. стихотворение Мандельштама о Европе "С розовой пеной усталости у мягких губ..." мало исследовано и явно недооценено. К. Ф. Тарановский писал: "Какой бы ни была интерпретация стихотворения, его едва ли можно причислить к вершинам мандельштамовского искусства"<sup>1</sup>.

Напомним текст этого "слабого" стихотворения:

С розовой пеной усталости у мягких губ  
Яростно волны зеленые роев бык,  
Фыркает, гребли не любит — женолюб,  
Ноша хребту непривычна, и труд велик.

Изредка выскочит дельфина колесо  
Да повстречается морской колючий еж,  
Нежные руки Европы, — берите все!  
Где ты для выи желанней ярмо найдешь?

Горько внимает Европа могучий плеск,  
Тучное море кругом закипает в ключ,  
Видно, страшит ее вод маслянистый блеск,  
И соскользнуть бы хотелось с шершавых круч.

О, сколько раз ей милее уключин скрип,  
Лоном широкая палуба, гурт овец,  
И за высокой кормою мельканье рыб, —  
С нею безвесельный дальше плывет гребец!

На первый взгляд, стихотворение кажется прозрачной ре-минисценцией античного мифа: влюбленный Зевс, превратившись в быка, уносит на Крит финикийскую принцессу Европу.

Стихотворение было вдохновлено картиной Валентина Серова "Похищение Европы" (1910), возникшей, в свою очередь, под впечатлением поездки художника на Крит в 1907 г. В ту эпоху русские интеллектуальные круги были охвачены "критской" лихорадкой. Она была вызвана открытием английского археолога сэра Артура Эванса. В 1900—1903 гг. он провел раскопки дворца в Кноссе — по легенде о лабиринте

Минотавра — и обнаружил фрески периода минойской культуры (2000—1200 гг. до н. э.)<sup>2</sup>.

Надежда Мандельштам отмечает также во "Второй книге", что ее отдаленное внешнее сходство с серовской Европой легло в основу интимного мифа Мандельштамов, ставших в марте 1922 г., незадолго до появления стихотворения, молодоже-нами:

В стихах о бедняжке Европе, которой хочется удрать от безвесельного гребца хоть на дно морское, есть жалость к девочке-женщине, и он понимает, насколько ей милей мирная жизнь с обыкновенным хозяйственным мужем-добытчиком, а не с быком-похитителем, беспутным бродягой, который тащит ее неизвестно куда. И внешне, Мандельштам сказал, я была чем-то похожа на Европу со слабой картинки Серова — скорее всего удлинненным лицом и диким испугом<sup>3</sup>.

Но стихотворение это больше, чем перевод живописи на язык поэзии или намек на интимный миф молодой четы. Стихотворение "С розовой пеной усталости у мягких губ..." позволяет нам сопереживать во всех чувственных проявлениях морскому путешествию испуганной Европы<sup>4</sup>.

Стихотворение представляет собой сплетение чувственных впечатлений и ощущений: зрительных — розовый и зеленый цвета, блеск волн, мелькание рыб; слуховых — фыркание быка, могучий плеск, скрип уключин; осязательных — мягкий, нежный, маслянистый, шершавый; вкусовых — горький. Обоняние как будто отсутствует, но оно разлито во всем: в запахе моря, водорослей, рыб, оно дышит из слов — *пена, волны, дельфин, морской еж, море, воды, уключины, палуба, корма, рыбы*.

Это стихотворение не столько чувственное, сколько эротическое, и не только оттого, что Зевс назван *женолюбом*, а телесность и плотскость описаний *партнеров* рассеяна по всему тексту: *губы, хребет, руки, выя, лоно*. Эротичность стихотворения проявляется в загадочном императиве 7-й строки: "Нежные руки Европы — берите все". Но загадочность исчезает с осознанием, что *все* включает в себе обещание эротической полноты. *Все* — кратчайший шифр всеобъемлющего, господствующего над жизнью Эроса.

Эротичность стихотворения проступает и в тонком литературном намеке. В стихотворении, написанном приблизительно в 600 г. до н. э., Сафо — первая (известная нам) лирическая поэтесса европейской культуры — употребляет применительно к Эросу метафору *сладко-горькая мука*. Этим оксю-

мором она предваряет все эротическое напряжение европейской лирики. Оксюморон Сафо скрыт в стихотворении Мандельштама, разлит по всему тексту. Один из эпитетов, *горький*, вписан в текст (9-я строчка), а другой обыгрывается в многообразных синонимах: *розовый, мягкий, нежный, желанный, милый*. В 8-й строке эротический оксюморон Сафо еще сильнее проступает в мандельштамовском оксюморе *желанное ярмо*.

И разве не оксюмороном кончается стихотворение: *безвесьельный гребец*? Зевс, расставшийся с властью, потерявший весла, побежден Эросом, потому что Эрос сильнее всемогущего Зевса: это скрытая дань Мандельштама далекой Сафо. Источником для Мандельштама мог быть в данном случае и русский перевод Вячеслава Иванова "Алкей и Сафо" (Москва, 1914), который, как это показано К. Тарановским и Г. Левинтоном, сильно воздействовал и на стихотворение "На каменных отрогах Пиэрии..." (1919)<sup>5</sup>.

А теперь немного о прыгающих дельфинах. Дельфин в микенско-микенской и греческо-римской мифологии сопровождает души в царство мертвых. В творчестве Мандельштама дельфин возникает трижды — по одному разу в каждое десятилетие. Как будто дельфин — морской зверь мандельштамовской эмблемы — сопровождает поэта и его творчество через годы, до последней переправы на "Остров блаженных". В стихотворении "Ни о чем не нужно говорить...", написанном в 1909 г., дельфин прямо сравнивается с душой:

Ничему не хочет научить,  
Не умеет вовсе говорить  
И плывет дельфином молодым  
По седым пучинам мировым.

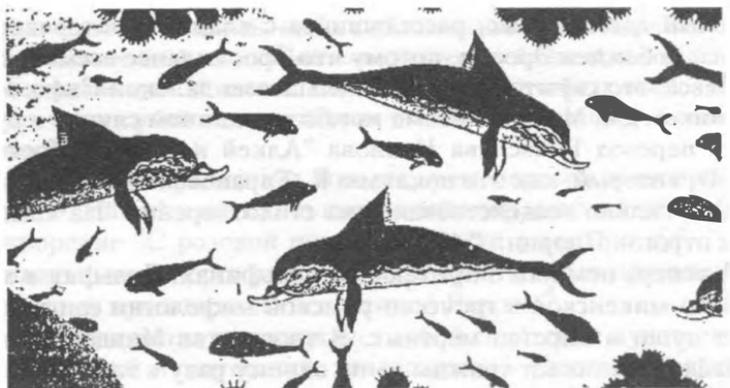
И почти в конце жизни, в 1937 г., в "критском" стихотворении Мандельштама:

Гончарами велик остров синий —  
Крит зеленый, запекся их дар  
В землю звонкую: слышишь дельфиних  
Плавников их подземный удар?.

В середине между этими двумя лежит интересующее нас стихотворение 1922 г. с прыгающим дельфином: "Изредка выскочит дельфина колесо".

На картине Валентина Серова тоже прыгают дельфины, но не видно никаких морских ежей. Откуда они взялись в стихотворении? Еще одна загадка, которая раскрывается в предположении, что память Мандельштама сводит в стихотворении

две картины: дельфины и морские ежи типичны для минойских фресок. В открытом Эвансом дворце Кносса в Мегароне царицы обнаружена фреска, относящаяся приблизительно к 1500 г. до н. э., на которой черные морские ежи заполняют верхнее и нижнее обрамление картины. В первом десятилетии нашего века эта фреска многократно восприводилась в европейских и русских журналах.



Мандельштамовское стихотворение является, таким образом, поэтической попыткой взглянуть в миф о происхождении Европы посредством внутренней и стихотворной переработки серовской картины и минойских фресок: памятью, с одной стороны, об истоках европейской лирики на острове Лесбос (реминисценции из Сафо) и, с другой, — о раннем, на тысячу лет предупредившем греческую классику расцвете высокой критской культуры.

## II

Стихотворение играет особую роль для понимания созданного в мае того же года эссе Мандельштама "Пшеница человеческая". Оно появилось 7 июня 1922 г. в берлинской газете "Накануне". В этом эссе поэт проповедует *всемирную домашность и вселенский очаг* и резко отвергает национализм и мессианизм<sup>6</sup>. Автоцитата в последнем абзаце теснейшим образом связывает это "европейское" эссе со стихотворением "С розовой пеной усталости..."

Древняя, уходящая в античность культурная память и парадоксальная юношеская свежесть соединены в мандельшта-

мовском образе Европы. В своем эссе он называет Европу "самый молодой, самый нежный, самый исторический материк, чье темя еще не окрепло, как темя ребенка". Таким образом, он связывает эссе со своими стихами 1914 г. "Европа", первые две строфы которых в высшей степени знаменательны:

Как средиземный краб или звезда морская,  
Был выброшен водой последний материк.  
К широкой Азии, к Америке привык,  
Слабеет океан, Европу омывая.

Изрезаны ее живые берега,  
И полуостровов воздушны изваянья;  
Немного женственны заливы очертанья:  
Бискайи, Генуи ленивая дуга...

Если всмотреться, в двух строфах вырисовывается портрет: мандельштамовский идеал Европы, вне-метафизический, средиземный и конкретный (*краб, морская звезда*). Последний материк, т.е. самый молодой. "Живой" (*живые берега*) означает "далекий от любого окостенения". "Воздушный" (*воздушные изваянья*), — "воздух есть элемент духа". "Женственный" — женственность, округлость, плодородность. В этом он, можно сказать, предвещает эротическое стихотворение 1922 г.

Подчеркивание молодости Европы ("самый молодой, самый нежный материк") следует понимать как абсолютное противопоставление "Закату Европы" Освальда Шпенглера, опубликованному в 1918—1920 гг. и переведенному на русский язык в 1923 г. Надежда Мандельштам замечает:

О. М. теорией Шпенглера не обольстился ни на миг. Прочтя "Закат Европы", он почти мельком сказал мне, что аналогии Шпенглера, по всей вероятности, к христианской культуре не применимы. У него никогда не было чувства конца, в котором один из главных источников блоковского пессимизма.

Истоки способности Европы к обновлению Мандельштам находил в ценностях иудейско-христианско-эллинской культуры, в гуманизме Ренессанса, в наследстве Просвещения XVIII в. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить последние абзацы его эссе "Девятнадцатый век" (1922) и "Гуманизм и современность" (1923).

Именно женственность, молодость, Эрос суть элементы, которые являются для Мандельштама залогом способности Европы, как организма, к обновлению. Одно из прекраснейших соединений этих элементов в лирике — недооцененное

пока "европейское" стихотворение Мандельштама "С розовой пеной усталости..."

### III

От античного Эроса перейдем к кавказскому, который Мандельштам решил интегрировать в европейскую культуру. Надежда Мандельштам утверждает по этому поводу:

Убеждение, что культура преемственна, как благодать, и что без нее вообще нет истории, привело к тому, что у О. М. была своя святая земля: Средиземноморье... В сферу Средиземноморья он включал Крым и Закавказье<sup>7а</sup>.

И здесь мы снова намерены реабилитировать недооцененное стихотворение Мандельштама и воздать ему должное<sup>8</sup>.

Н. Е. Штемпель рассказывает в своих воспоминаниях о первой встрече с Мандельштамом:

Осип Эмильевич спросил меня, знаю ли я наизусть какие-нибудь его стихи. Я ответила утвердительно. "Прочитайте, пожалуйста, я так давно не слышал своих стихов," — сказал он с грустью и сразу стал серьезным. Не знаю, почему я прочитала из "Камня" "Я потеряла нежную камю, не знаю где, на берегу Невы..." Боже мой, что началось, Осип Эмильевич негодовал...: "Вы прочитали самое плохое мое стихотворение!"

Приведем его полный текст:

— Я потеряла нежную камю,  
Не знаю где, на берегу Невы.  
Я римлянку прелестную жалею —  
Чуть не в слезах мне говорили вы.

Но для чего, прекрасная грузинка,  
Тревожить прах божественных гробниц?  
Еще одна пушистая снежинка  
Растаяла на веере ресниц.

И кроткую вы наклонили шею.  
Камей нет — нет римлянки, увы.  
Я Тинатину смуглую жалею —  
Девичий Рим на берегу Невы.

Это "самое плохое стихотворение" — поэтическое чудо светоносной магии и обворожительной нежности. Из письма Саломеи Андрониковой-Гальперн Глебу Струве известны конкретные обстоятельства его возникновения:

Мандельштам был у меня, когда пришла, почти в слезах, Тинатина, только что потерявшая камю, мой ей подарок, привезенный из Рима.

Тинатина Джорджадзе, грузинская княжна, была кузиной Саломеи Андронниковой. Случайное свидание с "прекрасной грузинкой" Мандельштам трансформирует в иную встречу — Петербурга и античного Рима, 1916 года с грузинским сред-

невековьем, античного Эроса с кавказским — именем Европы.

Может ли в стихе возникнуть случайное имя? По крайней мере, с Тинатиной это было не так. Это имя вводит в стихотворение далекие времена и пространства. Имя — *блаженное слово* (ср. стихотворение о "Соломинке": "Я научился вам, блаженные слова: / Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита!"), его заклинающую силу невозможно превзойти, потому что сквозь бесконечные пространства оно способно приводить в движение любые богатства. "Нам остается только имя — / Чудесный звук, на долгий срок", — сказано в его стихотворении Марине Цветаевой того же 1916 г.

Откуда имя Тинатина? Тинатина — главный женский персонаж грузинского национального эпоса "Витязь в тигровой шкуре", написанного Шотой Руставели приблизительно в 1200 г. Тинатина — поэтическое изображение легендарной исторической личности, царицы Тамары, правившей с 1178 по 1212 г. С ней ассоциируется "золотой век" Грузии. Поэт неустанно превозносит красоту Тинатины: она — соперница солнца (строфа 102, 2), она сияет ярче солнца, солнце соревнуется с ее светом (строфа 51, 4)<sup>10</sup>.

Мандельштам заимствовал у средневекового собрата по перу одну прелестную деталь: Руставели все время воспеваает ресницы этой грузинской красавицы. Они черны, как концы опущенных вороновых крыл: "В слезах опускает царица вороновы крылья ее черных ресниц" (строфа 46, 4); "Ее длинные черные ресницы ранят сердце" (строфа 123, 3); "О, прекрасное солнце с твоими агатово-черными ресницами" (строфа 134, 1).

Когда Тинатина в ноябре 1916 г. вошла в комнату, Мандельштам увидел лишь ее ресницы и на них снежинку — нежнейший, тающий, крохотный символ — знак начинающейся русской зимы.

Благородная грузинка 1916 года, носящая имя воспетой Руставели красавицы, царствовавшей в конце 12 — начале 13 века, — первый вестник грузинского и армянского культа в творчестве Мандельштама. Это — начальный знак его очарованности древней культурой Кавказа, которую он интегрировал в расширенное мифологическое пространство Средиземноморья, колыбели европейской культуры: Прометей — кавказский миф. Грузия — таинственная Колхида (в стихо-

творении 1937 г.: "Здорово ли в крови Колхиды колыханье?"), родина колдуньи Медеи, где было спрятано золотое руно.

В эссе 1922 г. "Кое-что о грузинском искусстве" Мандельштам писал:

Грузия обольстила русских поэтов своеобразной эротикой, любовью, присущей национальному характеру, и легким, целомудренным духом опьянения, какой-то меланхолической и пиришественной пьянью, в которую погружена душа и история этого народа. Грузинский Эрос — вот что притягивало русских поэтов. Чужая любовь всегда была нам дороже и ближе своей, а Грузия умела любить. Ее старое искусство, мастерство ее зодчих, живописцев, поэтов проникнуто утонченной любовью и героической нежностью.

Грузинский Эрос вступает в творчество Мандельштама с появлением в 1916 г. Тинатины, воплощения кавказской красоты, отмеченной снежинкой русской зимы. Можно ли было лучше выразить свое преклонение, чем обессмертить ее ресницы, главное очарование воспетой Руставели Тинатины?

Ресницы и в дальнейшем займут особое место в любовной лирике Мандельштама. Вспомним стихотворение Ольге Ваксель, написанное в январе 1925 г., "Жизнь упала, как зарница...", и перевод 311-го и 319-го сонетов Петрарки в декабре 1933 — январе 1934 г. *Заресничная страна, мир ресничный* — высшая точка красоты и хрупкости, которые в творчестве Мандельштама начались со стихотворения о Тинатине и ее камее.

Стихотворение "Я потеряла нежную камею..." идеально показывает путь любого искусства от потери и смерти к воскресению, к торжеству памяти. Каменя, положенная в усыпальницу юной умершей римлянки, извлечена из недр земли и везется в Петербург как память о путешествии. Прекрасная грузинка, получившая камею в подарок, теряет ее на берегах Невы, и камея возвращается в Никуда. Потеряна драгоценность с изображенным на ней портретом. Но молодому петербургскому поэту, увидевшему лишь ресницы и склоненную шею, явилось живое видение победы над смертью: видение возвратившегося омоложенного Рима, "девичьего Рима на берегу Невы" (чудная эмблема для сборника "Tristia"! ). Рима —

Петербурга 1916 года, пережившего в следующем году бури и переворот времен.

Античный Эрос в стихотворении "С розовой пеной усталости у мягких губ..." 1922 г. и кавказский, грузинский Эрос в стихотворении "Я потеряла нежную камею..." 1916 г. — две ипостаси вечно молодого, вечно обновляющегося, действительного Эроса, пронизывающего — по Мандельштаму — всю европейскую культуру.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Taranovskij K. Essays on Mandel'stam. Cambridge, Mass. 1976. P. 153.*
- <sup>2</sup> См.: *Немировский А. И. Обращение к античности // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 459.*
- <sup>3</sup> *Мандельштам Н. Вторая книга. Париж, 1987. С. 135.*
- <sup>4</sup> Подробнее см.: *Dutli R. Europas zarte Hände: Über Ossip Mandelstam // Europa im Aufbruch. Menschen — Metropolen — Wanderungen. Internationale Hugo-Wolf-Akademie für Gesang, Dichtung, Liedkunst. Stuttgart, 1992. S. 129-141; Europa und der Stier: Ueberlegungen zu Ossip Mandelstams Europa // Neue Zürcher Zeitung, Literatur und Kunst. Sam./Son. 1993. 27/28 Febr.*
- <sup>5</sup> Алкей и Сафо, с. 126, отрывок ХХХВ: "Опять, страстью / Томима, влачусь без сил! / Язвит жало; / Горька и сладка любовь". (Приношу искреннюю благодарность Д. В. Иванову (Рим), позволившему мне ознакомиться с предисловием и переводами этого сборника, столь важного для мандельштамовского восприятия эллинской поэзии.)
- <sup>6</sup> Ср.: *Тоддес Е. А. Статья "Пшеница человеческая" в творчестве Мандельштама начала 20-х годов // Тыняновский сб.: (Третьи Тыняновские чтения). Рига, 1988. С. 184-217.*
- <sup>7</sup> *Мандельштам Н. Воспоминания. Париж, 1982. С. 267. <sup>7а</sup> С. 268.*
- <sup>8</sup> См.: *Dutli R. Tinatine, Eros et les cils // Correspondances (Laon/France). 1994. № 2. P. 61-66.*
- <sup>9</sup> *Штемпель Н. Е. Мандельштам в Воронеже. М., 1992. С. 26.*
- <sup>10</sup> Во время кругосветного путешествия в 1912 г. К. Бальмонт встретился с братом английской переводчицы эпоса Руставели Марджори Скотт Уордроп. Ознакомившись с эпосом, Бальмонт был настолько захвачен им, что, дважды побывав в Грузии, он в 1915—1917 гг. занялся переводом текста на русский язык. В январе 1916 г. им была прочитана лекция о поэзии Руставели в Петрограде. Отрывки его переводов были напечатаны в журналах в том же году (напр., "Отечество". 1916. Кн. 1.). Книга с подборкой переводов вышла в Москве в начале 1917 г., полный же перевод эпоса появился в Париже лишь в 1933 г.

*В. А. Свительский*  
*Воронеж*

## **XIX ВЕК В СОЗНАНИИ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА**

"Прекрасный девятнадцатый век, ты ошибся!.." — говорит герой платоновского рассказа "Мусорный ветер", носящий фамилию известного немецкого просветителя Лихтенберга<sup>1</sup>. Рассказ был написан, когда фашизм уже утвердился в Германии, и повествует о том времени (многие реалии в этом произведении напоминают о происходившем в нашей стране). В 30-е гг. распространенным становится подведение итогов прошлому столетию, тем более, что, по некоторым толкованиям, оно завершилось лишь с началом первой мировой войны.

К. Юнг в это время писал:

Уходя, девятнадцатый век оставил нам, однако, наследство из такого большого числа сомнительных утверждений...

По его мнению, многие заманчивые идеи и увлечения ушедшего столетия далеко не всегда были "золотом". Проверить же их действительную ценность может лишь "испытание огнем"<sup>2</sup>.

Статья послужила некрологом З. Фрейду, а огонь уже пылал: началась вторая мировая война. Другой мыслитель — С. Л. Франк, — приступив в первый год этой войны к одному из важнейших своих сочинений ("Свет во тьме"), формулирует тезис о том, что различие между двумя столетиями определяется "новым опытом упорства и могущества зла в мире":

Люди, первые нравственные убеждения которых сложились еще под влиянием идей XIX века, не могут не сознавать... что они получили и получают какой-то жизненный урок первостепенной важности, — урок, обличающий многие, и притом, самые существенные, их прежние убеждения как иллюзии и ставящий перед ними новые, мучительные проблемы... Когда мы теперь оглядываемся назад и сравниваем нашу трагическую эпоху со сравнительно мирной и благополучной эпохой второй половины XIX века, разница в стиле жизни и мысли обеих эпох бросается в глаза.

Для русского философа в этот момент бесспорно, "что в XX веке наступила какая-то совершенно новая историческая эпоха":

...Начиная примерно с 1914 года европейское человечество вступило в длительную эпоху разрушительных войн и огромных внутренних потрясений...<sup>3</sup>

Подытоживал минувшее столетие и Мандельштам, опиравшийся на уже испытанный опыт и полный предчувствий:

Миллионы убитых задешево  
Протоптали тропу в пустоте...<sup>4</sup>

До второй мировой войны он не дожил, но первая осталась в его памяти:

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.

Эти аналогии помогают прикоснуться к теме культурно-исторического и духовного происхождения поэта — пусть в виде гипотезы, пусть на уровне выяснения всего лишь оттенков... Говоря о XIX в. в связи с оценкой открытий Фрейда, Юнг замечает: "Это то прошлое, которое составляет духовный фон, совершенно необходимый для верного представления о Фрейде"<sup>2а</sup>. И отмеченный здесь скепсис Фрейда по отношению к идеалам XIX в. подтверждает правильность такого подхода.

Но можно ли считать прошлое столетие лишь "фоном" для личности Мандельштама, в нем родившегося, для переживаний и прозрений поэта? Достаточно ли этого? Тем более что от гуманистических ценностей XIX и XVIII вв. он не отказывался, скептическому развенчанию их не подвергал... Из какой эпохи вышел, к какому веку принадлежал он не по внешней хронологии, но по внутренней — культурно-ценностной и духовной — органике? Случай Мандельштама позволяет приблизиться и к уяснению типологии культурных эпох.

Мандельштаму свойственно мыслить *веками*, историческими и культурными *эпохами*, *поколениями*. Времена перекликаются через их реалии и прежде всего — через культурно-художественные ориентиры-приметы. В литературно-критических статьях и автобиографической прозе характеристики эпох логизированы, границы между хронологическими периодами указаны резко, отчетливо, признаки обобщены. "Опаснейший, запутаннейший и разбойнейший век" Данте... Чтобы объяснить личность и творчество Франсуа Вийона, дается

суммарная характеристика XV столетия. И этот автор, и его творческий родственник Верлен выступили "в эпоху искусственной, оранжерейной поэзии". В "Заметках о Шенье" и статье "Девятнадцатый век" представлены столетия восемнадцатое и девятнадцатое. Мандельштам на логическом уровне интересуют также встречи и столкновения эпох, которые у него как бы перемигиваются, аукаются-перекликаются. Его особое внимание приковано к рубежам, к переходным периодам — от одного века к другому. По его представлению, век подобен живому существу, организму с чужой кровью, достающейся от предшествующей эпохи. Фигура отдельного поэта может совмещать в себе различные, пусть и соседствующие эпохи, спор между ними. Для Мандельштама — знатка мировой культуры — существенно, к какому времени принадлежит поэт: его эстетический характер выводится из века, но и эпоха определяется присутствием и свидетельствами поэта.

Способность Мандельштама органично жить в масштабе мировой культуры в целом, смело и непосредственно обрести себя в иных исторических и культурных эпохах, вне зависимости от их национальной прикреплённости, торжествует и в его стихах, где художественный эффект рождается из прозрачности и нечеткости границ, из двоящихся контуров и почти незаметных переходов, из звукового феномена эха.

И все-таки с XIX в. связь Мандельштама наиболее тесна, это столетие в историческом и культурном отношении выступает фаворитом, какие бы характеристики ему ни давались в разные моменты биографии поэта — вплоть до самых уничтожающих... Конечно, век девятнадцатый многообразен, в нем уживалось полярное и разнокачественное. Иные идеи, возникшие в его период, вырастут в злокачественные опухоли идеологий XX столетия. Но можно ли отрицать, что, несмотря на обилие разноречивых тенденций и фактов, каждая значительная культурно-историческая эпоха имеет свое лицо, отличается единством ведущих признаков?! Сам Мандельштам так считал, исходил из этого в своих характеристиках. В "Шуме времени" он отдает должное К. Леонтьеву за его умение и склонность "орудовать глыбами времени" и пишет — даже, казалось бы, весьма традиционно, в "разночинском" ключе, воспринимая ушедшее столетие:

Оглядываясь на весь девятнадцатый век русской культуры, — разбившийся, конченный, неповторимый, которого никто не смеет и не должен повто-

рять, я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство "непомерной стужи", спаявшей десятилетия в один денек, в одну ночь, в глубокую зиму, где страшная государственность, как печь, пышущая льдом...

Но есть и другое. "...Век всепонимания — век релятивизма, с чудовищной способностью к перевоплощению..." Мандельштам и дистанцируется от него, и выражает его далеко не худшие качества. Не от него ли, в частности, идет энциклопедическое *всепонимание* и поразительная *способность перевоплощения* в другие эпохи и различные национальные культуры?! Опять-таки "чувство времени, принадлежащее человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить", — оно, обостренное в Мандельштаме, выделяющее его среди современников, не воспитано ли оно веком историзма?

Родившийся в XIX в., формировавшийся и росший в поле его воздействия, Мандельштам подтверждает свое происхождение из него, свое родство с ним, чувствует себя в нем *дома*. Даже отчужденно, холодно-аналитически осмысливая ушедшее столетие, он пользуется его понятиями и мерками как ключами для определения других эпох. "Волею судеб заброшенный на новый исторический материк", поэт утопически склоняется к тому, чтобы найти опору *в позавчерашнем историческом дне* — в веке XVIII, *в разуме энциклопедистов*. Это — судорожная попытка в ходе исторической трагедии, на перепутье, когда *пошатнулось понятие единицы времени* и когда уже дал о себе знать *иррациональный корень века* двадцатого. Однако в противовес мрачному падению *акций личности* в новое время Мандельштам исходит из позиции, основанной в ценностном отношении по преимуществу именно на этих *акциях*. *Век личности* выражается в его изначальной позиции в пику трагическому *веку масс* с его массовыми движениями, ослепленными идеями розни, массовыми стандартами потребления, массовой культурой. .

Ранняя поэзия Мандельштама содержит ноты, говорящие об особенной связи с веком, в котором поэт родился.

Только детские книги читать,

Только детские думы лелеять

хочется ему в 1908 г. Юношеское настроение *смертельной усталости* от жизни понятно как возрастной комплекс. Но проскальзывающее неподалеку: "Я не хочу моей судьбы" звучит уже предчувствием. Однако в это время поэт скорее на перепутье, в состоянии выбора. С одной стороны, хотел бы

отказаться от своей судьбы; с другой — есть счастливое незнание своего будущего, есть готовность к творчеству и предстоящему опыту:

Он ждет сокровенного знака,  
На песнь, как на подвиг, готов

И парус духа бездомный  
Все ветры изведать готов

Молодой Мандельштам заморожен проблемой смены эпох, череды сменяющих друг друга веков. Но с нею связана проблема реализации его личности, проблема самореализации:

Мне стало страшно жизнь отжить —  
И с дерева, как лист, отпрыгнуть,  
И ничего не полюбить,  
И безымянным камнем кануть.

Ценность личности изначально для Мандельштама, как и для всей культуры "серебряного века". Но само его восприятие-измерение временной длительности сначала отличается отвлеченностью, абстрактностью чисто литературного ряда. Заметно, что в раннем творчестве ключевыми являются понятия *вечности* и *мгновения*, их оппозиция. *Стекла вечности и мгновения муть...* С другой стороны, струящемуся *вечности морозу* противопоставлено по-своему прекрасное, эстетизируемое *трепетание стрекоз / Быстроживущих, синеглазых*.

Тем не менее жизнь личности порой осознается как протекающая вне вечности, вечность не вмещается в мир личности. *Пенящимся громадам* в чем-то противоположна жизнь человека, который думает *о милом и ничтожном...* С вечностью связана и опасность:

Но — слишком дорого поглатится,  
Кто слишком близко подойдет.

Вечность превращается в расхожий ресурс для потребления:

У вечности ворует всякий,  
А вечность — как морской песок.

И от нее исходит предостережение:

Немногие для вечности живут,  
Но если ты мгновенным озабочен —  
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Ритм и длительность вечности отмеривают неумолимые *веретено* и *маятник*. За ними — все та же судьба:

И невозможно встретиться, условиться,  
И уклониться не дано.

Готовность слиться с небытием, умереть — это и возвращение к детскому, почти эмбриональному состоянию, и воссоединение с вечностью: "Грядущая вечность моя!"

Но мера в отношениях с вечностью отыскивается непросто, часто мучительно. Личность осознает себя все-таки живущей по *светлому циферблату*, а не по *луне*:

И Батюшкова мне противна спесь:  
Который час, его спросили здесь,  
А он ответил любопытным: вечность!

Вечности равны *века*:

Довольно огненных страниц  
Уж перевернуто веками!

(Здесь возникают финальные строки будущих "Стихов о неизвестном солдате".)

Но тяжба с вечностью — повторю — опирается на безусловные ценностные основания:

Не город Рим живет среди веков,  
А место человека во вселенной.

Из я личности, из ее самосознания и сомнения возникает и судьба, отыскивается соотношение личной *истины* с *истиной народа* ("Посох"). С этой позицией подходит Мандельштам к приближающемуся событию — мировой войне. Накануне ее он твердо знает:

Есть ценностей незыблемая ска́ла  
Над скучными ошибками веков...

Тем разительнее изменение индивидуального поэтического хронометража с пришедшими войной и революцией. И особенно оно отличает момент, когда становится ясна перспектива жизни в новых — советских — условиях. После 1921 г. — года смерти Блока, Короленко, Кропоткина, гибели Гумилева — в стихи Мандельштама властно входят понятия *века* и *времени*, и ему уже, по-видимому, не до тяжбы с абстрактной вечностью. Дело не только в страшной хватке *века-волкодава*, но и в чуткой, нервной, осознанной связи с текущим.

У Мандельштама и тогда, когда он поэтически осмыслял свои отношения с вечностью, была эта связь: не только с *истлевающих страниц* притягивал поэт *прах столетий*... Под страхом невоплощения он признавался:

И я слежу — со всем живым  
Меня связующие нити,  
И бытия узорный дым  
На мраморной сличаю плите.

В этой связи *со всем живым* уже тогда мыслилось условие осуществления личности художника.

Как ни велик соблазн представить поэта самоценной величиной, существующей вне истории, вне эпохи, вне политики, как бы ни хотел, может быть, сам Манделъштам настоять на своей независимости и самоценности, на деле — уввы! — это замкнутое, автономное, самодостаточное существование в условиях послереволюционной эпохи стало невозможно. Творчество Манделъштама не замыкается в чисто литературном ряду, а попытки объяснить факты его жизни, его личное поведение, стоившее ему жизни, лишь логикой литературной игры, правилами созидания поэтического самообраза выглядят или нелепым недоразумением, вытекающим из простодушия толкователей, или даже кощунством...

В текстах 1922 г., предшествующих стихотворению "Век", уже склоняются понятия *вѣка* и *времени*. Они как бы готовятся выдвинуться в центр авторского внимания. Так начинается вынужденное и неизбежное выяснение отношений с конкретным веком двадцатым. И он реален, ощутим на каждом шагу, облегает со всех сторон, исполнен опасной, губительной трагедии, требует кровавой жертвы. Спор с ним — это тяжба впрямую, в упор, она похожа на поединок, на настоящую очную ставку. Поэт не хотел бы этого столкновения:

Из горящих вырвусь рядов  
И вернусь в родной звукоряд...

Но век предлагает свои жестокие и безусловные в своей непрекаемости условия, которых ни обойти, ни отменить. Мало реальная возможность бегства *в родной звукоряд* отменяется более насущной необходимостью, неотделимой от инстинкта самосохранения:

Ну что же, если нам не выковать другого,  
Давайте с веком вековать.

По сути до самого последнего момента, до последних стихов Манделъштам искал возможность *векованья с веком*, стараясь найти с ним общий язык, то настаивая на своем, то уступая... "Воронежские тетради" — достижение наибольшей, поэтически продуктивной трагической гармонии, когда поэт и остается самим собой, и обретает новое лирическое качество. Он и подтверждает свою верность высшим, неотменимым ценностям бытия, и освящает красоту *молодых еще воронежских холмов*, и миролюбиво стремится к диалогу с трудным временем.

Но задолго до воронежского периода одной из логических линий в работе его поэтического сознания становится опреде-

ление соотношения между современностью и эпохой XIX в., из которой поэт возник. Момент, датированный 1922 г., осознается как *порог новых дней*. Здесь граница между старой и новой эпохами для Мандельштама. Какой век имеется в виду в стихотворении "Век"? Понятие века в этом тексте скорее синонимично *времени*. И это время — на разрыве между *двумя столетиями*... Гамлетовский мотив распадающейся связи времен и флейты — того же происхождения. Только разошедшиеся *двух столетий позвонки не склеить* иначе, чем с помощью жертвенной крови, *крови-строительницы*, и флейты искусства, поэзии... Сформулировано оптимистическое задание:

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

Однако никуда не деться от страшного диагноза:

Но разбит твой позвоночник,  
Мой прекрасный жалкий век.

*Ушиб смертелен.*

В "Нашедшему подкову" появляется понятие *эры*:

Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.  
Спасибо за то, что было:  
Я сам ошибся, я бился, запутался в счете.

Век как время в этом стихотворении возвращается к понятию вечности, включающей древность. Но строки:

Время срезает меня, как монету,  
И мне уж не хватает меня самого,

отсылают не только к проблеме быстротекущего возраста...

Текущая эпоха воспринимается как *умиранье века* — времени ("1 января 1924"), и столько запутано узлов, столько накопилось нерешенных проблем, что все это не под силу одному человеку. Мотив умирания времени — сквозной, он пронизывает и стихотворение "Нет, никогда, ничей я не был современник..." Поэта не покидает ощущение катастрофичности происходящего. Здесь-то временной счет идет уже на дни, ночи, часы:

Помоги, Господь, эту ночь прожить.

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

Пусть старая жизнь ушла и возврат к ней невозможен. Даже открещиваясь от тесной связи, от родства с прошлым, поэт

все-таки ищет приют в ушедшем столетии. Век растягивается в своей длительности ("Нет, никогда, ничей я не был современник..."). Уютен разговор поэта с Батюшковым — как с соседом, как с близким человеком:

Словно гуляка с волшебною тростью  
Батюшков нежный со мною живет.

Это очень важно, что

...с собой он принес —  
Шум стихотворства и колокол братства  
И гармонический проливень слез.

Из XIX в. — Тютчев, Веневитинов, Языков, Боратынский, Лермонтов, Фет... Из девятнадцатого — Пушкин, в понимании которого, унаследованном от великих итальянских поэтов, "поэзия есть роскошь, но роскошь насущно необходимая и подчас горькая, как хлеб"... И связь с разночинцами — это связь с XIX в.

Правда, есть еще характеристика Блока, полностью, по Мандельштаму, *человека девятнадцатого века*, знавшего, что *дни его столетия сочтены*, поэта с *барсучьим инстинктом*... Но это оценка со стороны и на логическом уровне. Да и конечно, Блок был больше *человеком девятнадцатого века*, был глубже погружен в него. И, может быть, именно поэтому необходимость решения проблемы взаимоотношений с современностью стала силой, ускорившей его уход из жизни. Мандельштам мог быть излишне категоричен в отношении к веку, его породившему: еще бы, тот не смог как следует оценить Данте!.. Несправедливо утверждение, что "небо этого столетия было удивительно беззвездным": ни Пьеру Безухову, ни Константину Левину так не казалось, а *смешной человек* Достоевского даже побывал на одной фантастической планете...

Но ценностную основу, мерки для сущего и грядущего Мандельштам взял из века, в котором родился. От него — аксиома: "Социальная архитектура измеряется масштабом человека"<sup>46</sup>. Так мыслят "приученные к государственно-правовой плоскости девятнадцатого века..." Пршшлое столетие отнюдь не походило на заповедник идиллического благополучия: век "весь прошел в напряженном ожидании подземного толчка, социального удара". *Землетрясение* наступило позже, *хаотический мир* ворвался в самые спокойные, домаш-

ние уголки европейской земли. "...Хаос поет в наших русских печках, стучит нашими вьюшками и заслонками", — констатирует Мандельштам в 1922 г. Но именно с точки зрения "современного гуманиста" он не теряет надежды на разумность будущего строя жизни и формулирует предостережение, вскоре подтвердившееся роковым образом:

Если подлинное гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон<sup>4в</sup>.

Его слова о "золотом чекане европейского гуманистического наследства" — признание роли XIX в. в закладке фундамента на предстоящие века. Он не согласен считать, что "ценности гуманизма" устарели за ненадобностью и беспомощностью<sup>5</sup>.

В истории культуры бывали случаи, когда творческая личность, живя в одну эпоху, представляла в своих подходах и реакциях эпоху иную. Так, по мысли Б. М. Эйхенбаума, Толстой в XIX столетии скорее был гостем из XVIII в. Пример Мандельштама говорит о другом. Поэт был гораздо теснее связан с веком, в котором родился, чем ему это казалось, чем сам он признавался в этом. Он нес его в себе, в своей позиции, в системе ценностей, в культурной закваске, хотя и говорил на поэтическом языке другого литературного периода. Век двадцатый в советском обличье отторг, погубил его и держал под запретом, но было и драматическое несовпадение личности поэта с возникшим образом жизни, системой, воздухом эпохи, обнажившее его более органичную связь не с неотменимой современностью, а с веком, ушедшим в прошлое.

#### Примечания

<sup>1</sup> Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 116.

<sup>2</sup> Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке // Собр. соч. М., 1992. Т. 15. С. 75. <sup>2а</sup> С. 74.

<sup>3</sup> Франк С. Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 406.

<sup>4</sup> Стихотворные и прозаические тексты поэта цитируются по изданию: Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993—1994. Т. 1-3. <sup>4а</sup> Т. 2. С. 392. <sup>4б</sup> С. 286. <sup>4в</sup> С. 288.

<sup>5</sup> Ср.: Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 45.

*В. Н. Румянцева*  
*Москва*

## **"ОТ СЫРОЙ ПРОСТЫНИ..."** **Осип Мандельштам и кино**

Не задаваясь целью охватить более или менее полно тему "Осип Мандельштам и кино", позволим себе некоторые вольные размышления об отношении поэта к "седьмому искусству" и, в частности, к фильму Н. Шпиковского "Шпигун" ("Знакомое лицо", 1929), на который Мандельштам написал положительную рецензию и который демонстрировался в рамках Мандельштамовских чтений в Воронеже.

Известно, что Мандельштам относился к кино неоднозначно, несмотря на то, что образы из некоторых (немногих) фильмов появляются в его стихотворениях. Есть упоминания о кино и в статьях, рецензиях, письмах Мандельштама — причем, то с положительным, то с отрицательным знаком, то в серьезном, то в ироническом контексте...

В 1926 г. В. Шкловский попытался вовлечь поэта в написание киносценария на "историческую" тему (о чем вспоминает Н. Я. Мандельштам во "Второй книге"). Сценарий так и не был закончен, зато появился иронический текст Мандельштама "Я пишу сценарий", где пародируется не только стиль самого Шкловского, но и отчасти стиль Эйзенштейна, и вообще — некий "усредненный" язык кино тех лет.

Гораздо менее известна еще одна попытка предложить Мандельштаму работу в кино. В фондах московского Музея кино находится рукопись воспоминаний бывшего редактора Мосфильма В. К. Фартучного "Бурные тридцатые на Потылихе. Люди и встречи", завершенная автором в 1981 г. Василий Кузьмич Фартучный (15.05.1904—14.01.1990) был одним из ведущих редакторов и организаторов производства на Мосфильме в пору становления студии (в 1932—1933 гг.), занимал пост заместителя директора, а также работал как редактор и сценарист на других киностудиях (Одесской — в 1927—1930 гг., Киевской — в 1930 г.; позже, с 1949 г. — на ЦСДФ). В 1931—1932 гг. был слушателем Института Красной профессуры, приобщившись, таким образом, к новому "племени пушкиноведов". В годы войны, кстати, Василий

Кузьмич был начальником Дома Офицеров ГПУ РККА. Среди воспоминаний о деятельности Мосфильма в первые годы после создания объединенной киностудии на Потылихе (центральная фабрика Союзкино — будущий Мосфильм — была открыта в феврале 1931 г.) есть такой отрывок:

...Планы Мосфильма приводили в восторг их составителей, но при этом был лишь один недостаток — планы нечем было выполнять, а вернее сказать, было все: режиссеры, операторы, актеры, техника, — не доставало только одного — сценариев...

В приливе оптимизма, обусловленного новосельем на Потылихе, а главное, общим подъемом в стране, казалось, что с очередным приступом "сценарной тирании" раздаться просто, надо лишь не поскудиться и заказать как можно больше сценариев...

Откликнулись свыше ста авторов, в том числе и такие трудно поддающиеся уговорам для работы в кино, как Всеволод Иванов, Л. Леонов, К. Федин. Даже Осип Мандельштам обещал подумать.

Как-то сценарист Б. Леонидов сказал мне: "Хотите, я приведу на студию Осипа Мандельштама?"...Я с радостью отозвался на это предложение, прежде всего из желания познакомиться лично с знаменитым бардом, чья поэзия, откровенно сказать, хоть и недоступна была полностью моему пониманию, но привлекала загадочностью и сложностью метафор, образов, стиля.

Вопреки утверждениям людей, близко знавших поэта, он вспоминается мне худым и высоким, а не среднего роста, как утверждают они — возможно, из-за продолговатого лица. Запомнилось тревожно удивленное выражение глаз. Во время беседы он произнес лишь две фразы. — Так что же от меня вы хотите? — спросил он. Прочитав ему "лекцию" с привычным изложением требований и пожеланий к автору, в течение которой он смотрел на меня с непрерывным удивлением, что, естественно, меня смущало, он ответил: "Хорошо, я подумаю". На этом закончился "диалог" и деловые отношения с одним из выдающихся представителей русской поэзии нашего века...

Этот текст, искренность которого представляется несомненной, вызывает, однако, вопросы. Прежде всего, какова могла бы быть точная датировка встречи? Какие были отношения у Мандельштама со сценаристом Борисом Леонидовым? Речь идет явно о 1932—1933 гг. (отметим, что в 1931 г. тема кино появляется у Мандельштама в двух стихотворениях, "Полночь в Москве..." и "Еще далеко мне до патриарха...", упоминается кино в текстах 1932 г., в "Разговоре о Данте" (1933), — если это может служить косвенным указанием на интерес поэта к кинематографу в то время). Как бы то ни было, мы надеемся, что постановка вопроса поможет выявить и другие свидетельства вокруг данного факта.

Результат приглашения поэта на киностудию вряд ли мог

быть иным. В самом начале "Разговора о Данте" современное Мандельштаму кино с его *метаморфозой ленточного глиста* противопоставлено поэзии, механическое чередование кадров *оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи*. О *мелькании кино*, некоем антиподе живого слова и непрерывного пространства поэтической речи, говорил Мандельштам еще в статье "Яхонтов" (1927).

Даже в статье 1932 г. "Вокруг натуралистов" кино — хоть и в более положительном контексте — сравнивается все же с чем-то более низшим, чем поэтическая мысль. На сравнение с киноотрывком поэта наталкивает описание Дарвином поведения насекомого: и правда, действие, великолепно обрисованное, но действие инстинктивное, тоже в какой-то мере *машинальное* или *подражательное* (ср. *метаморфозу ленточного глиста*). Не ирония ли тут заключена?

Вспомним также некий "натуралистический" контекст с явно негативным оттенком в стихотворных строках: "Из густо отработавших кино, / Убитые, как после хлороформа, / Выходят толпы — до чего они венозны, / И до чего им нужен кислород..." ("Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...", 1931). Уже не *три скамейки* 1913 г. и не безобидное, неожиданно созвучное смене кадров биение сердца: "Стрекошет лента, сердце бьется / Тревожнее и веселее..." ("Кинематограф", 1913). Кино из забавы становится искусством масс и искусственным лишением их воздуха — того самого *ворованного воздуха культуры* — произведений, *написанных без разрешения* ("Четвертая проза", 1929—1930).

Эта гипнотическая сила "важнейшего из искусств" — тех фильмов, которые ориентированы на "долбеж, вколачиванье готовых гвоздей, именуемых "культурно-поэтическими" образами" ("Разговор о Данте"), — претит Мандельштаму. В 1913 г. еще не принимая всерьез подобной опасности, поэт, однако, признавал за кино эти чары. В рецензии 1913 г. на "Собрание сочинений" Джека Лондона Мандельштам проводит параллель между стилем писателя и кинематографом, утверждая, что Джек Лондон "никогда не поднимается выше мудрости кинематографа", что его роман — некое подобие "мелодрамы с добродетельным финалом", что "лучшее в кинематографе — так называемые "видовые картины" свойственны и стилю Джека Лондона, развертывающего их, "гипно-

тизируя читателя автоматической готовностью показать сколько угодно тысяч метров"<sup>1</sup>.

Гораздо позже, в 1935 г., в рецензии на сборник поэтессы Адалис, опять возникнет параллель "литература-кино", но на этот раз в более положительном ряду, прием кино (сквозной план) сопоставляется с образом мысли в литературе и в лирике.

Отношение Мандельштама к кино — впрочем, вместе с развитием самого кино, — становится все серьезнее. В том же 1935 г. Мандельштам пытается написать очерк об уборочной кампании в Воронежской области, так и оставшийся в черновиках. Здесь он просто порой "мыслит кадрами". В одном из черновых отрывков снова появляется почти ироническая тема *механики* — а может быть, и тайной абсурдности подвига жизни в совхозе — что переплетается с горьким наблюдением судьбы людей, сопоставляемой с бравурными киноидеалами эпохи:

День начальника политотдела и директора совхоза разворачивается в богатейшую кинофильму: обозрение зернового океана, машин и людей. Две машины мчатся друг за другом по бархату грейдерных дорог. С комбайна снято шесть магнето. Сам директор везет их на починку. Он бы и целый участок свез бы...

Это был общий план, а вот крупный, гораздо менее "традиционный":

Выражение его лица давало весь переход от *удивительной* доброты и ласки к угрозе — через насмешку, через стрелковый прищур: от зоркости это лицо с *удивительной* быстротой несло к подозрительности.

Серые глаза сельсоветки, красноармейца, летчика то мрачнели, то смеялись, подбородок тяжелел, осаживался. Лагерная худоба щек держалась на самой границе между здоровьем и не думающей о себе усталостью.

Кино здесь служит даже подспорьем, подмогой Мандельштаму, вынужденному писать в чуждом для себя жанре. Кино со всеми его документальными и игровыми "штампами" словно подсказывает поэту адекватные приемы и ходы — но и лазейки, которыми мысль может выбраться к обобщению, "остранению", к иронии, к свободе...

Мандельштам написал несколько рецензий на кинофильмы — в основном весьма ироничных, среди которых единственная положительная — на фильм Николая Шпиковского "Шпигун" ("Шпион"), поставленный на Киевской студии ВУФКУ в 1929 г. (экранизация рассказа В. Охрименко "Цыбала": другие названия фильма: "Знакомое лицо", "Шкур-

ник", "Цыбала", "История одного обывателя", "Приключение Шмыгуева"). Рецензия была написана в пору пребывания Осипа Эмильевича и Надежды Яковлевны в Киеве в 1929 г. (Мандельштамы хотели обосноваться в Киеве надолго, надеялись на получение Осипом Эмильевичем работы при студии ВУФКУ, о чем хлопотал Исаак Бабель, однако эти хлопоты остались безрезультатными).

Несколько слов о режиссере фильма: Николай Шпиковский — ученик Л. Кулешова, соавтор Вс. Пудовкина по единственному его комедийному фильму "Шахматная горячка" (1925). В конце 20-х гг. работал на ВУФКУ, где поставил фильм "Шпигун", вышедший на экраны в Киеве. Вскоре фильм был раскритикован, снят с экрана и забыт на многие годы. Шпиковский поставил еще два игровых фильма, писал сценарии, впоследствии ушел из игрового кино и работал в документальном и научно-популярном (в основном как сценарист). Во время Великой Отечественной войны написал сценарий для киноагитки Вс. Пудовкина "Пир в Жирмунке" (1941).

Действие комедии "Шпигун" происходит в 1919 г. Украина. Гражданская война. Постоянная смена властей. Из уездного городка уходят красные... Герой фильма, обыватель Аполлон Шмыгуев (бывший чинуша) случайно попадает к красным, и начинаются его приключения. Он кочует верхом на верблюде, неизвестно как попавшем в обоз красноармейцев, удирает от тех, пристаёт то к белым, то к бандитам. Все власти ему угрожают, его ловят как "шпиона", но везде он приспособливается... пока, наконец, не оказывается меж двух огней и не попадает в плен даже не к красноармейцам, а к единственной силе, изображенной не комически, — к крестьянам, защищающим свой хлеб с оружием в руках.

Чем объяснить теплоту рецензии на фильм Шпиковского? Только ли — и столько ли — конъюнктурными соображениями? Дело обстоит не так просто. Мандельштам ценит в фильме особое отношение к изображению событий. Мы могли бы назвать его "поэтикой очевидца", близкой и самому Мандельштаму, особенно в тот период (ср.: "Но возмужавшего меня, как очевидца, / Заметила..." ("Стансы, 1935) — впрочем, заметила поэта страна наподобие "Киева-вля"). Потому-то, быть может, взаимосвязаны здесь кинообраз и речь, и похвалой звучит соотношение кино со словом: "Мы слышим все

время ровный, с логическими ударениями и небольшими паузами голос чтеца"<sup>3</sup> (ср.: "Яхонтов"); работа Шпиковского, по оценке поэта, тяготеет "к тому еще никем не осуществленному мышлению будущего, которое мы называем кинопрозой с ее могучим синтаксисом". (Заметим, что подобному требованию отвечала поэтика неореализма в кино, целиком оформившаяся лишь после второй мировой войны.) Мандельштам отмечает в некоторых кадрах взгляд кинохроники, но не *могучей хроники* революции и т.п., которая "глушит медными трубами голос рассказчика", а видение мира "с высоты седла, с вагонной площадки или с артиллерийской двуколки — глазами среднего человека, ненапряженно, без символических причуд". Не намек ли это "акмеиста" Мандельштама на стиль Эйзенштейна, не только конструктивиста кино, но и во многом наследника символизма? Как раз в 1928—1929 гг. Эйзенштейн заканчивает свой самый "символистский" фильм "Генеральная линия", который (хоть он и посвящен судьбе российской деревни) вырастает в целый миф о земле и земледелии, с огромным количеством "символов" и реминисценций из древнегреческой и других мифологий. (У этого фильма также была сложная судьба.) Земля есть и у Шпиковского, о чем упоминает Мандельштам, но в совсем другом контексте: "как много на свете добротной земли, как похожа она на море" (ср.: "На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко...").

Но не везде в фильме Шпиковского спокойная киноречь режиссера сохранена в неприкосновенности, и потому не целиком положительна рецензия Мандельштама. Это и рецензия-заступничество, и рецензия-пожелание, что принципиально важно. Мандельштам отмечает не только удачи, но и не реализованные до конца возможности фильма: например, его сказочный, фольклорный сюжет, увы, перебиваемый навязанными свыше идеологическими штампами; отмечает неправдоподобие некоторых эпизодов, близких к *ненужной агитке и инсценировке*; защищает правду значимой детали. Надежда Мандельштам указывает в воспоминаниях, что Шпиковского "заставили переснять огромные куски, потому что красноармейцы в гражданскую войну были сначала показаны такими, как были, то есть очень оборванными"<sup>4</sup>; такая осведомленность может быть косвенным признаком интереса Мандельштама к судьбе фильма и знакомства поэта и режис-

сера. В черновом варианте рецензии говорится: "Какой-то недобрый гений внушил Шпиковскому, что наряду с фольклорной темой надо крепить и развивать тему труда и хозяйства". Из-за цензуры Мандельштаму пришлось исправить *недоброго гения* на *совершенно правильный инстинкт*, но смысл рецензии не изменился ("Очень жаль, что верблюд не чихнул на того, кто испортил сценарий Шпиковскому".)

Рецензия вырастает в нечто большее, чем выпад против штампов советского кино: это стремление что-то исправить, пожелание того, каким *может* стать Шпиковский, если ему не будут мешать идеологи от киностудии, каким *должно* быть кино — да и не только оно. В частности, это выражается в отношении к образу главного героя фильма, которого в конце увозят *под ружьем* и, вероятно, расстреляют. Мандельштам против идеологизации фольклорного *шпиона, обывателя, Тартарена*, на которого должны сыпаться все шишки: "Гибнуть ему вообще не полагалось". Фольклорный герой — уже безобидный герой: "Нынче шкурник девятнадцатого года — это уже кустарная игрушка, детская кукла. Ваньку-встаньку не бьют, его щелкают. Степку-растрепку не изобличают: с ним надобно играть. Я удивляюсь той громадной недооценке зрителя, которую проявляют все наши сценаристы и все опекуны кино".

Отметим "странное сближение" этих слов с репликой героя запрещенного фильма Эйзенштейна "Бежин луг" (1935—1937). В одной из сцен мальчик Степок, чтобы остановить самосуд колхозников над "подкулачниками", произносит с улыбкой: "У-у, дядя! Это же последние! Их в музее показывать надо..." И гнев, по замыслу режиссера, остывает. В 1929 г. Мандельштам похожими словами пытается остановить самосуд не только над героем фильма, но и над целой эпохой, целым пластом жизни. Поэт заступает за свободу творчества и самостоятельность зрителя ("Побольше озорства, побольше смелости, побольше доверия к зрителю!"), за право и зрителя, и художника независимо оценивать произведение искусства и эпоху.

У непобедимого Шпигуна — Ваньки-встаньки, киномечты Мандельштама, появляется союзник или новое воплощение, гораздо более симпатичное и уже напрямую близкое самоощущению "опального поэта": Чарли Чаплин, этакий смысленный Давид перед строем Голиафов...

Мандельштам видел среди прочих фильм Чаплина "Новые времена" (1936), где преследуемый, бездомный, вечно ищущий работу и неспособный никому угодить герой, который в конце концов остается со своей верной подружкой безо всяких средств и все же не унывает, попадает в ситуации, по духу странно близкие положению Мандельштамов. Реминисценции из "Новых времен" и "Огней большого города" появляются в стихотворении "Чарли Чаплин" (1937), и маска Чарли совмещается с лицом поэта, который сам себя подбадривает. Чаплин — недостижимый "альтернативный" государь в мире, куда теперь нет дороги Мандельштаму: "А теперь в Париже, в Шартре, в Арле / Государит добрый Чаплин Чарли..." ("Я молю как жалости и милости...", 1937).

А на советских экранах "государил" другой герой — *говорящий Чапаев*. Известно, что Мандельштам был потрясен фильмом "братьев" Васильевых. Но можно ли назвать восторгом отношение его к "Чапаеву"? Может быть, на самом деле это потрясение сродни чувству древней трагедии, где величественное сопряжено с ужасным и герой связан неразрешимыми противоречиями:

От сырой простыни говорящая —  
Знать, нашелся на рыб звукопас —  
Надвигалась картина звучащая  
На меня, и на всех, и на вас...

...

Измеряй меня, край, перекраивай —  
Чуден жар прикрепленной земли! —  
Захлебнулась винтовка Чапаева:  
Помоги, развяжи, раздели!

<Апрель>—июнь 1935

Мир кино разлагается на его составные части, все — чудовищно реальные: каждый элемент возвращается к своей первооснове. *Волшебный экран* — к сырому полотну *простыни*, а мелькающее изображение — к живым героям, оно превращается в живую лавину, переходящую в наступление на головы зрителей: на всех — и на вас. *Первоначальная немота* кино через ассоциацию с *рыбами* оборачивается водяной стихией речи, дирижируемой неким *звукопасом*...

*Сырая простыня* — и *сырая шинель* Киева-вия, мелькнувшая и в "Шпигуне". И чуть ли не прежняя (помните рецензию?) горькая мечта о сказке, попранной самосудом эпохи, — или же горькая ирония насчет новых "сказочных" героев, самовольно вершащих суд, — в стихотворении того же пе-

риода (апрель—май 1935) "День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...":

Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!  
Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?

Чапаев — легендарный герой "массы", прямая противоположность и обывателю Шмыгуеву, и бродяге-лирику Чарли. Но и его винтовка, и *сухомятная сказка* захлебываются в потоке сырой речи, которая, подобно Каме ссыльных, отнимает воздух. И кто же тонет на самом деле, словно напившись *кривой воды*, в заключительных строках этого стихотворения:

Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам  
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой...  
За бревенчатым тылом, на ленте простынной  
Утонуть и вскочить на коня своего!

Урал "киношный" и Урал подлинный.

Киногерой выходит "сухим из воды". У кино есть свойство — быть обратимым. Время в нем можно пустить вспять. Это мир мечты. Сострадание может в нем оживить героя, будь он обыватель, поэт или полусказочный военачальник. Но вот герой выходит из кино. Жизнь необратима. Все меняется и приобретает неотвратимую печать правды или кривды. Так Чапаеву суждено было стать символом страшного времени, на поединок с которым "вышел из кино" Чарли Чаплин — Давид — "царь" — поэт — Осип Мандельштам<sup>5</sup>.

#### Примечания

<sup>1</sup> Аполлон. 1913. № 3. С. 73.

<sup>2</sup> Мандельштам О. "Я предлагаю дать документальную книгу о деревне..." / Публ. С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдина // Лит. обозрение. 1991. № 1. С. 24-25.

<sup>3</sup> Текст рецензии цит. по: Осип Мандельштам и кинематограф / Публ. С. В. Василенко, Б. С. Мягкова, Ю. Л. Фрейдина // Памир. 1986. № 10. С. 170-173.

<sup>4</sup> Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1990. С. 281.

<sup>5</sup> Автор статьи выражает благодарность В. В. Забродину (Музей кино) и С. В. Василенко на неоценимую помощь в подготовке этой работы.

# 2.

---

*Е. Эткинд  
С. Симонек  
А. Гелих  
И. Л. Багратион-Мухранели  
К. Трибл*

*Ефим Эткинд  
П а р и ж*

## **"РАССУДОЧНАЯ ПРОПАСТЬ" О мандельштамовской "Федре"**

Мандельштам — автор "Камня" и "Tristia" — был тесно связан с Францией: в "Камне" ощутимы различные стороны французской культуры — средневековая архитектура, театр классицизма, романы Флобера и Золя, поэзия Верлена, живопись импрессионистов. Тогда же написаны статьи об Андре Шенье (1914) и Франсуа Вийоне (1913). Обе они проникнуты любовью к Франции — даже к ее языку и стиху:

Французский стих, по природе своей, как никакой другой, приспособлен к тончайшим ритмическим нюансам,

— пишет Мандельштам (в черновиках) о французской силлабике, которую до него признавали системой тяжеловесной, далекой от всякой музыкальности. Он продолжает:

...каждая строчка французского стиха живет собственной, независимой жизнью в силу того основного положения французской поэтики, что долгота и ударение суть величины переменные<sup>1</sup>.

В силлабическом стихе французов Мандельштама привлекает многообразие внутри единства; его формула "каждая строчка французского стиха живет собственной, независимой жизнью" замечательна — действительно, по сравнению со стихом силлабо-тоническим французский ритмически разнообразнее. Мандельштаму импонирует прежде всего совмещение контрастов; в структуре французского стиха это совмещение

наглядно: жесткие, малоподвижные метрико-строфические формы — и свободное образование и сочетание ритмических групп внутри полустушия. Во всякой поэтической системе конфликт метрики и ритма динамизирует стих; однако во французской этот конфликт заострен до непримиримости. Метрико-строфический принцип рационален — он воплощает авторитарность традиции, ставшей каноном; ритмическая свобода внутри полустушия, допускающая сочетания групп от пяти слогов до одного (1 + 5, 2 + 4, 3 + 3, 5 + 1, 4 + 2), отражает летучую прихотливость эмоции. Скажу иначе: метрика и строфика воплощают внеличное начало, предписанное поэту условностью канона; ритм, вступающий с метром в своеобразное единоборство, индивидуален: это продукт личного творчества поэта. Из этого соображения следует, что каждая строка классических стихов представляет собою противоборство общего и личного, унаследованного и созданного, рационального и эмоционального.

По мнению Мандельштама, во французском стихе ритм индивидуальнее, чем в русском; метрика же и строфика более косны, хотя бы уже потому, что французский стих старше нынешнего русского на три с половиной столетия. Если метр устойчивее, а ритм лиричнее, то напряженность между внеличным и личным, рациональным и эмоциональным, мертвым и живым внутри каждого стиха возрастает. Приведу строки из "Федры" Расина — трагедии, столь важной для Мандельштама. Федра говорит со своей наперсницей Эноной, с волнением вспоминая о том, как слушал ее признания в преступной любви Ипполит:

Ciel! comme il m'écoutait! Par combien de détours  
L'insensible a longtemps éludé mes discours!  
Comme il ne respirait qu'une retraite prompte!  
Et combien sa rougeur a redoublé ma honte!<sup>2</sup>

(III)

Ритмические группы в этих четырех стихах распределяются следующим образом:

1 + 5 / 3 + 3  
3 + 3 / 3 + 3  
1 + 5 / 4 + 2  
1 + 5 / 4 + 2  
(или: 3 + 3 / 4 + 2)

Столкновение контрастных групп (1 + 5, 4 + 2) выражает эмоциональное движение, даже взрыв (Ciel! comme il m'écou-

tait!), сопряжение сходных, симметричных (3 + 3) — устойчивость или равнодушие (L'insensible a longtemps...).

По этим четырем стихам видно, что имел в виду Мандельштам, утверждая: "...каждая строчка французского стиха живет собственной, независимой жизнью..." Во-первых, все строки — ритмически разные; во-вторых, даже кажущиеся одинаковыми полустихия друг на друга не похожи. Ср.: "...une retraite prompte" (4 + 2) и рифмующее с ним: "...a redoublé ma honte"; они различны потому, что в первом случае ударение падает на второй слог от конца (retraite: - ˘ -), во втором — на последний слог (redoublé: - - ˘). Несовпадение словоразделов с распределением ударений — еще один фактор ритмического многообразия.

Конечно, конфликт между метрикой и ритмом свойствен и русскому силлабо-тоническому стиху. В мандельштамовском переводе начальных строк "Федры" Ипполит говорит, обращаясь к Терамену, своему воспитателю, о необходимости поисков Тезея, его отца:

В смертельной праздности, на медленном огне,  
Я до корней волос краснею в тишине, —  
Шесть месяцев терплю отцовское безвестье —  
И дальше для меня тревога и бесчестье —  
Не знать урочища, где он окончил путь.

Здесь, как и полагается в русском александрийце, каждое полустихие запрограммировано на три ударения; они, однако, не осуществляются — реализуются два:

— 1 — 1 — 0 / — 1 — 2 — 1  
— 0 — 1 — 1 / — 1 — 0 — 1  
— 1 — 0 — 1 / — 1 — 1 — 1  
— 1 — 1 — 1 / — 1 — 2 — 1  
— 1 — 1 — 0 / — 0 — 1 — 1

Мандельштам создает ритмически богатый александрийский стих (хотя во вторых полустихиях постоянно одна и та же форма — пиррихий на второй стопе), используя несимметрическую схему — предцезурное дактилическое окончание. Французский стих интонационно-ритмически строится иначе — он самостоятельнее:

Dans le doute mortel dont je suis agité	3 + 3 / 3 + 3
Je commence à rougir de mon oisiveté:	3 + 3 / 2 + 4
Depuis plus de six mois éloigné de mon père	3 + 3 / 3 + 3
J'ignore le destin d'une tête si chère,	2 + 4 / 3 + 3
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.	2 + 4 / 3 + 3

Французский стих как соединение контрастов, как кажущееся примирение рационального и эмоционального начал,

образующих ритмико-метрическое единство, но продолжающих создавать напряжение, подобное электрическому, — вот что привлекает Мандельштама. К тому же структура александрийца сама по себе ему близка; в "Заметках" о Шенье он пишет, что

...александрійский стих восходит к антифону, то есть к переключке хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъяснения своей воли. Впрочем, это равновесие нарушается, когда один голос уступает часть принадлежащего ему времени другому. Время — чистая и неприкрашенная субстанция александрийца<sup>3</sup>.

В этих словах — характернейшее для Мандельштама восприятие двух культур, которые просвечивают одна сквозь другую: за французским александрийским стихом выступают контуры эллинского антифона; значит, если правильно читать Расина, через него просвечивает Еврипид. Отсюда особая содержательность, которую Мандельштам обнаруживает в александрийце. Характеристика, данная этому стиху, позволяет увидеть его специфический динамизм; в черновых материалах и заметках об А. Шенье читаем: "Александрийский стих несомненно драматического происхождения, то есть происходит из диалога"<sup>4</sup>.

Как замечено выше, Мандельштам с интересом относится к художественным ресурсам вообще силлабического стиха, отвергнутого русской поэзией в середине XVIII в. в пользу тонического. Позже, переводя Огюста Барбье, он будет стремиться к обогащению русской просодии, возрождая забытую силлабику:

Это зыбь, это зыбь — спокойная моряна,  
Вскипающая пред зарей.  
Поющая с утра, как юная Светлана,  
Любовь и русый волос свой...

(Это зыбь, 1923)

\* \* \*

Стремление соединить противоположные начала, создавая обманчивую видимость их благополучного сосуществования, — таково зерно поэтики раннего Мандельштама. Этого он ищет в мысли, в литературе, в архитектуре, в музыке — всюду. Этому посвящено и программное стихотворение "Notre Dame" (1912). В древнем парижском соборе сопряжены тяжесть и легкость, уродство и красота, мертвое и живое, рациональное и интуитивное, рассудочное и мистическое; каждая строфа содержит одну или несколько таких оппозиций. В пер-

вой строфе выявлено живое, легкое, радостное: *радостный и первый... крестовый легкий свод, который играет мышцами*, — собор уподоблен обнаженному Адаму; отождествление храма с ним настолько полно, что определения относятся одновременно и к базилике, и к первочеловеку:

...радостный и первый,  
Как некогда Адам, распластывая нервы,  
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Во второй строфе говорится о тяжелом, губительном начале, враждебном живому: *масса грузная* напирает на стену, стремясь ее сокрушить, однако ее сдерживает созданная разумом человека конструкция: *подпружных арок сила*; таран, который мог бы разрушить собор, бездействует.

Так в первой половине стихотворения противостоят друг другу враждующие начала, которые, однако, составляют нерасчленимое единство: без тяжести не может быть легкости свода, без грузной массы не было бы противостоящего ей зодчества. Иначе говоря, без уродства нет красоты, без сырья нет искусства: Мандельштам вводит в общий контекст строительно-технические термины (*подпружные арки, грузная масса, крестовый свод*) — совмещая прозу с поэзией (это ляжет в основу "Адмиралтейства": "...Красота — не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра"<sup>5</sup>).

Третья строфа целиком состоит из противопоставлений, охватывающих разные стороны бытия — философию, религию, искусство, ремесло. Каждое из них требует глубокого обдумывания; так, не сразу становится ясной строка: "Египетская мощь и христианства робость", которая сталкивает противоположные цивилизации, встретившиеся в готическом зодчестве. Особенно существен второй стих: "Души готической рассудочная пропасть..." — феноменальное по сжатости и точности определение готики, или, точнее, мироощущения средневекового архитектора, строителя готического храма: *рассудочная пропасть*. Это и в самом деле составляет сущность готики как художественной идеологии: точнейший расчет и непрменная мистика — союз конечного с бесконечным.

В строфе четвертой те открытия, которые до сих пор относились к зодчеству, перенесены на словесность; противостоят друг другу материал и искусство в поэзии, *недобрая тяжесть* сырого слова, слова-сырья, и Прекрасное, сотворенное поэтом. В другом стихотворении того же года: "Кружевом, ка-

мень, будь / И паутиной стань..." ("Я ненавижу свет...", 1912).

*Рассудочная пропасть* — свойство готики. Понятно, что это соединение наиболее проявляет себя в архитектуре — глаз отчетливо видит, как тяжелое становится легким, конечное — вечным, камень — кружевом или паутиной, материя — духом. Однако зодчество, как известно, *застывшая музыка*; в музыке сосуществование дает столь же поразительные плоды: "...ты ликуешь, как Исая, / О рассудительнейший Бах!" (Бах, 1913). Пророк Исая — самый боговдохновенный и самый темный из всех библейских пророков; музыка Баха — звуковое воплощение стихии и в то же время — рациональная конструкция:

Высокий спорщик, неужели,  
Играя внукам свой хорал,  
Опору духа в самом деле  
Ты в доказательстве искал?..

Слово *доказательство* появляется в статье "Утро акмеизма" (1913), где оно отнесено к искусству, обладающему собственной логикой:

Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением: [...] Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства!..<sup>1а</sup>

Выше в той же статье искусство Баха сближено с готикой:

...мы вводим готику в отношение слов, подобно тому, как Себастьян Бах утвердил ее в музыке<sup>1б</sup>.

В заключение "Утра акмеизма", подводя итоги своим размышлениям, Мандельштам утверждает близость между средними веками и современностью:

Благородная смесь рассудочности и мистики, — пишет он, формулируя сущность обеих эпох, — и продолжает: ...и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой...<sup>1в</sup>

Формула *смесь рассудочности и мистики*, вероятно, послужила одной из причин того, что вожди акмеизма, Гумилев и Городецкий, отказались публиковать статью Мандельштама в "Аполлоне"; им она представлялась уступкой символистам. Эта же формула помогает понять, почему Мандельштам написал гораздо позже, в 1922 г., уже издав далеко оценивая десятилетия:

Ныне ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее для эпохи. Расин раскрылся на "Федре"...<sup>3а</sup>

\* \* \*

"Расин раскрылся на «Федре»"... Такое утверждение кажется странным: чем трагедия Расина, созданная два с половиной века назад, могла привлечь русских людей десятых годов? Чем она пленила Мандельштама, который стихотворением о "Федре" закончил первый сборник "Камень" и другим стихотворением о ней же открыл второй, "Tristia"? В статье "О природе слова" (1921—1922) говорится об Иннокентии Анненском — о

...дерзости этого царственного хищника, похитившего у них (европейцев) голубку Евридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябущего Овидия<sup>36</sup>.

Иннокентий Анненский, который создал перевод всех шестнадцати драм Еврипида и в их числе "Ипполита", опубликовал еще и статью "Трагедия Ипполита и Федры" (1902), где обстоятельно разбирает греческую пьесу (V век до н.э.) и, зная величие древнего драматурга, демонстрировал русскому читателю его актуальность:

Как волны горячего пара, — пишет Анненский о Федре, — из губ ее вырываются страстные желания, и она с безнадежностью следит воспаленными глазами, как тают в воздухе причудливые облака мечты, чтобы осесть на сердце холодной росой невозможности<sup>6</sup>.

Анненский дает психологический анализ души Федры, он видит, что она испытывает одновременно противоположные чувства:

Как ее грех и как невольный союзник Киприды, Ипполит для нее ужасен, она его ненавидит, и чувство, которое должно разрешиться злобной клеветой, созревает, может быть, более, чем сама любовь<sup>6а</sup>.

Он видит сложность ее переживаний — например, два стыда, испытываемые Федрой:

Первый стыд — это стыд гинекея (женская половина греческого дома), тот самый наружный, подленький стыд, которому только что заплатили дань все эти темные души своим ужасом перед разоблаченным чувством, второй — это стыд, который боится порока, т.е. гнева всевидящих богов<sup>6б</sup>.

Анненский говорит о еврипидовской героине как о женщине, беды которой сохраняют свой смысл и сегодня; фраза Мандельштама о том, что Анненский сорвал "классическую шаль с плеч Федры" означает, что он пробился сквозь французский классицизм, сквозь условное искусство Расина к волнующей современного читателя древней и вечно живой греческой героине.

Однако для самого Мандельштама "Федра" Расина оказалась важнее еврипидовой. При всей условности классицизма трагический театр поднимается до высокой подлинности:

Спадают с плеч классические шали,  
Расплавленный страданием крепнет голос,  
И достигает скорбного закала  
Негодованием раскаленный слог...

В другом стихотворении, созданном годом раньше и посвященном Ахматовой (1914), уже возникла эта шаль как признак стиля, соединяющего российский Серебряный век с французским Золотым:

Вполоборота, о, печаль,  
На равнодушных поглядела.  
Спадая с плеч, окаменела  
Ложно-классическая шаль.

Зловещий голос — горький хмель —  
Души расковывает недра:  
Так — негодующая Федра —  
Стояла некогда Рашель.

Сопоставление Анны Ахматовой — в то время автора сборников "Вечер" (1910) и "Четки" (1914) — с Федрой необыкновенно важно; как всегда у Мандельштама, сближение носит отнюдь не внешний характер. Внешний, впрочем, тоже: царицу Трезены в исполнении великой трагической актрисы, как ее представлял себе Мандельштам, напоминали царственная статья Ахматовой и ее низкий, "зловещий" голос. Однако важнее эстетическая суть сближения: лирика Ахматовой, раскрывающая глубины женской души и таящая вулканические страсти, отличается классической строгостью формы, сдержанностью, крайним лаконизмом. Иногда лирические монологи Ахматовой похожи на расиновские — даже се александрийский стих напоминает "Федру":

А! Это снова ты. Не отроком влюбленным,  
Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным  
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.  
Страшна моей душе предгрозовая тишь.  
Ты спрашиваешь, что я сделала с тобою,  
Врученном мне навеки любовью и судьбою.  
Я предала тебя...

Даже поверхностный взгляд замечает здесь идеальную симметрию полустижий, параллельно построенных — либо внутри одного александрийца: "Ты в этот дом вошел / и на меня глядишь..." либо в соседних строках: "Не отроком влюбленным / Но мужем дерзостным..."; и то, и другое — признаки расиновского стиля: "Негодованием раскаленный слог". В

дальнейшем тексте встречается стих, кажущийся точным переводом из Расина: "В недуге горестном моя томится плоть..."

Лирике Анны Ахматовой в высочайшей степени свойственно то, что так ценил в искусстве Мандельштам: соединение контрастных начал — рационального и интуитивного, внутренней необузданности и внешней сдержанности. Именно это статическое совершенство формы выражено строками: "Спадая с плеч, окаменела / Ложно-классическая шаль".

В глаголе *окаменела* таится одно из значений того существительного, которое послужило заглавием для первой книги стихов Мандельштама; *камень* — метонимическое обозначение застывшей, как лава, классической (или, что то же самое, *ложно-классической*, т.е. неантичной) художественной формы, противопоставленной внутреннему клочкотанию страстей ("Огонь пылает в человеке" — "Ода Бетховену", 1914).

\* \* \*

В основе расиновой трагедии (1677) лежит противоречие между свободой и несвободой; оно определяет и характер героини, и своеобразие произведения. В предисловии Расин писал:

Федра ни вполне виновата, ни вполне невинна. Судьба и гнев богов ввергли ее в незаконную страсть, перед которой она сама первая испытывает ужас. [...] Когда она принуждена открыться, она говорит так хаотично, что нельзя не увидеть: ее преступление есть скорее кара, ниспосланная богами, чем проявление ее воли.

Заметим еще одно удивительное сходство выражений у Расина и у Ахматовой:

Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux...

...что я сделала с тобою,

Врученным мне навек любовью и судьбою...

Это, разумеется, не цитата, а именно сходство в пределах классического стиля.

Расин неточен в отношении собственного произведения: его Федра не отдает себя во власть хаоса — это можно сказать о героине Еврипида. У Расина Федра с необыкновенной логической последовательностью и силой доказательств анализирует собственное душевное состояние, граничащее с безумием. Рассказывая Эноне, кормилице, историю своей греховной любви, она в рационально построенных, строго симметричных александрийцах повествует об эволюции страсти, внушенной ей злокозненной Венерой, и приходит к такому заключению:

В крови пылал не жар, не пламень ядовитый, —  
Вся ярость вписанная в добычу Афродиты.  
Какой преступницей, каким исчадьем зла  
Я стала для себя самой. Я прокляла  
И страсть, и жизнь свою. Я знала: лишь могила  
Скрыть может мой позор; я умереть решила...<sup>9</sup>  
(Перевод М. Донского)

Несвобода Федры относится к ее чувствам, свобода — к разуму. Греховные чувства внушены ей богами, анализирующий эти чувства разум принадлежит ей самой. Федра безумна, но она отчетливо сознает свое безумие и рассматривает его в стихах, построенных по законам совершенной гармонии. Это особенно наглядно в том монологе, где она открывает Ипполиту свою любовь; он отличается от других монологов тем, что в начале его стоит восклицание, нарушающее симметрию, а после него — неожиданный резкий переход от *вы* к *ты*. Однако это мгновенное нарушение вскоре компенсируется возвращающейся и даже укрепляющейся симметрией.

Ипполит

Хоть я и заслужил суровые упреки,  
Я ухожу...

Федра

О нет! Все понял ты, жестокий!  
Что ж, если хочешь ты, чтоб скорбь своею и боль  
Я излила до дна перед тобой — изволь.  
Да, я тебя люблю. Но ты считать не вправе,  
Что я сама влеклась к пленительной отраве,  
Что безрассудную оправдываю страсть.  
Нет, над собой, увы, утратила я власть.  
Я, жертва жалкая небесного отмщенья,  
Тебя — гневлю, себе — внушаю отвращенье.  
То боги!.. Послана богами мне любовь!..  
Мой одурманен мозг, воспламенилась кровь...  
Но тщетно к небесам я простираю руки,  
Взирают холодно они на эти муки...

(Перевод М. Донского)

Это двойное содержание "Федры" и привлекло прежде всего Манделъштама. "Благородная смесь рассудочности и мистики" — то, что он так высоко ценил в готике и в музыке Баха и что считал характерным одновременно для средневековья и современности, — по-своему проявилось в трагедии Расина.

Несвобода, впрочем, распространяется и на других персонажей пьесы: на Ипполита, который является жертвой страсти Федры и собственной неодолимой любви к Арикии; на Тезея — жертву и обмана Эноны, и собственного обращения к Нептуну с просьбой покарать сына. Несвобода как всеобщее

состояние — одна из черт современности, как ее в 1915 г. понимает Мандельштам. Через три года будет написано стихотворение "Сумерки свободы", однако мысль о том, что сумерки наступают, родилась уже раньше, в начале войны.

Другая важнейшая черта современности, обнаруживаемая в расиновой "Федре", это сопряжение несвободы и свободы — иррациональных эмоций и всеконтролирующего разума или, говоря иначе, индивидуального и всеобщего начал. Характерная черта действительности предвоенной и военной, а затем предреволюционной и революционной должна была стать в поэзии неоклассицизмом, за который в ту пору ратовал Мандельштам.

Время для Мандельштама — философская и экзистенциальная категория, смыкающаяся с понятием пространства. Вслед за Анри Бергсоном он может отождествлять время и пространство в метафоре веера:

И раскрывается с шуршаньем  
Печальный веер прошлых лет...  
("Еще далеко асфodelей...", 1917)<sup>10</sup>

Особенно наглядна эта статичность времени в неотменяемости культурных эпох — они остаются в исторической и художественной памяти человечества и наслаиваются, просвечивая друг через друга. Однако в сознании людей происходит отбор — миновавшие эпохи не все отвечают потребностям позднейшей. В статье об Александре Блоке "Барсучья нора" (1922) Мандельштам говорит о том, какие ценности прошлого восприняты блоковской поэзией:

Английский и германский романтизм, "голубой цветок" Новалиса, ирония Гейне, почти пушкинская жажда прикоснуться горячими устами к утоляющим в своей чистоте и разобщенности, отдельно бьющим ключам европейского народного творчества: английского, французского, германского...<sup>3в</sup>

Эти пласты просвечивают сквозь стихи Блока — в связи с "Шагами командора" Мандельштам формулирует так:

..Пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого сюжета дали обильные всходы<sup>3г</sup>.

Поэта нельзя понять, если не знать, что

Век — барсучья нора, и человек своего времени живет и движется в скупом отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владенья и больше всего дорожит выходами из барсучьей норы<sup>3д</sup>.

В отношении эпохи, сменившей символистскую, Мандельштам называл другие факты предшествующих культур: "Федру" Расина, "Серапионовых братьев" Гофмана, "Ямбы" Шенье, "Илиаду" Гомера.

Трагедия Расина, как и "Ямбы" Шенье, сама по себе была *бикультурной*: сквозь нее просвечивала Эллада. Древняя культура — V век до н.э. (когда возник "Ипполит" Еврипида) — представлена мифологическим сюжетом, да и почти всеми эпизодами пьесы (такова, например, гибель Ипполита от появления морского чудовища, посланного ему навстречу Посейдоном); кроме мифа, дающего Расину и психологические мотивировки, с античностью связан и александрийский стих, полустихия которого, по мнению Мандельштама, соотносятся друг с другом как антифоны еврипидовского театра. Сразу скажу, что разглядеть антифоны сквозь полустихия александрийца мог только Мандельштам (никакие, даже капитальные труды о французской просодии, об этом не упоминают)<sup>11</sup>. Такое восприятие характерно для его двоemiрия — он обнаруживает его всюду, где оно есть, и присочиняет там, где его нет. О Блоке Мандельштам говорил то, что с еще большим основанием можно сказать о нем самом:

...Он чрезвычайно сильно чувствовал стиль, как породу, поэтому жизнь языка как литературной формы он ощущал не как ломку и разрушение, а как скрещивание, спаривание различных пород, кровей и как прививку различных плодов к одному и тому же дереву<sup>4а</sup>.

\* \* \*

Стихотворение "Я не увижу знаменитой «Федры»..." завершает сборник "Камень". В нем проступают черты прошлых культур. Прежде всего — трагедия Расина "Федра"; затем — театр эпохи классицизма, облик которого отчетливо описан, и даже упомянута тогдашняя манера декламировать стихи ("...обращенный к рампе... стих"); затем — современный Мандельштаму театр, в котором "слабо пахнет апельсиновой коркой", и зрители уподоблены шакалам. Этим не исчерпывается культурная насыщенность стихотворения; в нем еще просматривается театр Шекспира, присутствующий не только белым пятистопным ямбом, сознательно противопоставленным расиновскому александрийцу с "двойною рифмой", но и узнаваемой шекспировской метафорой: "...к суете актеров, / Сбирающих рукоплесканий жатву". Жатва аплодисментов и актеры, ее собирающие, — нет ничего более далекого от Расина, нежели такой образ. В третьей строфе тоже возникает метафора, чуждая Расину: *зрители-шакалы*, которые придут на *растерзанье Музы*; этот образ скорее приближает нас к древнему миру, к античному беснованию вакханок — фон, таким образом, расширяется. Можно рассмотреть в тек-

сте искорку пушкинской миниатюры: "О чем. прозаик, ты хлопчешь? / Давай мне мысль, какую хочешь: / Ее с конца я заострю, / Летучей рифмой оперю..."; метафорический глагол Пушкина подхвачен Мандельштамом: "Двойною рифмой оперенный стих". В обоих случаях стих уподоблен *стреле* — и этот старинный образ тоже связывает мандельштамовский текст с далеким классическим фоном.

Архитектоника стихотворения отличается своей сверхорганизованностью: три строфы-восьмистишия пятистопного ямба, и после каждой из них — отдельный стих, произнесенный от первого лица; в первом случае, от расиновой *Федры*, во втором — от автора стихотворения, современного *Я*, в третьем — от лица современных театральных зрителей, помнящих о прошлом: *Мы*. Восьмистишия распадаются на два четырехстишия, объединенных синтаксисом и каталептикой: три женских окончания сменяются четвертым, мужским. Вот как в целом выглядит схема стихотворения:

I. F F F M / F F F M // F  
 II. F F F M / F F F M // F  
 III. F F F M / F F F M // F

Даже для искусного зодчего Мандельштама эта постройка удивительна; белый стих не только не ослабил ее законченности, но даже, пожалуй, усилил. Тем более, что и тематическое членение прозрачно: I — театр эпохи Расина и, вероятно, Шекспира, которого уже нет (театр — в смысле зрительного помещения, которое вмещает зрителей и актеров); II — театр эпохи Расина в смысле искусства; III — театр современный (опять же, как в строфе I, зрительное помещение и зрители). Зал — сцена — зал. Зритель — искусство — зритель. Центральная строфа, вторая, распадается на две половины: в первой мы, зрители, видим завесу — занавес, отделяющий нас "от другого мира", от классического искусства Расина; во второй мы, читатели, узнаем о том, что происходит в мире теней, в минувшем веке, позади завесы — занавеса:



Симметричное построение представляет собой как бы кристалл классицизма. Кристаллическая форма включает в себе содержание, исполненное динамики — движения во времени. Плоскость (или ось) симметрии, делящая пополам центральную строфу и, значит, все стихотворение — это и есть та *плотная завеса*, которая нас отделяет от другого мира, — она же занавес.

Другим стихотворением о Федре открывается сборник "Tristia".

Стихотворение начинается той же расиновской строкой, которая приведена в предыдущем — "Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent..." только здесь она превратилась в двустипхию александрийского стиха: "Как этих покрывал и этого,убора / Мне пышность тяжела средь моего позора!"

Здесь строки из монологов Федры чередуются с выступлениями хора, как бы заимствованными из трагедии Еврипида. Даже слова Федры, напоминающие Расина внешней формой, восходят к Еврипиду — таковы ее вторая и третья реплики: "О если б ненависть в груди моей кипела..." У Расина таких слов нет — у Еврипида есть. Это же относится и к строке: "Любовью черною я солнце запятнала..." Это тоже почти цитата из еврипидова "Ипполита увенчанного"; Федра имеет в виду не просто солнце, а своего деда Гелиоса, отца ее матери. Завершающий стихотворение хор по образности близок к хорам Еврипида:

Мы боимся, мы не смеем  
Горю царскому помочь.  
Уязвленная Тезеем,  
На него напала ночь...

Эти загадочные строки проясняются только на фоне греческого мифа; не связаны ли они с тем, что Тезей, по древнему мифу, был прикован в аиде к скале — за то, что помогал Пирифою добыть себе в жены богиню царства мертвых Персефону? Тогда и дальнейшие строки осмысляются более полно:

Мы же, песнью похоронной  
Провожая мертвых в дом,  
Страсти дикой и бессонной  
Солнце черное уйдем.

Вторая "Федра" построена по законам классической архитектуры, впрочем, иным, чем первая. Три двустипхия александрийского стиха сменяются голосами хора; первый и третий подобны — это восьмистишия четырехстопного хорея с перекрестной рифмовкой, причем оба они кончаются строка-

ми, содержащими *черное солнце*: "Солнце черное взойдет" — "Солнце черное уйдем".

Таковы хоры первой и третьей. Второй хор — иной; в нем тоже 8 строк, однако не хореических, а анапестических, причем чередуются (нерегулярно) трехстопники с двухстопниками (Ан 3 2 3 2 3 3 2); последние представляют собой трехкратное повторение *среди белого дня*, которое контрастирует с *черным солнцем* и открывающим ту же строфу *черным пламенем*, а также завершающим ее *Федра-ночь*:

Черным пламенем Федра горит  
Среди белого дня.  
Погребальный факел чадит  
Среди белого дня.  
Бойся матери ты, Ипполит:  
Федра-ночь тебя сторожит  
Среди белого дня.

Схема выглядит так:



Хоры подобны еврипидовским — они чередуются с двустиишими, восходящими к Расину: все три раза это классически-гармонизированный крик отчаяния и стыда, вырывающийся из груди Федры. Этой симметричной эстетике противопоставлены голоса хоров, вводящих совершенно иное словесное искусство: дерзкие метафоры (*Царской лестницы ступени / Покраснели от стыда*), антично-фольклорные противопоставления черного и белого (*Черным пламенем Федра / горит / Среди белого дня*), мифологическую персонификацию (*Федра-ночь*), темные, загадочные обороты и образы (*Уязв-*

ленная Гезеом / На него напала ночь...) и т.д. Все это — признаки новой эстетики, с классицизмом Расина связанной лишь косвенно.

Добавим, что Мандельштам сознательно изъял из стихотворения три строки, заменив их точками. В первом случае (первый хор) пропущенные строки звучали так (выделяю их):

*Гибель Федры беззаконной  
Перейдет из рода в род,  
И для матери влюбленной  
Солнце черное взойдет.*

А в третьем двустишии было:

*Любовью черною я солнце запятнала,  
Смерть охладит мой пыл из чистого фиала.*

Так печаталось стихотворение, например, в "Tristia" 1922 г. Потом Мандельштам убрал три выделенные строки. Почему? Не для того ли, чтобы сообщить своему произведению подобие античной руины — и таким образом еще более приблизить его к древней Элладе?

\* \* \*

Первое стихотворение о Федре завершало сборник, в котором классицизм занимал важное место; в нем мандельштамовская тема проведена через расиновский классицизм. Второе стихотворение связано с первым; оно подхватывает уже приведенные там слова Федры и в нем повторяется одно из запоминающихся слов: "Я не увижу знаменитой Федры" — "Будет в каменной Трезене знаменитая беда". Наконец, оно тоже состоит из трех частей, перебиваемых отдельно стоящими строчками, на сей раз парными.

В остальном, однако, вторая "Федра" решительно отличается от первой: она ориентирована не на французский классицизм, а на древнегреческую традицию. Эллинский фон в самом деле будет основным в "Tristia"; он определит собою колорит, стиль, образность таких важнейших стихотворений второй книги Мандельштама, как: "В Петрополе прозрачном мы умрем...", "Золотистого меда струя...", "Еще далеко асфodelей...", "Кассандре", "Я изучил науку расставанья...", "На каменных отрогах Пиерии...", "Когда Психея-жизнь спуска-

ется к теням...", "Я слово позабыл, что я хотел сказать...", "Чуть мерцает призрачная сцена...", "Возьми на радость из моих ладоней...", "За то, что я руки твои не сумел удержать..." Рим и Франция остались в первом сборнике, Эллада и Россия доминируют во втором. Это тематически культурное изменение предсказано второй "Федрой".

#### Примечания

<sup>1</sup> *Мандельштам О.* Камень. Л., 1990. С. 334. <sup>1а</sup> С. 189-190. <sup>1б</sup> С. 188. <sup>1в</sup> С. 190.

<sup>2</sup> В переводе М. Донского:

А как, как слушал он, жестокий Ипполит!  
Как ускользнуть хотел! Как долго делал вид,  
Что не понять ему... Понять же удостоив,  
Как густо покраснел, мой этим стыд удвоив.

<sup>3</sup> *Мандельштам О.* О поэзии. Л., 1928. С. 8. <sup>3а</sup> С. 44. <sup>3б</sup> С. 39. <sup>3в</sup> С. 59. <sup>3г</sup> С. 60. <sup>3д</sup> С. 54.

<sup>4</sup> *Он же.* Слово и культура. М., 1987. С. 268. <sup>4а</sup> С. 265.

<sup>5</sup> С этим взглядом на ремесло как необходимую почву искусства связана декларативная апология Сальери, который, по утверждению Мандельштама, "достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию". И далее: творец "живой поэзии слова-предмета" — не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира. (Из черновых набросков к статье "О природе слова" // Слово и культура. С. 262—263.) С точки зрения Мандельштама, Моцарт без Сальери немислим — как гармония без алгебры.

<sup>6</sup> *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 386. <sup>6а</sup> С. 387-388. <sup>6б</sup> С. 388.

<sup>7</sup> Стихотворение написано после "Ахматовой" Мандельштама (в 1916 г.), — может быть, чтобы подтвердить справедливость его характеристики.

<sup>8</sup> *Oeuvres de Jean Racine* tome troisième. Á Paris. IX — 1801. P. 82.

<sup>9</sup> Русский перевод М. Донского снимает классическую симметрию, организуемую у Расина этот монолог. В результате устранено противоречие между содержанием и стиховой формой, столь существенное для Расина; достаточно обратить внимание на полустипхию: "J'ai pris ma vie en haine, et ma flamme en hoggeur" — "Я прокляла / И страсть, и жизнь свою..." Такие переносы для Расина невозможны. (*Расин Ж.* Трагедии. Л., 1977.)

<sup>10</sup> В этом стихотворении есть отзвук мифа о Тезее; строки "И черный парус возвратится / Оттуда после похорон" связаны с возвращением Тезея под черным парусом, вследствие чего отец его, царь Эгей, уверившись в смерти сына, покончил с собой.

<sup>11</sup> См., например, *Roubaud J.* La vieillesse d'Alexandre. Paris. 1978.

Стефан Симонек  
Вена (Австрия)

## ЕГИПЕТСКИЕ МАРКИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА И КАРЕЛА ЧАПЕКА

Цель данной статьи состоит в том, чтобы показать на примере почтовой марки — сугубо бытового предмета — две центральные темы мировой литературы XX в.: превращение самостоятельного субъекта в беспомощный и беззащитный объект чужой и более сильной власти, или маргинализацию литературного героя (как в "Египетской марке" Мандельштама), и превращение жизни человека в чисто внешнее существование без всякого смысла, или тему "неправильной жизни" (как в рассказе "Sbírka známek", "Коллекция почтовых марок" Чапека). Параллелизм этих двух художественных сочинений подчеркивается еще и тем, что они были опубликованы почти одновременно: повесть Мандельштама вышла в 1928 г., а рассказ Чапека — год спустя в сборнике "Povídky z druhé kapsy" ("Рассказы из другого кармана").

Что касается возможной взаимной рецепции, то в творчестве обоих авторов нельзя найти каких-либо доказательств того, что русский поэт читал своего чешского современника, и наоборот. Несмотря на необычайную широту культурного поля зрения Мандельштама, включающего и древнегреческую, и латинскую литературу, и, кроме того, литературу Западной Европы, славянская культура почти не привлекала его внимания. Единственная ссылка на чешскую литературу находится в "Стихах о неизвестном солдате" 1937 г., в которых автор упоминает известного героя романа Ярослава Гашека: "И поет хорошо хор ночной / Над улыбкой приплюснутой Швейка"<sup>1</sup>. В связи с этим следует добавить, что возможность читать Чапека на русском языке существовала уже в 20-х гг., так как в 1924—1926 гг. вышли переводы пьесы "R.U.R.", дневника путешествия "Anglické listy" ("Английские письма") и романа "Křakatit", вследствие чего Чапек до определенной степени пользовался известностью и в Советском Союзе<sup>2</sup>. Однако если Мандельштам и знал эти книги, то это никак не отразилось в его сочинениях.

Карел Чапек, в свою очередь, интересовался прежде всего Чеховым и Горьким. Среди его статей об искусстве и культуре есть также ряд работ о Толстом и Достоевском, Мережковском и Евреинове, о постановках МХАТа и труппы Вахтангова, посетивших Чехословакию в 1921 и 1922 гг.<sup>3</sup> Указаний на то, что Чапек знал сочинения Мандельштама и вообще интенсивно занимался современными ему течениями русской литературы, в его творчестве, по всей видимости, нет<sup>4</sup>. Таким образом, параллели между текстами Мандельштама и Чапека являются не следствием взаимного чтения и влияния (согласно терминологии Д. Дюришина, генетическим отношением), а результатом сходного развития отдельных сторон чешской и русской литератур в 20-х гг. без прямого контакта между этими двумя авторами — по определению Дюришина, типологической связью<sup>5</sup>.

Анализ уместно начать с названия произведения русского писателя, "Египетская марка", содержащего целый "пучок" разнообразных значений, которые можно понять только с помощью других сочинений Мандельштама. При обращении к ним выясняется, что египетская тема в творчестве поэта связана с другими двумя важными темами: с одной стороны, с незащищенностью современного индивидуума перед угрозой тоталитарной власти, а с другой — с восприятием художественного текста читателем через столетия. Обе эти темы уже проявились в двух взаимосвязанных стихотворениях 1913 г. с одинаковым названием "Египтянин". Во втором из них ясно выражено уважение к представителям государства: "Кто может описать чиновника доход! / Бессмертны высокопоставленные лица!" (1; 133).

Девять лет спустя, в 1922 г., Мандельштам возвращается к египетской теме в статье "Литературная Москва. Рождение фавулы", в которой он пишет об "извлечении пирамид из глубины собственного духа" и уподобляет новый тип русского прозаика "скромному фараону надсмотрщику над медленной, но верной постройкой настоящих пирамид" (2; 333-334). В отличие от этого нейтрального в семантическом отношении сравнении египетская тема в статье "Девятнадцатый век", опубликованной в том же году, приобретает уже угрожающий характер. Автор называет египетскую и ассирийскую культуры "монументальными" и сравнивает надвигающуюся эпоху с "каменным храмом чужого бога, который отбрасывает на нас

свою тень" (2; 283). Образ пирамиды и ничтожество современного индивидуума объединяются автором в статье "Гуманизм и современность" (1923), первые два абзаца которой развертывают египетскую тему в описании постройки пирамид: человек сам превратился в кирпич, в материал:

Египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве (2; 352).

Еще сильнее чувствуется отрицательная оценка этого образа в стихотворении о Вийоне "Чтоб приятель и ветра и капель..." 1937 г., в котором упоминается "египтян государственный стыд" (1; 261).

Учитывая эту тематическую линию в творчестве автора начиная с его ранних акмеистических стихов и вплоть до вышеупомянутых статей 20-х гг., которые будто предсказывают личную судьбу поэта, второе слово в названии "Египетская марка" ассоциируется с пассивностью, слабостью и беспомощностью — почтовая марка связывается таким образом с героем (или антигероем) повести Парноком, которого товарищи в школе дразнили обидными прозвищами "египетская марка" и "пятновыводчик" и которого потом рассказчик сам называет "египетской маркой"<sup>6</sup>. Маргинализация героя, его превращение в объект чужих сил представляет собой художественное воплощение тех теоретических предпосылок, которые занимают центральное место в статье "Конец романа", опубликованной также в 1928 г. В этой статье можно понять как поэтологический комментарий автора к своей прозе, находим предложения, дословно совпадающие с "Египетской маркой". Так, автор сравнивает роман с системой планет, в которой центробежная тяга слабее центробежной — и в самом начале "Египетской марки" речь идет о "центробежной силе времени, [которая] разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками. Ничего не осталось" (2; 268). Далее Мандельштам в своей статье указывает на исчезновение фабулы и психологии в современном романе; рассказчик в "Египетской марке", в свою очередь, пугается мысли, что "наша жизнь — повесть без фабулы и героя" (2; 269). Таким образом, художественный и теоретический тексты связаны друг с другом через одинаковые словосочетания и составляют высшее художественное единство по отношению к отдельным сочинениям автора — прием, весьма

характерный для поэтики Мандельштама с ее исчезновением границ между текстами и их комбинацией.

Литературное объяснение маргинализации героя дополняется внелитературным толкованием этого приема, учитывающим не только личную ситуацию автора в конце 20-х гг., когда Мандельштам все чаще сталкивался с официальной политикой, но и его весьма сложное и противоречивое отношение к еврейству и, соответственно, к собственному происхождению. Подробный анализ этого отношения был сделан К. Тарановским<sup>7</sup>, мы же выделим из общей проблематики один аспект в связи с "Египетской маркой". В этом тексте рассказчик описывает безликую толпу, собирающуюся утопить человека в Фонтанке, и безуспешные попытка Парнока спасти эту жертву. Описание самосуда и тот факт, что Парнок сам, по словам рассказчика, является потенциальной жертвой толпы и что он хочет позвонить в милицию именно из лавки бедного еврейского часовщика, связывают текст с еврейской темой Мандельштама и, шире, с тяжелым положением русских евреев в начале XX столетия. Атмосфера страха и насилия, нагнетаемая в тексте, возможно, представляет собой отклик на историческое событие, которое имело место в 1913 г.: судебный процесс над Менделем Бейлисом, клеветнически обвиненным в убийстве христианского мальчика якобы с ритуальной целью. Этот процесс вызвал огромный резонанс в русском обществе и, вероятно, произвел сильное впечатление на молодого Мандельштама, поскольку автор намекает на него в "Египетской марке" посредством литературного приема. Еврейский портной Мервис упоминает в разговоре с Парноком, что адвокат Грузенберг заказал у него сенаторский мундир. В этой связи примечательно наблюдение американского сланиста Ч. Айзенберга, что Грузенберг был единственным адвокатом еврейского происхождения, защищавшим Бейлиса в суде<sup>8</sup>. Фамилия адвоката сквозь грани замкнутого художественного текста указывает на тогдашнюю действительность и придает этой сложной и герметичной прозе Мандельштама черты скрытой реакции на политическую ситуацию того времени<sup>9</sup>.

Второе значение названия "Египетская марка" также встречается в упомянутых выше стихах 1913 г. В первом "Египтянине" — согласно подзаголовку "Надпись на камне

18—19 династии" — лирический субъект описывает свое будущее путешествие в потусторонний мир:

И, захватив с собой подарки  
И с орденами тюк,  
Как подобает мне, на барке  
Я поплыву на юг.

(1; 133)

Такое же движение через пространство и время используется автором и в статье "О собеседнике" (1913), в которой Мандельштам уподобляет стихотворение письму в запечатанной бутылке, адресованному тому, кто ее найдет. Роль читателя в творческом процессе подчеркивается в статье в таких недвусмысленных формулировках, как, например, "Нет лирики без диалога" (2; 239). Автор, однако, обращает внимание и на то, что читатель не реальная личность, но лишь потенциальная возможность в будущем; поэт не пишет для определенной публики; он, по словам Мандельштама, "связан только с провиденциальным собеседником" (2; 238).

Девять лет спустя, в 1922 г., Мандельштам объединяет образ египетской марки из стихотворения в концепцию будущего, потенциального читателя в статье "О природе слова", которая занимает центральное место в его творчестве и вместе со статьей "Слово и культура" содержит существенные для его поэтики принципы. В статье "О природе слова" комбинация указанных образов и идей придает названию "Египетская марка" его второе, поэтологическое значение:

Как же можно снарядить эту ладью [человеческого слова] в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорогого читателя? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье (2; 258-259).

Слово *марка* в названии повести, таким образом, связывается с движением, путешествием и общением с далекими и, возможно, незнакомыми людьми. В этом контексте *марка* является не воплощением пассивности и незащитности, но символом дали и расширения замкнутого места. Более отвлеченно, марка делает возможными контакты между разными культурами и языками — тем самым она близка бутылочной почте из статьи "О собеседнике".

Первое и второе значения названия "Египетская марка" — незащитность и маргинализация субъекта, с одной стороны, и связь с другими культурами и другими художественными текстами — с другой, сопряжены настолько тесно, что обуславливают друг друга. Как мы уже заметили, второе значе-

ние "открывает" текст и делает возможным диалог с другими текстами. В случае "Египетской марки" это обращено именно к той литературной традиции, в которой первое значение — маргинализация субъекта — с самого начала занимает центральное место. Речь идет о петербургской линии русской литературы от пушкинского "Медного всадника" через "Шинель" Гоголя и "Двойника" Достоевского до стихов Иннокентия Анненского и "Поэмы без героя" Ахматовой, название которой указывает на основное свойство всех этих сочинений. Прием цитации в высокой степени присутствует в "Египетской марке" и осуществляется Мандельштамом именно на материале перечисленных нами петербургских текстов. Так, рассказчик обращает внимание читателя на перегородку в квартире портного Мервиса, на которой висит картинка, изображающая раненного Пушкина, а затем упоминает Медного всадника и Александровскую колонну. Еще сильнее чувствуется в тексте присутствие "Шинели", из которой Мандельштам позаимствовал сюжет кражи рубашки и визитки Парнока ротмистром Кржижановским<sup>10</sup>. В утверждении Мервиса о том, что "настоящий портной это тот, кто снимает скюртук с неплательщика среди бела дня на Невском проспекте" (2; 33), скрывается тройной намек на повесть Гоголя. Наконец, в восьмой главе находим и Голядкина, героя "Двойника":

Да, с такой родней далеко не уедешь. Впрочем, как это нет родословной, позвольте — как это нет? Есть. А капитан Голядкин? (2; 37).

Какие же существуют связи между этим самым сложным текстом Мандельштама, в котором встречаются едва ли не все приемы русского исторического авангарда, и рассказом Чапека, который гораздо менее требователен к читателю и остается в рамках реалистической эстетики?<sup>11</sup>

Самая простая и наименее существенная связь в тематическом плане — это, без сомнения, тот "подозрительный чех-зеркальщик", который не разрешает Парноку позвонить из своего магазина в милицию, чтобы спасти жертву самосуда. Однако в центр противопоставления этих двух текстов необходимо поставить те две существенные функции коллекции марок, которые она приобретает в рассказе Чапека. В этом тексте коллекция марок воплощает неосуществленные возможности, мечты и надежды рассказчика, который мальчиком безосновательно заподозрил своего лучшего друга в краже его коллекции и вследствие разочарования стал сухим, педантичным человеком, безупречно выполняющим свои обще-

ственные обязанности, но не испытывающим никаких чувств. Только в старости он случайно находит коллекцию в наследстве своего отца и понимает, что не друг юности, а отец похитил коллекцию, чтобы сын лучше учился в школе. Рассказчик должен признать, что из-за единственной ошибки он не только потерял своего лучшего друга, но и отказался от всех высоких чувств и идей, которые превращают пустое существование в человеческую жизнь.

Связь между текстами проявляется также в функции коллекции (в ней содержится, кстати, и египетская марка), воплощающей неутолимую тоску по далеким, экзотическим краям, с которыми рассказчик Чапека прикосновением к своим маркам создает некий личный и непосредственный контакт. Марки при этом приобретают почти утопическую тоску рассказчика по иному и лучшему бытию:

А эта коллекция марок не только собственность, она — вечное приключение; человек с каким-то возбуждением дотрагивается до частицы таких далеких краев, как, скажем, Бутан, Боливия или Мыс Доброй Надежды; с этими чужеземными краями у него как будто личное и близкое соприкосновение.

Весьма близкую роль в "Египетской марке" играет для Парнока карта полушарий Ильина. Как и рассказчик Чапека, герой Мандельштама старается создать непосредственную связь с далекими, присутствующими только в его воображении краями:

Тыча в океаны и материки ручкой пера, он составлял маршруты грандиозных путешествий, сравнивая воздушные очертания арийской Европы с тупым сапогом Африки и с невыразительной Австралией (2; 7).

Более тонкое и отвлеченное сходство текстов скрывается в условности, показанной на примере нереализованных возможностей в жизни обоих героев. Как первая степень этой условности в тексте Мандельштама встречается сомнение в наличии связи между предметом и его названием, которое автор выразил уже в статьях "Слово и культура" и "О природе слова". Когда рассказчик в "Египетской марке" удивленно замечает, что "Египетский мост и не нюхал Египта" (2; 20), то этот упрек является художественным развертыванием концепции слова, "не обозначающего предмета, а свободно выбирающего, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость", из статьи "Слово и культура" (2; 226).

В дальнейшем Мандельштам переносит эту условность из области семантики на конкретные планы на будущее своего антигероя Парнока, высокопарность которых входит в гроте-

ское противоречие с его униженным и убогим положением: человек на краю общества, презираемый женщинами и швейцарами, серьезно собирается "поступить драгоманом в министерство иностранных дел, уговорить Грецию на какой-нибудь рискованный шаг и написать меморандум"<sup>12</sup>. В рассказе Чапека этим планам Парнока соответствует осознание рассказчиком других, не осуществленных возможностей в его пустой и бессмысленной жизни. Он внезапно понимает, что мог бы жить совсем иначе и что мог бы стать кем-нибудь другим — путешественником, актером или солдатом. Горькое осознание этой непоправимой ошибки показано автором именно на примере коллекции, напоминающей таким образом неисполненные желания Парнока:

Я перебрал марку за маркой; там были все, Ломбардия, Куба, Сиам, Ганновер, Никарагуа, Филиппины, все эти страны,<sup>13</sup> в которые я тогда хотел поехать и которые я теперь уже не увижу. На каждой марке был кусок чего-то, что могло состояться и не состоялось.

Дослушав повесть рассказчика, собеседник в конце рассказа "Коллекция марок" грустно замечает, что ничего нельзя исправить и начать заново. Рассказчик в "Египетской марке"; в свою очередь, делает почти дословно совпадающий вывод: "Нельзя было ничего наверстать и ничего исправить" (2; 39).

Этим сопоставлением хотелось бы закончить разбор сочинений двух писателей, по-разному относившихся к историческому авангарду своих национальных литератур. Оба они находились лишь на обочине этого художественного течения и все-таки так или иначе были связаны с ним. В 1920 г. вышла книга переводов Чапека под заглавием "Francouzská poezie nové doby" ("Французская лирика нового времени"), оказавшая мощное влияние на дальнейшее развитие чешского авангарда (особо важную роль в этом контексте сыграл перевод стихотворения "Zone" Г. Аполлинера). Мандельштам же написал повесть, содержащую множество приемов русского авангарда, когда последний уже исчерпал свои творческие силы и перестал быть злобой дня. Скептически оценивая это течение (за исключением творчества Велимира Хлебникова), Мандельштам предоставил ему последнее слово в отечественной литературе.

#### Примечания

<sup>1</sup> Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. Вашингтон, 1967-1971. Т. 1. С. 247. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>2</sup> См.: Бернштейн И. А. Карел Чапек в Советском Союзе (20—30-е годы) // Чехословацко-советские литературные связи. М., 1964. С.35-36.

<sup>3</sup> См. подробнее: Zahradka M. Karel Čapek // Rossika Olomucensia. 1985. T. 24. S. 70-74.

<sup>4</sup> Литературоведение до сих пор не уделило внимания рассказу "Коллекция марок" в сравнительном контексте. По мнению некоторых авторов (см.: Heř V. The Pocket Stories of Karel Čapek // Studia Slavica. 1976. T. XXII, fasc. 3-4. P. 405; Buriánek F. Karel Čapek. Praha, 1988, S. 215; Hrabák J. Karel Čapek povídkář // Česká lit. 1988. N 36/1. S. 12.), рассказ в тематическом отношении может быть истолкован как ранний вариант романа "Обычная жизнь" ("Обычная жизнь", 1934).

<sup>5</sup> Ďurišin D. Vergleichende Literaturforschung. Berlin, 1972. S. 47-50.

<sup>6</sup> Ч. Айзенберг в своей книге о прозе Мандельштама обратил внимание на наблюдение О. Ронена о возможном реальном источнике автора: "Омри Ронен предположил, что прозвище "Египетская марка" имеет отношение к почтовым маркам, выпущенным в Египте в 1902 и 1906 гг. Для предотвращения повторного использования этих марок они были напечатаны таким образом, что всякие попытки свести штамп гашения водой или паром приводили к смыванию краски. Соотнесение эпитета "египетский" со вторым прозвищем "пятновыводчик" дает читателю возможность узнать кое-что об источнике ценностей и будущности Парнока" (Isenberg Ch. Substantial Proofs of Being. Osip Mandelstam's Literary Prose. Columbus, 1987. P. 113. Ср.: Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэзии О.Мандельштама // Slavic Poetics. The Hague; Paris, 1973. P. 367-368.

<sup>7</sup> Taranovsky K. Essays on Mandelstam. Cambridge (Mass.), 1976. P. 48-67.

<sup>8</sup> Isenberg Ch. Op. cit. P.135.

<sup>9</sup> Д. Уэст (см.: West D. M. Mandel'stam: The Egyptian Stamp. Birmingham, 1980. P.34) также указывает на автобиографический контекст еврейской темы в "Египетской марке".

<sup>10</sup> С. В. Полякова даже рассматривает историю Парнока как повторение сюжета "Шинели" (см.: Полякова С.В. "Шинель" Гоголя в "Египетской марке" Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 457.

<sup>11</sup> Кроме того, Чапек хотел своими рассказами достигнуть совсем других художественных целей; во-первых, все рассказы сборников "Povidky z jedne kapsy" / "Povidky z druhé kapsy" ("Рассказы из одного и другого кармана"), по словам автора, представляют собой литературные переработки реальных событий (см.: Hrabák J. Op. cit. S. 8), во-вторых, автор указал в интервью в 1930 г. на роль разговорного чешского языка во втором сборнике, чтобы выразить все оттенки значения, и на то, что он из-за этого сначала намеревался назвать сборник "Povidky nahlas" ("Рассказы для чтения вслух"); см.: Buriánek F. Op. cit. S. 212-213.

<sup>12</sup> Эти пожелания Парнока автор повторяет в восьмой главе текста, придавая им таким образом особое значение: "Ведь обещал же Артур Яковлевич Гофман устроить его драгоманом хотя бы в Грецию" (2; 37). Д. Уэст замечает в этой связи: "Он [Парнок] отвергается всеми слоями и поколениями общества и пребывает в постоянной угрозе быть вытолкнутым из него" (West D. M. Op. cit. P. 31).

Алла Гелих  
Лондон

## "ЗВЕЗДА С ЗВЕЗДОЮ ГОВОРИТ" Диалог Мандельштама с Лермонтовым

"Беседа с Колей не прерывалась и никогда не прервется"<sup>1</sup>, — эти слова из письма Мандельштама к Ахматовой в годовщину гибели Гумилева раскрывают одну из черт его метода: непрерывный диалог с внутренне близкими собеседниками.

Поэт, по Мандельштаму, обращается к провиденциальному собеседнику.

Обменяться сигналами с Марсом — задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту<sup>2</sup>.

В статье "Заметки о поэзии" Мандельштам утверждает, что поэтические батареи разговаривают друг с другом переключным огнем, нисколько не смущаясь равнодушием разделяющего их времени<sup>3</sup>.

В настоящей статье делается попытка показать "могучий стык" поэзии и проследить, каким именно образом Мандельштам использовал лермонтовское наследие. Ключом могут послужить его собственные слова: "А еще над нами волен / Лермонтов — мучитель наш". На протяжении всего своего пути Мандельштам обращался к Лермонтову, ведя с ним полемический диалог. К. Тарановский считал, что начало этой полемике положено в "Концерте на вокзале" (1921), а суть ее — "предчувствие Мандельштамом грядущего катаклизма, противоположное чувству космической гармонии у Лермонтова"<sup>4</sup>. Наша задача — показать, что полемика с Лермонтовым возникла у Мандельштама еще в раннем периоде и не прекращалась до конца, обретая различное звучание.

Обратимся к страницам жизни и творчества Мандельштама. По наблюдению С. Аверинцева<sup>5</sup>, в 1910 г. поэт пережил острый религиозный кризис, отразившийся в стихах, которые из-за своей чрезмерной исповедальности не были включены в "Камень". Из таких стихов можно составить целый цикл по объединяющему их образу странствующего паруса. По замечанию О. Ронена<sup>6</sup>, лермонтовский *парус* есть очевидная модель *бездомного паруса духа* у Мандельштама. Но есть и различия. Странствования паруса у Мандельштама сродни не

романтическому мятежу, а духовной неприкаянности. Одиноким парус, он же душа, проплывает над бездной, отождествляемой с неверием, или скитается в пустоте, где нет ни звуков, ни красок. Так уже на раннем этапе возникают образы, контрастные лермонтовским. Мы не найдем ни голубого неба, ни струи светлей лазури, ни золотого луча солнца, ни белого цвета паруса. Напротив, небо над парусом — *каменное*, воды под ним — *тусклые*, цвет паруса — *серый*. Общая же эмоциональная окрашенность скитаний — страх, ужас, тоска и томление духа. Отметим, что в ряде стихов о парусе лермонтовские ассоциации тесно переплетаются с тютчевскими ("В изголовьи Черное Распятье", 1910<sup>7</sup>, "Слух чуткий парус напрыгает", 1910<sup>4а</sup>).

Рассмотрим теперь "Silentium" Мандельштама. Уже само название указывает на связь со стихотворением Тютчева и его утверждением: "Мысль изреченная есть ложь. / Взрывая, возмутишь ключи, — / Питайся ими — и молчи"<sup>7,46</sup>. Но подобным же сознанием неадекватности чувства и мысли и пытающегося передать их слова был мучим Лермонтов: шестнадцатилетний поэт так заканчивает свою медитацию "1831 июня 11 дня":

...мысль сильна,  
Когда размером слов не стеснена,  
Когда свободна, как игра детей,  
Как арфы звук в молчании ночей!<sup>8</sup>

Как видим, Мандельштам, жаждущий развоплощения слова в музыку, ближе здесь к Лермонтову, чем к Тютчеву, призывавшему к добровольному молчанию.

Стихотворение из "Камня" "Я не слышал рассказов Оссиана..." (1914) немедленно вызывает в памяти раннее лермонтовское "Желание" (1831). И тут и там налицо обычные аксессуары оссиановского романтизма: Шотландия, поля и поляны, рыцари, ворон, арфа. Но эти романтические детали у каждого из поэтов служат противоположным целям. У Лермонтова разлученный с родиной предков поэт — "последний потомок отважных бойцов, увядает среди чуждых снегов"; с ним умрут и воспоминания о древней культуре. У Мандельштама же поэт "получил блаженное наследство" от чужих по крови певцов; он — законный наследник сокровищ иных культур: "И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет".

"Бессонница. Гомер. Тугие паруса..." Читая это стихотво-

рение, можно явственно представить себе, образы каких поэтов проходили перед мысленным взором автора при чтении списка кораблей. Это — Гомер, Данте ("И море, и Гомер — все движется любовью". Ср. у Данте: "Любовь, что движет солнце и светила"). Это, наконец, Пушкин и Лермонтов. Последние строки "Бессонницы":

...И вот Гомер молчит,  
И море черное, витийствуя, шумит  
И с тяжким грохотом подходит к изголовью

— реминисценция последних строк "Путешествия Онегина": "Все молчит; / Лишь море Черное шумит"<sup>4в</sup>, и, кроме того, — реминисценция последней строки стихотворения Лермонтова "Памяти А. И. Одоевского": "А море Черное шумит не умолкая".

Замечательно выражение *море черное* у Мандельштама, которому соответствуют *черный понт* в переводе "Илиады" Гнедича<sup>4в</sup>, и *темное море* в переводе "Одиссеи" Жуковского. В "Бессоннице" речь, разумеется, идет об Эгейском море, и эпитет *черное* пишется со строчной буквы, а на слух усиливается схожесть с пушкинской и в особенности с лермонтовской строкой (К. Тарановский отмечает также сходство деепричастий "витийствуя — не умолкая"<sup>4в</sup>). Знаменательно, что во всех трех произведениях строка о черном море — заключительная. Но концовка Мандельштама противоположна по настроению таковой у предшественников. Так, у Лермонтова описание величественного горного и морского пейзажа, окружающего могилу Одоевского, перерастает в утверждение вечной жизни природы, равнодушной к судьбе смертного. У Мандельштама море, в полном согласии с положением, что оно, как и поэзия, движется любовью, убаюкивает поэта своим витийством, избавляя его от бессонницы, и умолкает там, где поставлена последняя точка.

Еще один образ, навеянный Лермонтовым и связанный одновременно с морем и с воздушным океаном, — это образ воздушного корабля:

Чудовищный корабль на страшной высоте  
Несется, крылья расправляет...

("На страшной высоте блуждающий огонь...", 1918)

Волшебный воздушный корабль Лермонтова трансформируется в чудовищный, несущий Петрополю смерть<sup>7а</sup>. В написанных почти одновременно "Сумерках свободы" происходит дальнейшая трансформация в идущий ко дну корабль гибнущего века.

В стихотворении "Все чуждо нам в столице непотребной..." (май — июнь 1918) гибель европейски цивилизованной России и неотделимого от нее Петербурга, распад государства на уделы связывается с рождением новой, могучей, но враждебной остальному миру государственности, символом которой становится новая, т.е. старая столица — Москва:

Она, дремучая, всем миром правит.  
Мильонами скрипучих арб она  
Качнулась в путь — и пол-вселенной давит  
Ее базаров бабья ширина.

Мандельштам побуждает нас вспомнить Лермонтова, противопоставляя свою отчужденность ("Все чуждо нам в столице непотребной") лермонтовскому сыновнему чувству ("Москва, Москва, люблю тебя как сын"), а свой зловещий московский пейзаж (...сухая черствая земля / И буйный торг на Сухаревке хлебной / И страшный вид разбойного Кремля") — религиозно-восторженному и умиротворенному лермонтовскому пейзажу Москвы в стихотворении "Кто видел Кремль в час утра золотой..." и в "Сашке". В заключительной строфе Мандельштам не полемизирует с Лермонтовым, а присоединяется к его оценке современников в "Думе": "Перед опасностью позорно малодушны / И перед властью — презренные рабы", — перенося эту оценку на современную ему Москву: "А перед князем — жалкая раба". Можно допустить, что лермонтовская реминисценция в стихотворении о Москве — не просто литературный прием: именно к этому времени относится известный инцидент с Блюмкиным и разорванной Мандельштамом пачкой чекистских ордеров со смертными приговорами.

В цикле стихотворений 1921—1925 гг. перекличка с Лермонтовым — одна из ведущих тем. Особое место занимает "Концерт на вокзале", открывающий цикл. Роль двух лермонтовских реминисценций: "И ни одна звезда не говорит" и "И мнится мне: весь в музыке и пене / Железный мир так нищенски дрожит", — многозначна<sup>9,4г</sup>; я же хочу подчеркнуть, что отталкивание от Лермонтова достигает здесь у Мандельштама трагедийного накала: начиная стихотворение антицитатой из Лермонтова, он превращает лермонтовское видение звездного неба в его полную противоположность. О значении второй реминисценции — "заимствовании по ритму и звучанию" (термин С. Боброва)<sup>4д</sup> из стихотворения Лермонтова "Сон" (1841) — К. Тарановский пишет:

...почему такое заимствование произошло? Вероятный ответ таков: тема смерти (и сновидение о смерти: Мне страшно. Это — сон) присутствует и в пророческом "Сне", и в апокалиптическом "Концерте на вокзале" (пер. с англ.)<sup>4а</sup>.

Приведем еще одну цитату:

В 1921 году... Мандельштам написал стихотворение "Концерт на вокзале", в интертекстуальной структуре которого два недавно погибших поэта, Блок и Гумилев, играют центральную роль. Посредством этих литературных отсылок Мандельштам придал своему произведению мифологический статус стихов "на смерть поэта"; тем самым он как бы становится... эхом скорбного голоса Лермонтова — другого поэта, погруженного в ритуал скорби... (пер. с англ.)<sup>10</sup>.

Траурное звучание "Концерта на вокзале" еще более усиливается тютчевской реминисценцией в финале<sup>9,4е</sup>.

Мотив "и ни одна звезда не говорит" можно проследить также в последнем стихотворении цикла 1921—1925 гг. "Из табора улицы темной...": "И только и свету — что в звездной колючей неправде". В 30-е гг. эта тема переходит уже, так сказать, в отрицательную плоскость, о чем речь пойдет ниже.

В стихах 1921—1925 гг. возникает еще один лермонтовский мотив: "Выхожу один я на дорогу". Но у Мандельштама на первый план выдвигается образ кремнистого пути как метафоры жизненного и творческого пути художника, на котором тот не может, не имеет права поступиться совестью и правдой. В отличие от Лермонтова у Мандельштама пейзаж с кремнистым путем — зимний, что позволяет ему выстроить цепь ассоциаций, объединяющих звезды и землю, снег, чистоту, совесть и правду. Ход ассоциаций таков: звезды — земля — дорога — снег — соль — боль (беда) — совесть. (Ср. замечание О. Ронена:

Соль, как символ совести, верности и жертвенной чистоты, связана серией метафор в стихотворениях Мандельштама 1921—1925 гг. с астральными образами (пер. с англ.)<sup>6а</sup>.

Обратим особое внимание на строки из "Умывался ночью на дворе": "Чище правды свежего холста / Вряд ли где отыщется основа", — которые Дж. Г. Харрис определяет как метафору моральных принципов чистоты и правды<sup>11</sup>. Тема кремнистого пути, снега, совести и чистоты продолжена на новом уровне в воронежской ссылке:

Подивлюсь на свет еще немного,  
На детей и на снега, —  
Но улыбка неподдельна, как дорога,  
Непослушна, не слуга...

("Детский рот жует свою мякину", 1936)

Остановимся коротко на лермонтовских подтекстах программного стихотворения цикла 1921—1925 гг. "Грифельной оды". (Отметим, что наряду с лермонтовскими<sup>4ж</sup>, стихотворение пронизано тютчевскими<sup>6б</sup> и хлебниковскими реминисценциями<sup>6в,12</sup>.)

"Звезда с звездой — могучий стык" — этой расширенной лермонтовской формулой Мандельштам выразил еще раз свою основополагающую идею о переключке *поэтических батарей* через пространства и века<sup>5</sup>, впервые высказанную в 1915 г.: "...стихия одного языка переключается с другой через головы пространства и времени..."<sup>13</sup>

Могучий стык политических звезд противопоставлен державинской реке времен — жерлу вечности; и вот поэт, выходящий на свою творческую дорогу, видит перед собой кремнистый путь из старой песни. Если *старая песня* — это поэтическая традиция, то *кремнистый путь*, как и в других стихах; связывается с жизненным и творческим путем поэта. Пройти такой путь — означает освоить *кремня и воздуха язык*. Как заметил О. Ронен,

кремень и воздух нераздельно слиты в мандельштамовской модели русской поэзии с Лермонтовым, чья жизнь — "кремнистый путь" и чья смерть — "воздушная могила" (пер. с англ.)<sup>6г</sup>.

Центральные строфы "Грифельной оды" — запечатление творческого акта во всей его многозначности: и как подготовленного долгим ученичеством внезапного ночного открытия, и как подвига нового Иисуса Навина по поднятию Слова над пропастью вечности<sup>14</sup>, и как частицы могучего слоенья кремневых пластов поэзии, отточенных, а не поглощенных голодной водой времени. Позднее Мандельштам развернул эту метафору в "Разговоре о Данте":

Структура дантовского монолога... может быть хорошо понята при помощи аналогии с горными породами... Зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на единый сдвиг или катастрофу, как на общий источник формообразования<sup>15</sup> (ср. в "Грифельной оде": "Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг").

В заключительных строках "Грифельной оды" еще раз возникает тема кремнистого пути, но уже с новым звучанием:

И я хочу вложить персты  
В кремнистый путь из старой песни,  
Как в язву...

О. Ронен показал, что впервые связь между *язвами гвозди-*

ными и кремнистым путем устанавливается стихотворением Мандельштама "Ты прошла сквозь облако тумана..." (1911):

Написанное пятистопным хореем, как и "Выхожу один я на дорогу", это стихотворение создало лермонтовский контекст, смоделированный по строке "Сквозь туман кремнистый путь блестит", где "кремнистый путь" замещен на "дней сияющую рану" (пер. с англ.)<sup>6д</sup>.

Что же касается "Грифельной оды", то можно назвать несколько уровней, на которых "работает" эта связь. Здесь и желание следовать по пути великих предшественников, и сознание того, что пройти этот путь придется в одиночестве (Выхожу один я на дорогу). В то же время поэт хочет не просто следовать за учителями, а *вложить персты*, т.е. по-своему переосмыслить их творческое наследие. Он уподобляет себя апостолу Фоме, уверовавшему в Воскресение только после осязания язв. В таком контексте кремнистый путь — уже нечто большее, чем одинокий и нелегкий путь художника: здесь угадывается и тернистый, и крестный путь<sup>6е</sup>. Сомнение Фомы, по Мандельштаму, — самая суть творчества<sup>14</sup>. И если художник выполнит свою жизненную задачу — "вложит персты в кремнистый путь из старой песни", осуществится Воскресение слова; творческий и жизненный опыт, мастерство и вдохновение, поэтическая традиция соединятся в одно целое, "заклячая в стык / Кремень с водой, с подковой перстень". Об этом же пишет и О. Ронен:

Талисманические предметы, объединенные в *harmos*, символизируют непрерывность исторического времени, т.е. культурной памяти, путем продолжения традиционного "кремнистого пути" мученичества поэтов ("подвиг роковой"... ) (пер. с англ.)<sup>6ж</sup>.

Заканчивая обзор наиболее явных лермонтовских подтекстов в творчестве Мандельштама 1910—1920 гг., упомянем еще один важный аспект полемики его с Лермонтовым, а именно символику звезд у обоих. Лермонтовское просветленное отношение к звездам, *ясным, как счастье ребенка*, как правило, чуждо Мандельштаму; начиная с раннего периода, звезды у него чаще всего враждебны человеку<sup>6з</sup>. В дальнейшем тема враждебности звезд развивается Мандельштамом в сниженном и оттого устрашающем плане. Звезды прямо ассоциируются со смертельной опасностью: писательством доносов ("На полицейской бумаге верже...", 1930), издевкой, изветом и угрозой всему живому ("Стихи о неизвестном солдате", 1937)<sup>16</sup>. Лишь после записи первоначальной редакции "Неизвестного солдата" Мандельштам, как нам кажется, ис-

черпал тему враждебности звезд: уже в строфе о черепе в "Солдате" и в стихотворении "О, как же я хочу..." он возвращается к традиционной семантике звезд как источника духовного света.

Достигнув в 20-е гг. в своей полемической перекличке с Лермонтовым подлинно трагических высот, Мандельштам, чтобы продолжать полемику, естественно должен был бы перейти к трагической пародии. Он это и делает в обстановке *московского злого житья* стихотворением "Жил Александр Герцевич..." (1931)<sup>9а</sup>, применяя прием, уже не раз хорошо послуживший: отталкивание от лермонтовского образа создает настроение, диаметрально противоположное настроению исходного произведения. Пародируя текст "Молитвы", одного из самых светлых лермонтовских стихотворений, поэт XX века создает свой шедевр отчаяния и безысходности.

В этот же период, а точнее, в 1930 г., в стихах, написанных в конце путешествия в Армению, возникает тема утраченной чести и продолжает повторяться до середины 30-х гг. (в прозе эта тема возникла еще раньше — см. "Четвертая проза", 1930).

Приведем примеры:

Пропадом ты пропади, говорят,  
Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу,  
Старый повытчик, награбив деньжат,  
Бывший гвардеец, замыв оплеуху.  
("Дикая кошка — армянская речь...", 1930)

За гремучую доблесть грядущих веков,  
За высокое племя людей —  
Я лишился и чаши на пире отцов,  
И веселья, и чести своей.  
("За гремучую доблесть грядущих веков...", 1931)

Не исключено, что строка "Я б несколько гремучих линий взял" из так называемой "Оды Сталину" отсылает, быть может, неосознанно к строке "За гремучую доблесть грядущих веков..."

Там, где эллину сияла  
Красота,  
Мне из черных дыр зияла  
Срамота.  
("Я скажу тебе с последней прямокой...", 1931)  
А я как дурак на гребенке  
Обязан кому-то играть.  
("Квартира тиха как бумага...", 1933)

Ты должен мной повелевать,  
А я обязан быть послушным.  
На честь, на имя наплевать...  
(“Ты должен мной повелевать...”, 1935)

То, что эта тема в поэзии Мандельштама возникла на Кавказе, в пушкинских и лермонтовских местах, позволяет предположить, что первоначальный импульс к ней дали образы “невольников чести” — Пушкина и Лермонтова.

Обратимся теперь к самому трагическому периоду в творчестве Мандельштама, когда в воронежской ссылке была написана так называемая “Ода Сталину”.

Л. Кацис в статье “Поэт и палач” показал, что при написании “Оды” и другого “сталинского” стихотворения, “Средь народного шума и спеха...”, Мандельштам использовал прием “небесного портрета” Лермонтова из стихотворения Хлебникова “На родине красивой смерти Машуке...”<sup>17</sup>

Напомним: у Хлебникова рисуется портрет Лермонтова, проступающий в небе Кавказа во время грозы, и оплакивается гибель поэта и его “железного стиха”:

И умер навсегда  
Железный стих, облитый горечью и злостью...

...  
Певец железа — он умер от железа.

Ассоциации *железо — сталь, кремь — Кремль*<sup>18</sup> и кавказский фон, возможно, послужили первопричиной обращения Мандельштама к образу Лермонтова в трактовке Хлебникова при работе над “сталинскими” стихами. Но еще раньше лермонтовские темы воздушного океана и железного стиха были объединены, как у Хлебникова, в одном и том же стихотворении, а именно, в “Мне кажется, мы говорить должны...”, 1935<sup>6и</sup>.

Мне кажется, мы говорить должны  
О будущем советской старины,

Что ленинское-сталинское слово —  
Воздушно-океанская подкова,

И лучше бросить тысячу поэзий,  
Чем захлебнуться в родовом железе...

Что касается “сталинских” стихотворений, то Мандельштам пошел хорошо налаженным в его поэтике путем отталкивания, на этот раз не от Лермонтова, а от автора его небесного портрета. Читая “Средь народного шума и спеха...”, легко можно заметить упомянутый прием. Но у Мандельштама ме-

сто небесной тверди заняла земная твердыня — глухая кремлевская стена:

Средь народного шума и спеха  
На вокзалах и площадях  
Смотрит веко — могучая вежа  
И бровей начинается взмах.

...

Шла пермяцкого говора сила,  
Пассажирская шла борьба,  
И ласкала меня и сверлила  
Со стены этих глаз жульба.

Однако концовка "Средь народного шума и спеха..." выводит за пределы хлебниковских и лермонтовских реминисценций:

И к нему — в его сердцевину —  
Я без пропуска в Кремль вошел,  
Разорвав расстояний холстину,  
Головою повинной тяжел...

Здесь, на наш взгляд, самой значимой является строка "Разорвав расстояний холстину". Уже обращалось внимание на строки из "Умывался ночью на дворе...": "Чище правды свежего холста / Вряд ли где отыщется основа"<sup>1, 6к</sup>. Теперь эта холстина правды оказалась разорванной. В Евангелии читаем: "Иисус же, возгласив громко, испустил дух. И завеса в храме разорвалась надвое сверху донизу" (Марк, 15, 37-38). Таким образом, насильственное славословие и отказ от прежних своих стихов подсознательно приравнивается к крестным мукам. Логическое развитие этой темы, т.е. сошествие в Ад и Воскресение, будет прослежено ниже.

Обратимся теперь к самой "Оде". Здесь сохраняется прием небесного портрета, но разработанный более подробно; в соответствии с принципом "отталкивания" портрет этот заострен и контрастен хлебниковскому портрету Лермонтова. У Хлебникова проступающий в небе лик Лермонтова с *большими прекрасными глазами* — туманен. Облик Сталина в мандельштамовском портрете, напротив, ясен до мельчайших черточек — видны твердый рот, лепное, сложное, крутое веко, густая бровь и, самое главное, — *решительно добрые* могучие глаза и хмурые морщинки вокруг глаз, набегающие на всех готовых жить и умереть. Лик Лермонтова проступает в небе лишь во время грозы; присутствие Сталина на символической трибуне — константно. Лермонтов убит; Сталин — жив на все молодежавое его тысячелетье. У Хлебникова небо воздаст воинские почести убитому поэту. Сталину тоже воз-

даются надмирные почести — готовым жить и умереть советским народом и всем человечеством:

Не я и не другой — ему народ родной —  
Народ-Гомер хвалу утроит.  
Художник, береги и охраняй бойца:  
Лес человечества за ним поет, густея...

Но если подобные почести воздаются кому-либо при жизни, то в сознании человека иудео-христианской культуры должны прозвучать слова "Не сотвори себе кумира". Как показал М. Мейлах, слова эти прозвучали<sup>19</sup>:

Внутри горы бездействует кумир  
В покоях бережных, безбрежных и счастливых...  
(“Внутри горы бездействует кумир...”, 1936)

Что это за гора, — открывается в "Оде"<sup>19а</sup>: "Глазами Сталина раздвинута гора..." Сталин принадлежит каменной сердцевине изначально: "Он родился в горах и горечь знал тюрьмы". (Сталин провел гораздо больше времени в ссылке, чем в тюрьме, но Мандельштам видит его не иначе, как в каменном окружении — впоследствии вождь переменял тюрьму на Кремль. — См. комментарий Н. Я. Мандельштам: "...И тут же про гору — кремень — Кремль"<sup>18</sup>.) Мотив горы-сердцевины-Кремля прослеживается и в "Средь народного шума и спеха...": "И к нему, в его сердцевину / Я без пропуска в Кремль вошел..."

Если воспользоваться аналогией: разорванная холстина расстояний — разорвавшаяся завеса в Храме, — то в таком контексте спуск в сердцевину горы равносителен сошествию в Ад, а кумир, пребывающий в толще скал, — не кто иной, как Люцифер<sup>20,21</sup>.

В подобную же сердцевину идет, как в небытие, поэт, неся, как на блюде, свою тяжелую повинную голову:

Я ль без выбора пью это варево,  
Свою голову ем под огнем?  
(“Стихи о неизвестном солдате”)

О себе как о загробной тени Мандельштам говорит и в стихах этого периода, и в письмах<sup>22</sup>. В письме к К. И. Чуковскому (1937): "Я тень. Меня нет. У меня есть только право умереть." То же и в стихах:

Несчастлив тот, кого, как тень его,  
Пугает лай и ветер косит...  
(январь 1937)  
Так грани: зернистый тот  
Тень моя грызет очами...  
(январь 1937)

За сошествием в Ад должно последовать Воскресение, и

действительно, эта тема начинает звучать уже в "Оде": "Но в книгах ласковых и в играх детворы / Воскресну я сказать, что солнце светит" — и достигает наивысшего подъема в "Стихах о неизвестном солдате"<sup>23</sup>.

Лермонтовские реминисценции в "Неизвестном солдате": воздушный океан, полет без руля и крыла, ночной хор светил, — многократно комментировались<sup>4г.16а.24</sup>. Я остановлюсь на том, что позволю себе назвать кредо Мандельштама:

И за Лермонтова Михаила  
Я отдам тебе строгий отчет,  
Как сутулого учит могила  
И воздушная яма влечет.

Это, по сути, тот же манифест, что звучит в "Отрывках уничтоженных стихов" (1931)<sup>23а</sup>:

Ты, могила,  
Не смей учить горбатого — молчи!  
Я говорю за всех с такою силой,  
Чтоб небо стало небом...

Ссылка на Лермонтова многократно усиливает весомость первоначального высказывания; подобно тому, как такой ссылкой "Концерту на вокзале" придан статус стихов "на смерть поэта", а "Грифельная ода" такой же ссылкой утверждает себя в ряду произведений, воссоздающих стадии творческого акта, — пушкинской "Осени", лермонтовского "Журналиста, читателя и писателя", — подобно этому, обращение к Лермонтову придает "Стихам о неизвестном солдате" статус "последнего слова" на суде потомков, в одном ряду с "Памятником" Пушкина, "Выхожу один я на дорогу..." и "Пророком" Лермонтова.

Традиционное отталкивание от Лермонтова проявилось в фантазмагорической трансформации воздушного океана в воздушную могилу.

Нетрудно заметить, что видение зияющей ямы стояло перед мысленным взором поэта все время воронежской ссылки: "И потому эта улица, / Или, верней, эта яма..." (1935); "И в яму, в бородавчатую темь / Скольжу к обледенелой водокачке..." (февраль 1937); "Ямы форума заново вырыты..." (март 1937).

Проекция зияющей ямы в небо дополняет общую картину, нарисованную в начальных строфах "Солдата", — картину смертельной угрозы человечеству с неба — и проводит параллель между безвременной гибелью Лермонтова и разучившейся летать ласточкой — словом-Психеей автора<sup>166</sup> (пото-

му и дается *строгий отчет* — в преддверии гибели с гурьбой и гуртом).

Кроме того, здесь скрыта цитата из Лермонтова, содержащая такую же проекцию: "...разрытою ммогилой / Над юной жизнью воздух там дышал" ("Сказка для детей").

Вместе с тем, несмотря на слова *могила* и *яма*, кредо звучит жизнеутверждающе. Это происходит, во-первых, потому, что выражение *и воздушная яма влечет* отсылает к пушкинскому "Есть упоение в бою / И бездны мрачной на краю" ("Пир во время чумы"); и, во-вторых, потому, что формула *строгий отчет* в сочетании с именем Лермонтова и парифразом пословицы "Горбатого могила исправит" ставит кредо в один ряд с пушкинским "Я гимны прежние пою" ("Арион") и лермонтовским "Нет, я не изменюсь и буду тверд душой / Как ты, как ты, мой друг железный" ("Кинжал").

Можно допустить, что имеется связь в мандельштамовском "Железе" (1935) — "И железой поэзия в железе, / Слезящаяся в родовом разрезе" — не только с *железным стихом*<sup>6л</sup>, но и с "Кинжалом" — кинжалом как символом неизменности и твердости. Как известно, Мандельштам сказал, делая не по своей воле доклад об акмеизме в Воронеже: "Я не отрекаюсь ни от живых, ни от мертвых"<sup>25</sup>.

Если соотнести нашу тему с мировоззренческими позициями Мандельштама, то мы увидим, что на всех этапах его творчества в программных стихотворениях постоянно встречаются, часто в одном нераздельном сплаве, мотивы и образы, восходящие к поэтам, наделенным космическим видением, — Лермонтову, Тютчеву, Хлебникову и Данте. Из четырех названных Лермонтов сопутствует Мандельштаму от начала до конца — от ранних вещей до "Стихов о неизвестном солдате". Во многих стихах первого периода слышится как бы двухголосая партия Лермонтов—Тютчев. Наивысшей точки эта партия достигает в "Концерте на вокзале".

В "Грифельной оде" возникает трехголосье — Лермонтов, Хлебников<sup>6в</sup> и Данте<sup>6м</sup>. (Не забудем также образы, давшие первоначальный импульс к написанию "Грифельной оды", т.е. державинскую "угрозу, нацарапанную на грифельной доске"<sup>14</sup>, и тютчевский камень-Слово<sup>26</sup>.) Аналогия геологических структур и пластов поэзии из "Грифельной оды" позднее развернута в "Разговоре о Данте"<sup>15</sup>. В этом смысле О. Ронен назвал это эссе лучшим комментарием к "Грифельной оде"<sup>6м</sup>.

По мере погружения все ниже и ниже в лавинный ров действительности 30-х гг. Мандельштам начинает обращаться к

мотивам из Данте как вечного изгнанника и странника по Аду. В "Стихах о неизвестном солдате" Ад уже не ассоциируется с средоточием земли, он переместился в небесные сферы и грозит обрушиться на незащищенную землю — дантовские ассоциации исчезают, их сменяют сюрреалистические аллюзии на Хлебникова и образы, связанные с новейшими открытиями XX в. в астрономии и физике, или пророческие предвидения еще не открытых явлений<sup>24а</sup>. Но там, где Мандельштаму видится воздух, воздушный океан, — там опять появляется Лермонтов.

Акмеисту Мандельштаму никогда не были близки (в отличие от Блока, например) демонические и байронические мотивы у Лермонтова. На раннем этапе он обращался к лермонтовским образам психологического пейзажа, а по мере осознания трагичности эпохи и катастрофы, грозящей ему самому, современности и будущим поколениям, Мандельштам в самых различных-и контрастных планах использует мотивы гражданских, медитационных, просветленно-религиозных и пророческих стихов Лермонтова. Говорящие, немые или враждебные звезды, подвижнический кремнистый путь, воздушный корабль, сомнамбулический сон, молитва, твердая наизусть, воздушный океан с хорами светил и, наконец, вся поверхность земного шара — раздвижной и прижизненный дом — вот сменяющиеся лермонтовские образы в поэзии Мандельштама. Лермонтов — поэт, слышавший звуки небес и мучивший их гармонией поэта XX в., значил для него так много, что именно его Мандельштам призвал в свидетели, давая отчет неизвестного солдата своего времени будущим поколениям<sup>27</sup>.

#### Примечания

<sup>1</sup> Мандельштам в архиве П. Н. Лукницкого // Слово и судьба. М., 1991. С. 135.

<sup>2</sup> Мандельштам О. О собеседнике // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 149-150.

<sup>3</sup> Он же. Заметки о поэзии // Там же. С. 207.

<sup>4</sup> Tarapovsky K. Essays on Mandel'stam. Camb. (Mass.), 1976. P. 15 <sup>4а</sup> P. 16  
4б P. 122. <sup>4в</sup> P. 147. <sup>4г</sup> P. 15. <sup>4д</sup> P. 16, 139. <sup>4е</sup> P. 16, 17. <sup>4ж</sup> P. 15.

<sup>5</sup> Аверинцев С. Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама // Мандельштам О. Указ. соч. С. 290.

<sup>6</sup> Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 280. <sup>6а</sup> P. 278  
<sup>6б</sup> P. 80-81. <sup>6в</sup> P. 61, 214. <sup>6г</sup> P. 81. <sup>6д</sup> P. 220. <sup>6е</sup> P. 219. <sup>6ж</sup> P. 223. <sup>6з</sup> P. 67  
<sup>6и</sup> P. 87. <sup>6к</sup> P. 280. <sup>6л</sup> P. 87. <sup>6м</sup> P. 48.

<sup>7</sup> См.: Михайлов А., Нерлер П. Комментарии в кн. Осип Мандельштам. Указ. соч. С. 458. <sup>7a</sup> С. 483.

<sup>8</sup> Пользуясь случаем, приношу благодарность А. Найману, указавшему мне еще на одну перекличку в стихах Мандельштама и Лермонтова: созвучие "арфа — Афродита". Ср. у Мандельштама: "Останься пеной, Афродита..."

<sup>9</sup> Струве Г., Филиппов Б. Примеч. в кн.: Осип Мандельштам. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Г. Струве и Б. Филиппова. Washington, 1967. Т. 1. С. 462, 463. <sup>9a</sup> С. 493.

<sup>10</sup> Gasparov B. The "Golden Age" and its role in the Cultural Mythology of Russian Modernism // Cultural Mythologies of Russian Modernism: California Slavic Studies, 1992. Vol. XV. P. 10.

<sup>11</sup> Harris G. Osip Mandelstam. Boston, 1988. P. 68.

<sup>12</sup> Харджиев Н. Комментарий к "Трифельной оде" в кн.: О. Мандельштам. Стихотворения. Л., 1973. С. 284.

<sup>13</sup> Мандельштам О. Заметки о Шенье // Мандельштам О. Указ. соч. С. 167.

<sup>14</sup> Он же. Слово и культура // Там же. С. 171.

<sup>15</sup> Он же. Разговор о Данте // Там же. С. 223.

<sup>16</sup> Семенко И. Творческая история Стихов о неизвестном солдате // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 481-482. <sup>16a</sup> С. 483. <sup>16b</sup> С. 500.

<sup>17</sup> Кацис Л. Поэт и палач (о "сталинских" стихотворениях О. Мандельштама) // Лит. обозрение. 1991. № 1.

<sup>18</sup> Мандельштам Н. Я. Комментарий к стихам 1930—1937 гг. // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. С. 271.

<sup>19</sup> Мейлах М. Внутри горы бездействует кумир... (К сталинской теме в поэзии Мандельштама) // Там же. С. 416-420. <sup>19a</sup> С. 421.

<sup>20</sup> Лозинский М. Комментарий в кн.: Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1986. С. 491, 492.

<sup>21</sup> Glazova M. Mandel'stam and Dante: The Divine Comedy in Mandel'stam's Poetry of 1930s // Studies in Thought. 1984. Vol. 28. P. 298-299. Ссылка дается по: Мейлах М. Указ. соч. С. 426.

<sup>22</sup> Сарнов Б. Заложник вечности: Случай Мандельштама. М., 1990. С. 119.

<sup>23</sup> Марголина С. Мироззрение Осипа Мандельштама. Marburg; Lahn, 1989. P. 201. <sup>23a</sup> P. 201.

<sup>24</sup> Иванов Вяч. Вс. Стихи о неизвестном солдате в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О. Мандельштама. С. 363. <sup>24a</sup> С. 362, 357-361.

<sup>25</sup> Ахматова А. Мандельштам (Листки из дневника) // Соч. Междунар. Лит. Содружество, 1967. Т. 2. С. 185.

<sup>26</sup> Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Указ. соч. С. 143.

<sup>27</sup> Автор приносит благодарность Ю. Колкеру за просмотр рукописи и ценные замечания.

*И. Л. Багратион-Мухранели*  
*Москва*

**О НЕКОТОРЫХ ИСТОЧНИКАХ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ  
"ЕГИПЕТСКОЙ МАРКИ"  
Мандельштам, Толстой  
и масонство**

*"«Война и мир» продолжается".  
О. Мандельштам "Шум времени"*

Лев Николаевич Толстой и "Египетская марка" на первый взгляд представляются столь далекими друг от друга, что непонятно, можно ли их сопоставлять и зачем это делать. Характерно, что в "Шуме времени" среди любимых авторов, перечисленных в очерке "Книжный шкаф", нет имени Толстого. И даже более того: "Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых-внуков, влюбленных в семейные архивы с эпическими домашними воспоминаниями", — пишет Мандельштам в очерке "Комиссаржевская". Все говорит о том, как далеки якобы были Толстой и Мандельштам друг от друга в подходе к писательскому ремеслу.

Прозрачная ясность мемуаров "Шума времени" и открытая публицистичность "Четвертой прозы" близки традициям русской литературы XIX в., чего нельзя сказать о "Египетской марке", которая сопоставима с такими стилевыми изысками XX в., как романы Джойса или поздняя проза Набокова.

Сразу же по выходе "Египетской марки" в свет было отмечено, что "стихия игры, стилистических увеселений" очень сильна у Мандельштама, и во славу ей нередко жертвуется "назначение стиля как "передачи", как выразительного средства". Так писала критика в 1929 г., признавая далее, что "литературный прием может быть повернут вместо "игрового" — "философским" концом", что Мандельштам "философ истории, историограф, мыслящий исторический процесс сжаото символикой образов"<sup>1</sup>.

Мировая история представляет для Мандельштама не меньший, если не больший интерес, чем мировая культура. Автор "Египетской марки" не приемлет доктрины Толстого-историка и проповедника. Но опыт Толстого — исторического

романиста притягивал его всегда. Проза Мандельштама содержала полемику с Толстым с первых же публикаций, с очерка "Петр Чаадаев" 1914 г.:

Еще недавно сам Толстой обращался к человечеству с призывом прекратить лживую и ненужную комедию истории и начать "просто" жить. Навеки упраздняются, за ненадобностью, земные и небесные иерархии. Церковь, государство, право исчезают из сознания, как нелепые химеры, которыми человек от нечего делать, по глупости, населил "простой", "Божий мир"... В простоте — искушение идеи мира.

Кратко, но энергично Мандельштам подвергает резкой критике идею вечного мира, *конца истории, великую славянскую мечту... о всеобщем духовном разоружении.*

Понимание движущих сил истории у Мандельштама полемично и "дополнительно" по отношению к роману-эпопее. И хотя оба автора задаются сходными вопросами — о смерти, соборности, существовании личности и толпы в истории, ответы различны. Для Мандельштама история не *комедия*, а мистерия, которая описана не с эпическим спокойствием, а с напряжением "каторжанина, сорвавшегося с нар... готового крикнуть последнее неотразимо убедительное слово".

Для Толстого история есть "бессознательная, общая, роевая жизнь человечества", — читаем в начале III тома, где автор "Войны и мира" подводит итог своих рассуждений о том, что исторические события не имеют причины, причины их представляются в неисчислимом количестве одинаково справедливыми сами по себе, и одинаково ложными по своей ничтожности в сравнении с громадностью события, и одинаково ложными по недействительности своей.

В "Египетской марке" мы видим Петербург в момент *конца истории*, в мае 1917 г., когда *уснувшее, как окунь, государство* не существует, не препятствует *роевому* существованию толпы. *Маткой этого странного улья был тот*, кого никто не в состоянии защитить. У толпы нет ни социальных, ни моральных ограничений. Прав личности нет ни у безымянного вора — жертвы самосуда, ни у жителя Каменноостровского проспекта, *человечка в лакированных туфлях, презираемого швейцарами и женщинами*, — Парнока. Мандельштам апокалиптически изображает время и пространство, сжатое до точки (Каменноостровский проспект Петербурга времен Керенского). Точка эта — конец истории. Смерть всего: столицы, дома, вещей, людей, империи; смерть физическая — *человечка и государства; смерть в ритуалах культуры* — похо-

ронах, отпевании, мессе, опере; смерть метафизическая — христианская, соборная смерть певицы Бозио.

Для характеристики современных исторических событий в своих прозаических произведениях Мандельштам использует художественные образы Толстого. Описывая начало XX в. в "Шуме времени", он говорит о *конспиративном солнце нового Аустерлица*. Рассказывая о смерти друга юности Бориса Синани, будущий автор "Египетской марки" сравнивает его с князем Андреем, дважды отмечая: "*«Война и мир» продолжается*". Роман Толстого — мифологема исторического кода, средство узнавания, способ передачи непрерывности хода истории, единой традиции исторической прозы.

При сравнении исторических взглядов обоих писателей дело не сводится к обычному отслеживанию цитат из романов Толстого в творчестве Мандельштама, изобилующем разнообразными отсылками к чужим текстам.

Во-первых, используя выражение Мандельштама, можно сказать, что романы Толстого *продолжаются* в "Египетской марке". Ряд сцен, составляющих ее фабулу, имеют непосредственную связь с романом-эпосом. Она осуществляется и как развитие приемов Толстого, и как обратная реакция, замена на противоположное: эпической подробности — на краткость лирической сгущенности прозы. В повести, несмотря на предельный лаконизм и малый объем, можно найти следы внимательного чтения и развития отдельных эпизодов "Войны и мира" (в частности, III и IV томов) и "Анны Карениной".

Во-вторых, мы считаем, что Толстой оказал влияние на язык "Египетской марки" и формирование его поэтики, а именно на концепцию слова Мандельштама.

\* \* \*

Один из центральных образов повести — Петербург межвременья, весны 1917 г., изображен по аналогии с предожаренной Москвой из "Войны и мира".

Петербург "Египетской марки", *город пышных похорон*, — не только Петербург русской поэзии — *город пышный, город бедный* Пушкина и *город мертвых* Некрасова, *город-призрак* романов Достоевского и А. Белого. Самобытный образ антропоморфного Петрополя, который умирает после революции в качестве столицы, перекликается с образом обесчещенной де-

вушки-Москвы, оставленной в 1812 г., в романе-эпопее Толстого.

Петербург в повести — город, столетие спустя после нашего французов отдавшийся большевикам. Образ его строится и продолжается по толстовской модели. Город негативен, персонифицирован и, сверх того, поименован: "Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух". Имя Нерона содержит коннотацию пожара, в данном случае — пожара революции. Имперский Петербург — Рим на берегах Невы — обесчестил себя пожаром революции. Мандельштам-историк метафоричен, как поэт. За документальными фактами<sup>2</sup> он видит внутренние рифмы истории, понятия и имена несут авторский многозначный смысл.

Одному из центральных событий "Египетской марки" — сцене гибели безымянного вора — соответствует сцена самосуда в "Войне и мире". Перед тем как оставить Москву, практически единственный представитель администрации генерал-губернатор Ростопчин (т. II, гл. XXV) отдает толпе на растерзание невинного купеческого сына Верещагина. Сходная расстановка сил и в мае 1917 г. в революционном Петербурге. В "Египетской марке", в сцене самосуда толпы и убийства по ничтожному поводу, представитель новой власти ротмистр Кржижановский также отказывается вмешаться и прекратить бесчинство толпы. В конце повести он переезжает из Петербурга в Москву и останавливается в непосредственной близости от того места, где находится дом Ростопчина — на Малой Лубянке. За сто лет до этого Толстой поместил место действия сцены самосуда именно тут. Известно, какое большое значение Мандельштам уделял топографии и исторической географии, используя документальный принцип свидетельствования *самой истории, чтобы камни заговорили*. Думается, что это совпадение пространства и поведения толпы в "Египетской марке" не случайны.

Анализируя эпизоды, в которых проявляются типологические сходжения "Войны и мира" и "Египетской марки", следует обратить особое внимание на предшествующий самосуду разговор Ростопчина с Пьером (гл. XI). Это разговор о масонстве, причем Ростопчин передает Пьеру недовольство Александра I масонами. Во время их встречи Ростопчин говорит следующее:

...Но я знаю, что есть масоны и масоны, и надеюсь, что вы не принадлежите к тем, которые под видом спасенья рода человеческого хотят погубить Россию. — Да, я масон, отвечал Пьер. — ...Вам, я думаю, не безызвестно, что господа Сперанский и Магницкий отправлены куда следует; то же и с другими, которые под видом сооружения храма Соломонова старались разрушить храм своего отечества...

Характерно, что в "Египетской марке" находят отклик сцены "Войны и мира" (начиная с т. III. ч. 3), так или иначе связанные с темой масонства. Мы считаем, что эта тема — одна из главных точек заимствований-отталкиваний Мандельштама и Толстого, определившая не только историко-политический колорит, но также стиль и язык "Египетской марки".

\* \* \*

На огромном фоне русской и европейской истории Мандельштам описывает время конца петербургского периода как *лето Керенского*. Это легкомысленное, *шалое* время *лимонадного правительства* — время крушения целого мира, *разрушения храма своего отечества*. В черновиках Временное правительство, к эпохе которого и относится время действия "Египетской марки", весьма недвусмысленно определяется как масонское. Большинство его членов были масонами. Время конца империи характеризовалось активизацией их деятельности. Среди масонов — Великий князь Николай Михайлович и член ЦК эсдеков Гальперин, кадеты Некрасов и Маклаков, эсеры А. Ф. Керенский, граф Орлов-Давыдов и А. И. Браудо из Публичной библиотеки, А. А. Коллюбакин и В. И. Немирович-Данченко, Е. Д. Кускова и члены Временного правительства — Терещенко, Львов, Коновалов, Церетели, Чхеидзе (один из современников даже считал, что грузины особенно склонны к масонству — князь А. И. Сумбатов-Южин, Сидамон-Эристави и др.). Помимо различных политических убеждений и социального статуса "братьями" могли быть люди разной национальности и конфессиональной принадлежности. Например, в кружке "Денница" актрисы Императорских театров Мусиной-Пушкиной — посол в Риме Муравьев, глава мартинистов Папюс — аббат Филипп, протоирей И. Восторгов, доктор Шапиро, Иосиф Николаевич Семенов — камергер Двора Его Величества, бывший председатель кружка для исследования психических явлений, муж известной писательницы-медиума Веры Ивановны Крыжановской (псевдоним "Рочестер").

Текст "Египетской марки" пестрит упоминаниями фамилий видных масонов XVIII, XIX и XX вв. Если обратиться к черновикам, то можно заметить, что в них подчеркивается "похоронный колорит" Парнока. Любовь к смерти и всяческой похоронной обрядовости свойственна масонам. Желание Парнока устроиться *драгоманом* и подговорить именно Грецию на *какой-нибудь рискованный шаг* могло быть связано с деятельностью масонского кружка К. К. Арсеньева — редактора "Вестника Европы". Один из его сыновей, Евгений, — флигель-адъютант, ротмистр лейб-гвардии уланского полка; другой, Борис, — дипломат при Афинском посольстве; оба были масонами.

В окончательном тексте "Египетской марки" нет прямых указаний на принадлежность героя тайному обществу, визитка нужна ему, чтобы *войти в замороженную сферу политического эфира*. Но есть много реалий, связанных с посвящением в братство вольных каменщиков, слов-сигналов, таких как *ризы, развязавшийся башмак, перчатки*, обретаемые автором, *ослепительно белая мохнатая роза*, вознаграждающая героя в финале.

Кроме того, в тексте упоминаются Моцарт, Пушкин, Гете, Вашингтон. Все они даны в повести в странном контексте. Моцарт в одном ряду с плюмажами и жандармами. Пушкин<sup>3</sup> — *с кривым лицом*. Про Гете сказано, что он *тает*. Иными словами, на страницах повести о них говорится не как о бессмертных гениях, а в житейском, человеческом плане. Биографически их роднит одно обстоятельство: все они были масонами.

Зачем было Мандельштаму обращаться к этой тематике, вводить ее в повесть? Только ли ради одного из наиболее эмоциональных авторских отступлений, почти заклинаний: "Господи, не сделай меня похожим на Парнока"? Мы не касаемся в настоящей статье вопроса об отношении Мандельштама к традиционному масонству<sup>4</sup>. Здесь необходимо учитывать, что для Мандельштама актуально подражание не только Христу, но и Пушкину на протяжении всего творчества<sup>5</sup>. Вследствие этого двойственный интерес к масонству у Мандельштама вполне допустим. Было бы натяжкой говорить, что с первых же стихов *всюду царь отвес* — один из основных масонских символов, как и интерес к архитектуре храма. Но вероятно, что в заглавии первого сборника "Камень" мог отразиться не

только камень веры, *тютчевский камень*, как он пишет в "Утре акмеизма", но и социальная архитектура вольных каменщиков. Не с увлечением ли масонством было связано принятие протестантизма, а не православия при крещении?

Не будем строить домыслы относительно причастности автора, о которой мы можем лишь гадать. Гораздо важнее проявление его авторской воли в самом тексте повести. Масонский круг идей в "Египетской марке" уравновешен христианским. Это касается освящения темы смерти, в частности смерти Бозио, повести в повести, посвященной итальянской певице середины пятидесятых годов XIX в. Здесь раскрывается тема самобытной мандельштамовской концепции смерти художника (сформулированной им в докладе "Скрябин и христианство", прочитанном в Санкт-Петербургском Религиозно-философском обществе предположительно в 1915 г.). Роль "Египетской марки" гораздо значительнее простого свидетельствования о событиях времени XX в. Это произведение с четкой политической позицией, религиозной философией, философией истории, природы, культуры.

Смерть Бозио полемична по отношению к сумме взглядов Толстого по этим вопросам, в частности, вот в каком отношении. Мандельштам отвергает оппозицию понятий *истинное — природное / ложное — культурное*, худшее из которых — профессионально притворное, театральное. Для Толстого театр — синоним фальшивого, неистинного, для Мандельштама — символ импровизации, творчества. И смерть Бозио — актрисы, которая считала свою смерть высшим триумфом, — пример высшего проявления личности: соборной смерти художника. В этой концепции *полной смерти* (как бывает полная жизнь), *русской смерти*, воплощенной в образ героини повести, alter ego (помимо Парнока) автора, Мандельштам идет дальше Толстого. По сравнению со сном князя Андрея и каноническим общехристианским пониманием смерти как второго рождения ("Умереть, значит проснуться") у Толстого в "Египетской марке" — в смерти Бозио — следующий художественный шаг в разработке темы, продуманной за полтора десятилетия до того в докладе "Скрябин и христианство".

Внутренняя полемика между верой и культурой, историей и метафизикой, христианством и масонством а также толстовством — в основании развертывания сюжета. Историческая концепция Мандельштама элитарна, не приемлет *унижения*

высокого ради возвеличивания *средне-высокого*, *духовно мечанского*, как характеризует Мережковский вслед Достоевскому взгляды Толстого. Этот средний, якобы наивный руссоистский взгляд, выражающий отпадение Толстого от культуры, наиболее парадоксально представлен в романе "Война и мир" во время посещения Наташей Ростовой оперы и в эпизоде посвящения Пьера в масоны.

Защищая культуру, Мандельштам обращается к обеим этим темам — оперы и масонства, которые в "Египетской марке" он освещает по-своему.

Это синтез и развитие, а не контраст и отрицание достижений Толстого. В "Четвертой прозе" Мандельштам принимает определение *дикого* как самобытного, оригинального ("в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, сумасшедший нарост"), восходящее к толстовскому пониманию этого слова "Вы все, Левины, дики". В "Переписке Л. Н. Толстого с А. А. Толстой" в одном из писем романист пишет: "В вас есть общая нам толстовская дикость"<sup>6</sup>.

Для Мандельштама качественная граница проходит между творческим и формальным, здоровым и *инфлуэнчным бредом*, первозданным и пережеванным, прокипяченным. Ложное, вторичное, как *галюши господ литераторов*, может проявляться во всем. Оно-то и отличает историческую деятельность лета Керенского, сменившего "глубокую зиму, где страшная государственность — как печь, пышущую льдом" ("Шум времени").

Изображая события революции, Мандельштам обращается к взглядам и творчеству того, кого В. И. Ленин назвал зеркалом русской революции. К 1924 г. были переизданы статьи Ленина 1908—1911 гг. о Толстом, широко публиковались собрания писем (например, "Лев Толстой и русские цари." М., 1918), сборники "Толстой и о Толстом", подчеркивавшие антигосударственный и антицерковный пафос. Тенденция будущей канонизации метода Толстого со стороны РАПП, как реалистического, социального, направленного на *срывание всех и всяческих масок*, интенсивно складывалась. Автор "Египетской марки" не остался в стороне от этого процесса.

Мы считаем, что Мандельштам поставил в "Египетской марке" цель — рассказать о масонском времени с помощью специфического языка. Повесть написана масонским кодом. Ее язык — язык египетских иероглифов, символический язык

вещей, который выработывался, с нашей точки зрения, не без влияния романа-эпопеи "Война и мир". Автор "Египетской марки" дает читателю ключ, указание на то, что же это за язык, которым написана повесть: "Всякая вещь мне кажется книгой". Вещь "прочитывается" в том случае, если она "записана" пиктографическим письмом. Это — символическое письмо, напоминающее язык египетских иероглифов и складывающееся из вещей-картинок в дополнительный смысл. Сходное "считывание" смысла вещей описывает Толстой в сцене посвящения Пьера в масоны.

Авторитетная авторская речь романов Толстого строится на том, что в текст введено все, что необходимо сообщить читателю. Но наряду с этим именно в его романах есть знаменитые образцы шифрограммы, сплошных подтекстов, вроде лирического объяснения Кити и Левина с помощью начальных букв, которые старый князь Щербацкий определяет как игру "в секретаря".

"Египетская марка", лирическая повесть, проза поэта — написана, по его признанию, *методом опущенных звеньев*. И, как ни покажется парадоксальным утверждение, этот зашифрованный, закрытый тип письма — продолжение толстовской художественной идеологии. Помимо эпизодов, включенных в текст петербургской повести, существует (пользуясь выражением самого Мандельштама) *брюссельское кружево, воздух*, подтекст, возникающий от соседства эпизодов друг с другом, от существования их в непрерывной цепи, именуемой акмеистами *единым текстом мировой культуры*. В этой цепи обращает на себя внимание еще одна сцена "Войны и мира", имеющая, с нашей точки зрения, существенное влияние на формирование концепции слова Мандельштама.

Ключевым для языка "Египетской марки" является, как мы считаем, знаменитое художественное открытие Толстого (т. III, гл. IX) — переход из сна в явь в эпизоде сна Пьера Безухова после Бородинского сражения. Пьеру представляется торжественная столовая ложа в Английском клубе. Покойный масон Баздеев, благодетель, говорит Пьеру заветные авторские мысли:

Война есть наитруднейшее подчинение свободы человека законам Бога, — говорил голос. — Простота есть покорность Богу; от Него не уйдешь. И они просты... Ничем не может владеть человек, пока он боится смерти. А кто не боится ее, тому принадлежит все. Нельзя соединять мысли, а сопрягать все эти мысли — вот что нужно! Да, сопрягать надо, сопрягать! (гл. IX).

Этот совет претворен Мандельштамом в художественную практику. Мы считаем, что концепция слова Мандельштама — *пучки смысла, слова-путешествия* — результат его умения *сопрягать*. Предметы действительности находятся в сложной связи со словами, их обозначающими.

Это усложнение — также результат исторических взглядов. Полемизируя с Чаадаевым о том, что у России нет истории, что она принадлежит кругу косной неорганизованной материи, Мандельштам пишет, что

он упустил одно обстоятельство, именно, язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история.

Мандельштамовское слово-путешествие складывается не из субъективного опыта, биографических сопоставлений и ассоциативных рядов, а существует объективно, вне поэта, — в лексических сращениях, фольклорных клише, в языковых гнездах. Очень широко Мандельштам использует принцип полисемии. Он захватывает не один оттенок смысла, а весь ассоциативный ряд, порой далекий от основного, первоначального словарного значения. В своем языке, тщательно обдуманном предварительно, он как бы пользуется специально созданным словарем в картинках, где каждое значение слова поясняется набором изображений. Он может обращаться ко второму или любому последующему косвенному значению, не сомневаясь в том, что читателю доступно первое значение слова. Словами "простого", обычного литературного языка Мандельштам подробно выписывает, "рисует" фрагмент целого (одно из значений), не стремясь к полноте описания значений, уподобляя их перечню улик в *полицейской картотеке смысла*, — так называет он реалистический бытописательский стиль, противоположный научному стилю письма Дарвина, в статье "Вокруг натуралистов".

Таким образом, в зашифрованности своего языка, в наличии в нем метаструктуры Мандельштам видел научность. Объективностью, общедоступностью для любого носителя русского языка этого не вводимого в текст "Египетской марки" ключевого значения слов, объясняется, с нашей точки зрения, принцип *опущенных звеньев*, требующий большего напряжения, отгадывания со стороны читателя, ориентированного на понимание закрытого текста в конечном итоге.

Актуализация особого, ситуативного значения слова (приходящая акмеистическому "меональному" типу письма) в "Египетской марке" имеет еще одно свойство. При наличии пред-

варительной стадии осмысления связей вещей и идей вещи, бытовые предметы становятся как бы "представителями" определенных идей. Например, *рояль* может означать музыкальный инструмент, а может — парламент, средство согласного звучания *шума времени, музыки истории*. И рояль, и парламент заключены одновременно в мандельштамовском слове *рояль*. Слова-путешествия, слова-образы вычитываются из совокупности текстов Мандельштама. Объединение слов в *пучки* по смыслу есть результат уникального поэтического видения предметов и *сопряжения* их. А бывает (опять-таки мандельштамовская, авторская) поэтическая актуализация фольклорного, общераспространенного смысла.

Например, словосочетание *валторны Мариинского театра* прочитывается так: валторна — музыкальный инструмент группы медных, медная труба. Она отсылает читающего к поговорке "Пройти огонь, воду и медные трубы" — устоять в испытании славой. В сочетании с Мариинским — бывшим Императорским, *неприлично ватерпруфным*, театром, означает, что академическое искусство славословит нынешнему режиму.

Для создания тайнописи Мандельштам обращается к наиболее открытому, общедоступному — к языку, фольклору, общекультурному запасу. Мандельштам пользуется фольклором (и традиционным, классическим, и новым, современным) для передачи политического подтекста. Коллективность и анонимность фольклора — все так считают — придавала авторскому высказыванию дополнительную убедительность. Он актуализировался в начале XX в. под влиянием стиля немого кино. Язык интеллектуального кино того времени воспринимался как язык египетских иероглифов.

Не переставая размышлять о сущности языка, его философской "эллинистической" природе, Мандельштам был не только оригинальным теоретиком, но не менее талантливым экспериментатором в этой области. В данной статье мы касаемся лишь некоторых аспектов его теории, проявившихся в "Египетской марке" в связи с Толстым.

"Любите существование вещи больше самой вещи", — писал будущий автор повести в "Утре акмеизма", программной статье 1919 г.

Слово принадлежит процессу, а не вещи. Вещь существует вместе с теми смыслами, которые заложены в семантических

полях слова. Они могут быть самыми разными. Смысл складывается здесь из названной, "надводной" и ассоциативной, "подводной" частей слова. Слова несут следы прежних употреблений.

Большую роль играют слова и эпизоды, мотивы романа "Анна Каренина". Его Мандельштам трижды упоминает в тексте, не говоря об отдельно вводимом имени *Анна*. Имя толстовской героини автор использует при рассуждениях о связи литературы и действительности (гл. VII, рядом с именем Эммы Бовари), в финале повести, эксплицитно вводя мотив гибели Анны образом *предсмертного мужичка*, который у Толстого "приговаривая что-то работал над железом"<sup>7</sup>), и для создания в петербургской разноголосице театрального разъезда с помощью образа Анны Карениной в театре центральной мифологемы "Египетской марки".

Мандельштам необыкновенно изобретателен в развитии внутренних смыслов, глубинных подтекстов, заложенных в семантических циклах. Они нарастают в геометрической прогрессии на предельно лаконичном пространстве текста. От ключевых эпизодов "Анны Карениной" автор повести отталкивается многократно, переформируя смысл.

В ключевом для понимания замысла повести эпизоде в конце V главы использован принцип пиктографии со всеми возможностями полисемии, содержащимися в слове *ложе*. В реплике "Как вы думаете, где сидела Анна Каренина?" — речь идет о театральной ложе. Но сначала идет раешный стих, который слышен, "подъезжая с тылу к неприлично ватерпруфному зданию Мариинской оперы". Если учесть, что в непосредственной близости от театра находилась синагога, смысл четверостишия "Сыщики-барышники, барышники-сыщики, / Что вы на морозе, миленькие, рыщете? / Кому билет в ложу, / А кому в рожу" — становится понятным. Подоплекой, изнанкой *государственного льда* был миф о жидо-масонском заговоре, в *рожу* получали наиболее бесправные и бедные слои — еврейство. Волна погромов, с начала века катившаяся по югу России и увенчавшаяся делом Бейлиса в 1911 г. в Киеве, находит отражение в повести начиная уже с первой главы, где упоминается адвокат Грудберг, защитник Менделя Бейлиса, отданного под суд по сфабрикованному обвинению в ритуальном убийстве. *Рыщут* сыщики в поисках *масонов* — тех, у кого *билет в ложу*, и тех, кому беспрепятственно мож-

но дать *в рожу*. Дальнейший контекст конкретизирует фольклорно-политический стих. Затем — предложение о ярусах (в которые объединены ложи) в античности и у новой Европы: "И на фресках Страшного Суда и в опере. Единое мироощущение". Здесь уже речь идет о масонской модели мира: "Весь мир — ложи". В сочетании с *сыщиками-барышниками* получается иероглиф жидо-масонского заговора, переведенный с языка кино обратно в литературу. Однако прозаический "перевод" не ограничен визуальной конкретностью вещи на экране. Мандельштам использует все богатство абстрактных эпитетов. *Неприлично ватерпруфное* здание оперного театра отсылает читателя к таким резко негативным эпитетам, как *плюгавая, лысая, облезлая* — этими словами характеризуются в сцене самосуда Мельпомена, покровительница театра на Фонтанке, принадлежавшего антисемиту Суворину, и в конечном счете к теме погрома. Ключевое слово здесь *пачули*. Оно дает отсылку к Чехову (знаменитая реплика Гаева из последнего акта "Вишневого сада": Отойди, любезный, от тебя пачулями пахнет"), к переписке его с Сувориным по поводу дела Дрейфуса, предшествовавшему делу Бейлиса в России.

Через определения и эпитеты Мандельштам дает легко читаемую оценку событий. Казенный, бульварный патриотизм (Суворин издавал черносотенную газету "Новое время") в отсутствие государства неизбежно окрашивает в ХХ в. *русский бунт, бессмысленный и беспощадный* колоритом *вонючего национализма*, обретает черты еврейского погрома. "Дух нации" для автора "Египетской марки" равно неприемлем влюбом национальном исполнении. Упомянув Лорелею, он отсылает к творчеству Гейне, особенно к поэме "Германия"<sup>8</sup> и к эпизоду кражи часов у патриота из поэмы Некрасова "О погоде"<sup>9</sup>.

Логика внутренних сочетаний смыслов в *словах-путешествиях* всегда может стать доступной читателю, обладающему определенным культурным запасом и, главное, чувством языка, необходимыми для обретения "навыка чтения" Мандельштама.

Часто это оригинальный поэтический образ, касающийся назначения бытовой вещи, построенный метонимически. *Лакированные туфли*, которыми характеризуется главный герой Парнок, — *овечьи хопытца*, в них он *топтал по непросохшим тротуарам* петербургских улиц — также многое говорят о герое. Туфли имеют язык. С этим связана семантика

обуви: часть из нее может что-то сказать, выразить (например, *лопотанье бальных туфелек*), остальная часть этого лишена (валеный сапог, валенки, галоши). В таком прочтении заключены возможности не только социальных, но и индивидуальных характеристик. Лакированные туфли — чрезвычайно гладкий, литературный язык героя. Туфли — *овечьи копытца* — это острая, доведенная до блеска лакированная речь Парнока, впрочем, вполне *овечья*, кроткая и безобидная, деполитизированная. В "Путешествии в Армению" встречается родственный образ: *армянская речь* — *неизнашиваемые каменные сапоги*. В "Шуме времени" — образ "однокоренной": *теория скрипит на морозе полозьями извозчицких санок*. Отсюда в VII главе "Египетской марки" образ *оснащенной обуви*, коньков, привинченных к детским ботинкам, — речь, оснащенная теорией. Галоши, которые автор с сарказмом собираётся подносить братьям-писателям, языка лишены, имеют тупую круглую форму. Их литературный стиль — стиль людей, *живущих под звездой скандала*, — *нудно тыкаются в чужие галоши*, т. е. тупые (круглые), вторичные (одевается поверх обуви) и несамостоятельные писания. В VIII главе, во время пророческого сна-антиутопии (полемика со знаменитыми снами Веры Павловны из "Что делать?" Чернышевского, в которых действует певица Бозио: ее голос — голос прекрасной Незнакомки — Революции), Мандельштам сталкивает значение слов *туфля* и *башмак*.

Да это малинник! — захлебнулся я, вне себя от радости, и побегал с другими, набирая снега в туфлю. Башмак развязался, и от этого мною овладело ощущение великой вины и беспорядка.

Затем автор пытается "завязать башмак двойным бантом и все уладить, — но бесполезно". Между ними предложение "И меня ввели в постылую варшавскую комнату и заставили пить воду и есть лук".

Здесь, нам кажется, иносказательно изображено пророческое предсказание своей судьбы. Сон — это описание лагеря. *Малинник* вместо города в таком ассоциативном ряду — признак одичания, крах надежд на лучшее после революционных обещаний (*будет не жизнь, а малина*), блатное выражение *малина*. В начале сна *над полем свесилось низкое суконно-полицейское небо*. Дальше определение *постылая варшавская комната*. Польский колорит означает ведомство Дзержинского. Фраза "И меня ввели в постылую варшавскую комнату" — повели на допрос. Прислуга-полька отправляется в первой строчке посплетничать в костел Гваренги. Костела,

построенного великим итальянцем Гваренги, в Петербурге нет. Это — иносказательное (из петербургского бытового арго 20-х гг., полного перифрастических оборотов и эвфемизмов типа "когда случилось большое несчастье" — произошла революция и т.д.) обозначение ВЧК, расположенной в здании, действительно построенном Джакомо Кваренги (угол Адмиралтейской площади и Гороховой, д. 6/2). В таком контексте замена туфли на башмак не случайна. Башмак — огрубевшая речь. Развязавшийся башмак — развязавшийся на допросе язык.

В "Египетской марке" абстрактным понятиям и идеям найдены пластические "тела" — конкретное бытовое воплощение. Все бытовые образы обретают оригинальный историко-культурный смысл, трансформируются в результате как бы додумывания, продления свойств, музыкального развития образа. Например, *прачки* означают канцелярию. *Стирать* следует понимать и в смысле "заниматься стиркой", и в смысле "заниматься подчисткой, перебеливанием бумаг". В радиопостановке "Молодость Гете" встречается образ молодых чиновников, занятых стиркой государственного белья<sup>10</sup>. *Прачечная* — чистилище ("Проваренный в чистках, как соль") в значении не только сакральном, но и политическом. Возможно, образ этот также имеет толстовский подтекст. Вронский в "Анне Карениной" (до отставки имевший в полку чин ротмистра, как и герой "Египетской марки" Кржижановский) имел следующую привычку:

Для того чтобы всегда вести свои дела в порядке, он, смотря по обстоятельствам, чаще или реже, раз пять в год, уединялся и приводил в ясность все свои дела. Он называл это посчитать, или faire la lessive" (сделать стирку)<sup>11</sup>.

Вместо отдельных слов Мандельштам работает семантическими циклами, воплощая живописный принцип — пластичность — средствами музыки. Он пишет словами-аккордами, знаменуя качественно новую по отношению к романтизму музыкальность. Перефразируя его *Silentium, и, слово, в музыку вернись*, нужно уточнить, что у Мандельштама семантический цикл "возвращается" в сериальную технику гармонического построения его прозы. Полифоническая вертикаль заменяет мелодию целого отдельного слова "как чистый бриллиант", свойственную поэтике романтизма. Сочетания слов, каждое из которых имеет самостоятельный смысл, складываются в целое по принципу иероглифа. Задача поэзии — в умножении и обнажении привычного смысла.

"Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы намарили от скуки, как бы во сне". Наиболее политически острые места именно здесь. В "Египетской марке" нет немотивированного текста. От имен собственных и топографии до числовой символики и глагольных форм — все нагружено смыслом, все работает на раскрытие замысла. Это проистекает из исторических и литературных взглядов Мандельштама, из понимания акмеистами историзма.

Скрупулезное внимание ко всем элементам текста — результат воплощения акмеистской идеи единого текста мировой культуры. У автора петербургской повести она восходит к идеям единства Чаадаева (реакция на своеволие и деизм масонов) и всеединства Вл. Соловьева (чьи экуменические искания оказали влияние и на идею синтеза искусств). В очерке "Петр Чаадаев" Мандельштам писал:

Где нет единства, там в лучшем случае прогресс, а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь событий.

В "Египетской марке" автор выступает как летописец. Он — соучастник и современник, рассказчик и комментатор. Он смотрит в прошлое из будущего и, зная результат, располагает факты по отношению к главному событию, исходя из него. Такое событие — гибель Петербурга, конец истории петербургского периода государства российского, агония империи, на фоне которой и существуют герои. Образ автора подается "от первого" и "от третьего лица". Все многообразие стиливых приемов, игры и непосредственно, и иносказательно воспроизводит священную связь событий. Вот некоторые примеры иносказаний, прозрачных по смыслу для современников.

Перед финалом "ротмистр Кржижановский выходил пить водку в Любани и в Бологом, приговаривая при этом — "суаре-муаре-пуаре" или невесть какой офицерский вздор". *Офицерский вздор* — важнейшая характеристика героя и новой власти, к которой он принадлежит. В этом предложении ключевое слово, характеризующее антагониста Парнока, спрятано в заумь. К моменту выхода "Египетской марки" еще была свежа память об одном из самых скандальных процессов предреволюционной России, в котором были замешаны масоны — деле Пуаре. Это было дело о фальсифицированных документах, купле ребенка и подлоге.

Актриса Мария Яковлевна Пуаре, автор стихов и музыки известных романсов "Я ехала домой", "Лебединая песнь", бы-

ла любовницей графа А. Орлова-Давыдова, женатого на баронессе де Сталь. Объявив о своей мнимой беременности, она венчалась 17 января 1914 г. с графом в домовй церкви его двоюродного брата, князя П. Д. Долгорукого. Шаферами были А. Ф. Керенский и В. А. Маклаков. Все они были масонами, и общественное мнение считало, что на этом основании они не очень задумывались о церковных таинствах и могли профанировать бракосочетание. Невеста, заведомо зная, что у нее не может быть детей, купила приглянувшегося младенца, которого выдала за графского отпрыска. В 1915 г. разразился скандал и судебное разбирательство. Керенский, будучи вызван в суд в качестве свидетеля, на процесс не явился. Публика, числом свыше трех тысяч человек, осаждала здание суда.

Смысл, связанный с именем Пуаре, — нарушение закона, подлог, незаконное наследование и наглое скандальное самоуправство. Именно так рассматривал Мандельштам переход власти в руки новых хозяев — людей *в чужих фраках*. Ротмистр Кржижановский в похищенной визитке Парнока — фальшивый наследник.

Думается, что иероглифическое письмо давало возможность расширять описание событий от времени героя (1917) до времени автора — выхода повести в свет. Исследователи отмечают в ней ряд анахронизмов вроде смерти А. Франса 1924 г. С нашей точки зрения, исторических событий послереволюционного времени гораздо больше. Как бы случайное перечисление в начале VI главы географических названий — Колпино, Средняя рогатка, Царское село в соседстве с эпитетами *оренбургский* и *Белая*, — а в следующем предложении слово *расколется* — краткий очерк Белого движения. Первые три пункта — маршрут армии Юденича, рядом с ними *платок оренбургского пуха* — ассоциативное упоминание правительства *Оренбургского казачьего войска* (платок — казачий атаман Платов), движения под руководством атамана Дутова в 1917—1920 гг. Затем раскол: в последней главе упомянут полуосвященный севастиопольский поезд, где, "задерживаясь на буферных площадках... насканивают друг на друга и расползаются две гремящих скоророды" — конфликт между Врангелем и Слащевым-Крымским, который привел к тому, что Белая армия была уничтожена.

В повести выведена галерея тогдашних политических деятелей. При помощи анаграмматического монтажа, фразеологических деталей, разных способов иносказания и дешифровки...

прочитываются портреты того же Ленина (староста глухонемых), Дзержинского, Сталина. Первый вызов Мандельштам бросает Сталину не в 1933 г., а в 1928-м, в "Египетской марке".

Символика голоса, говорения и немоты (глухонемые в Арке Генерального штаба), все проявления звукового ряда имеют отношение к голосу истории — *шуму времени*. Весьма существен в финале повести находившийся в центре общественных дискуссий западников и славянофилов образ железной дороги: *железная дорога* — ход российской истории — "изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из "Анны Карениной". В сочетании с именем Анны Карениной и железной дороги *бессмысленное лопотанье французского мужичка* — обреченность русской истории, ее петербургского, дворянского периода.

*Французский мужичок* "Египетской марки" в романе является Анне в двойном сне. Мандельштамовский образ *сна в оболочке сна, внутри которой снилось* в повести развернут на этот двойной сон и использован для выражения исторического пророчества. Проснувшись во сне, Анна спрашивает себя, что это значит: "И Корней мне говорит: "Родами, родами умрете, родами, матушка..." Метафора родовых мук — революции, в которых рождается новая Россия, новое государство, была общим местом большевистской публицистики. Образ мужичка несколько раз повторяется на страницах романа, — в финале, во сне Вронского. Но только в главе III четвертой части, в сне Анны он разговаривает по-французски: "Il faut le battre le fer, le broyer, le rétrir..." В черновиках "Египетской марки" пословицу "Ковать железо пока горячо" предваряют слова "Вот она, <по>слушайте(?)" и, затем, как у Толстого, запись по-французски. Можно с уверенностью утверждать, что Мандельштам пророчествует о смерти России в родовых муках революции.

Колеса истории, пережившие империю, имеют опознавательный знак — *московский ускоренный*. На этом *локомотиве истории* представитель новой власти ротмистр Кржижановский переезжает из Петербурга в Москву. Поезд отходит из Петербурга в девять тридцать вечера. Время это — историческое. Числа эти — если прочесть их исходя из иероглифического символизма языка повести, очень важны для раскрытия исторической концепции Мандельштама. Эта временная точка — точная дата смерти Петербурга. Девятого числа

третьего месяца 1918 года решением VIII съезда РКП(б) столица государства была перенесена в Москву. В этом новом полицейском государстве гэнэушный ротмистр, а не сентиментальный путешественник Радищева и совершает последнее в русской литературе путешествие из Петербурга в Москву — с Гороховой на Лубянку.

#### Примечания

<sup>1</sup> Берковский Н. О прозе Мандельштама // Звезда. 1929. № 5. С. 160-168.

<sup>2</sup> Д. Сегал в статье "Сумерки свободы": О некоторых темах русской ежедневной печати 1917—1918 гг." анализирует хронологические рамки документальной основы этого эпизода. (Минувшее: Исторический альманах. Париж, 1987. Вып. 3.)

<sup>3</sup> Тема Пушкина в "Египетской марке" присутствует в первую очередь как тема подлинного бессмертия. См.: Фейнберг-Самойлов А. И. Каменноостровский миф // Лит. обозрение. 1991. № 1.

<sup>4</sup> См.: Ronen O. An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983; в связи с "Грифельной одой" — статьи Е. Силарт "Дантовский код русского символизма" и "Слово у Мандельштама"; доклад К. Триббла "Гете и Мандельштам" в наст. сб.

<sup>5</sup> См. анализ стихотворения "Куда мне деться в этом январе?.." Э. Рейнолдса в наст. сб.

<sup>6</sup> Переписка Л. Н. Толстого с А. А. Толстой. Спб., 1911. С. 44.

<sup>7</sup> Указано Г. Левинтоном.

<sup>8</sup> Тема *воинского национализма* имеет отсылку к поэме Гейне "Германия", где богиня Гамонния — покровительница Гамбурга, показывает волшебный котел, наполненный чудесной гущей. Приподняв крышку, Гейне видит грядущие судьбы Германии: "Что я увидел — не расскажу, / Уста мои клятва связала, / Мне лишь позволено сказать, — / Господи, как воняло!.. / Я помню с отвращеньем еще / Об этом проклятом, гнусном, / Прологе запахов — где юфть слилась / С тухлым кочаном капустным / ...Я знаю, памяти светлой Сен-Жюст / Сказал в комитете спасенья, / Что розовым маслом тяжелый недуг / Не приведешь к исцелению. / Но этот немецкий грядущий дух / По мерзости был больше, / Чем мог вообразить мой нос, — / И я не выдержал дольше.

<sup>9</sup> Глава "До сумерек" (Не отсюда ли и "сумерки свободы"): "Я горячим рожден патриотом, / Я весьма терпеливо стою, / Если войско, несметное счетом, / Переходит дорогу мою. / Ускользнут ли часы из кармана, / До костей ли прохватит мороз / Под воинственный гром барабана, / Не жалею: я истинный Росс!"

<sup>10</sup> Указано С. В. Василенко.

<sup>11</sup> Подробнее см. Баграцион-Мухранели Л. И. Опыт толкования "Египетской марки" (в печати).

*Кит Трибл*  
*Стиллиуатер (США)*

## ПОИСКИ ЕДИНСТВА И ЦЕЛЬНОСТИ У ГЕТЕ И МАНДЕЛЬШТАМА

В творчестве И.-В. Гете О. Э. Мандельштам нашел чуть ли не последний пример понимания вселенной как единства культуры и природы. Учение Гете об универсальном единстве можно разделить на три рубрики: "архитектура", "естественные науки" и "культурный синтез". Все три области отвечали насущным творческим интересам Мандельштама.

Можно сказать, что Гете — это сквозная тема в творчестве Мандельштама. Поклонение Гете было характерно для русских символистов, старших современников поэта. Гетевское определение символа ("все преходящее есть лишь подобие") у символистов стало лозунгом<sup>1</sup>. Будучи студентом в Гейдельберге, Мандельштам ходил по местам, о которых писал молодой Гете. Ностальгию Мандельштама, странствующего по Европе в 1909—1911 гг., Н. Я. Мандельштам сравнивает с неврастенией молодого Гете, пережитой им во Франкфурте и в Страсбурге<sup>2</sup>. Мы знаем, что многотомное издание сочинений Гете стояло на книжных полках в доме отца поэта, а единственная книга, которую Мандельштам брал с собой в Армению в 1930 г., было "Итальянское путешествие", к тому же уже в Ереване М. Шагинян одолжила поэту томик Гете<sup>3</sup>. В Ереване вместе с Б. С. Кузиным Мандельштам перечитал "Фауста", "Годы странствий Вильгельма Мейстера" и "Вертера", а в Воронеже, где Мандельштам пишет радиосценарий "Юность Гете", он нашел у букиниста Я. А. Чернышева "роскошного "Фауста" 1848 года"<sup>4</sup>.

Гете — один из последних энциклопедистов современной эпохи. Это сказывается не только в разнообразии его интеллектуальных интересов и занятий, но и в постоянном стремлении видеть единство между наукой и искусством, единство человеческой и земной природы, европейской культуры с культурами мира, единство человека с вселенной.

Определение акмеизма как "тоски по мировой культуре" является откликом на гетевское Weltliteratur<sup>5</sup>. Идея Мандель-

штама о едином процессе в европейской литературе от романо-греческого классицизма и иудео-христианства к современности отражает эстетику Гете, для которого было характерно возрождение древних сюжетов. Так, например, излюбленная Мандельштамом тема метаморфоз восходит как к "Метаморфозам" Гете (13; 64—101), так и к "Метаморфозам" Овидия.

И для Гете, и для Мандельштама зрительное начало было определяющим. Гете не только великолепно описал Страсбургский собор, но и сделал его рисунок, как он зарисовал и многие шедевры итальянской архитектуры. Эстетика Мандельштама определялась во многом посредством архитектурных аналогий. Для Мандельштама временное становится пространственным в памятниках архитектуры, а в мифе пространство и время становятся изоморфными. В архитектуре воплощается фаустовский идеал: "Остановись, мгновенье..." Архитектура как пространственно-временная метафора определила мандельштамовские взгляды на поэзию и характер стихов эпохи "Камня".

10 февраля 1910 г. Мандельштам присутствовал на заседании русской студенческой группы в Гейдельберге, на котором Аарон Штейнберг, настаивая на ясности формы в поэтической структуре, процитировал слова из "Разговоров с Гете" Эккермана: "Архитектура — застывшая музыка"<sup>6</sup>. Эта цитата была на устах мандельштамовского поколения<sup>7</sup>. К тому же в поэтическом мышлении Мандельштама *каменность* ассоциируется с именем Гете-минералога, автора очерка "О граните" (1784).

Первая книга стихов Мандельштама опирается на взгляды Гете о *единстве* в искусстве. Путая Лейпциг со Страсбургом, Мандельштам ошибочно полагал, что слова об архитектуре как окаменевшей музыке относятся к сочинению Гете о Страсбургском соборе<sup>8</sup>. Упомянув об этом "первом блестящем образце готической архитектуры, который увидел Гете", Мандельштам говорит в радиопередаче "Юность Гете" — "...равновесие и полет были законом архитектуры. Жизнь *едина* во всех проявлениях. Надо все испытать, надо всему радоваться" [курсив мой. — К. Т.] (3; 69). Одной из целей поездки Гете в Италию, описанной в любимой Мандельштамом книге, было желание лично увидеть шедевры итальянской и в особенности древнеримской архитектуры. Слова Мандельштама могли бы звучать на гетевской лире — "Посох взял, раз-

веселился и в далекий Рим пошел" (1; 42). Описывая эту поездку в "Юности Гете", Мандельштам начинает с характеристики амфитеатра Вероны как *живой древности* (III; 79).

Гетевское прославление Страсбургского собора основано на соединении возвышенного с прекрасным. В своих размышлениях дострасбургского периода Гете выражал отвращение к готическому стилю, к его перегруженной и произвольной орнаментальности. Однако в "Поэзии и правде" автор признает удовлетворительным архитектурный ансамбль, в котором страшная огромность ("ungeheurer... unerschütterlicher Festigkeit") гармонирует с прелестными деталями ("angenehme... leicht und zierlich") (9; 382-286). На той же самой антиномии построен "Notre Dame" Мандельштама: *из массы грузной, из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам...* (1; 24). В фасаде собора Гете видит девять плоскостей, создающих гармоничное соотношение между высотой и шириной. Точно так же для Мандельштама во внешнем облике собора открывается *тайный план*, по которому *масса грузная* не должна сокрушить стены. Образ каменного леса также связывает два собора: если в "Юности Гете" Мандельштам описывает Страсбургский собор как *каменные леса, увенчанные башнями* (3; 67), то "Notre Dame" представляется как *стихийный лабиринт, непостижимый лес* (1; 24). К тому же для Гете архитектура есть нечто органическое. Страсбургский собор не построен, а *рожден и растет* под влиянием времени и пространства. И для Мандельштама "Notre Dame" есть олицетворение Адама с его *нервами, мышцами и чудовищными ребрами*. В размышлениях Гете о Страсбургском соборе выражено положительное восприятие готической архитектуры, — *немецкой архитектуры нашей страны*. Вслед за Гете Мандельштам обнаруживает в церковной архитектуре способность объединять народность и историческую соборность.

В органичности гетевского восприятия архитектуры находится ключ к пониманию уникальности Гете и его значения для Мандельштама. Гете основывал свои научные теории на понятии "Urphänomen" ("прафеномен"), некоей фундаментальной идеи, состоящей из феноменов, воспринимаемых человеческими чувствами. Подобно платоновским идеям, этот "прафеномен" присущ всем явлениям и воплощается в конкретной форме. Не случайно для гетевского естествознания характерен упор на физиологию человеческого восприятия.

Вопреки Канту Гете считал, что одним из важнейших условий познания является тождество субъекта и объекта. Роль как поэта, так и ученого заключается в осознании отношений объекта к фундаментальному и универсальному единству. Как известно, первым значительным научным открытием Гете была межчелюстная кость, отсутствие которой прежде считалось главным отличием человека от обезьяны. Из-за этого открытия многие считали Гете прадедом современной дарвиновской теории эволюции, но в отличие от позднейших эволюционистов в этом открытии Гете видел доказательство основного единства всего живущего, одним из проявлений которого является человек.

Свою первую книгу стихов Мандельштам хотел назвать "Раковина". С раковиной ассоциируется самая низкая ступенька на лестнице эволюции, как и гетевское "Urphänomen". Позднее стихотворение "Ламарк" определит место поэта в эволюционном процессе: "На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень"<sup>9</sup>. В стихотворении "Раковина", как и в "Ламарке", Мандельштам бросает вызов дарвинизму. В этом диалоге человека с природой поэт изображает себя простейшим существом, которое, тем не менее, способно адекватно отражать всю многообразную сложность объективного мира:

И хрупкой раковины стены, —  
Как нежилого сердца дом, —  
Наполнишь шопотами пены,  
Туманом, ветром и дождем...

(1; 15-16)

Так же как и Гете, Мандельштам представлял себя "органическим агентом" природы. Не отсюда ли и выбор простейшего существа в качестве символа поэта?

Научные занятия Гете начались с алхимических опытов, влияние которых сказалось на всех его последующих исследованиях. В начале первой части трагедии Гете-Фауст наклоняется над пыльной толстой книгой об алхимии. Как известно, алхимия учит, что под влиянием огня противоположности, существующие в природе — во всем живущем, во всем растущем и во всех минералах, — должны гармонизироваться. Эти противоположности определяются как *сера* и *соль*. Сера воплощает активное (мужское) начало — дух, воздух и свет, соль — пассивное (женское) начало — тело, землю и тьму.

Гете воспользовался образами алхимии, чтобы описать

творческий процесс. Объясняя внезапный импульс к написанию романа "Вертер", бесформенный зародыш которого он долго носил в себе<sup>10</sup>, Гете употребляет метафору, отражающую сгущение частиц камня и их стремительное превращение под влиянием внешней силы. В "Поэзии и правде" Гете описывает свой алхимический опыт приготовления "liquor silicum", или кремнистого сока. Когда кварцевый кремень тает над огнем, образуется прозрачное стекло. Под воздействием воздуха оно испаряется, оставляя после себя красивую чистую жидкость — "liquor silicum". Гете, у которого было особое умение в приготовлении этой жидкости, замечает, что она часто превращалась в мелкую кремнистую пыль (9; 343). В алхимии "liquor silicum" имеет способность превращать минералы в другие субстанции, даже в золото. То обстоятельство, что Гете так и не удалось превратить кремень в золото, несколько его не обескураживало: самым важным для него являлась символика процесса. Не была ли для Гете, "liquor silicum" символом превращения самой жизни в поэзию?

Если алхимический язык Гете воспринять как контекст к "Грифельной оде", то обнаружится следующее: Мандельштам относит *кремень* к пассивному началу алхимической шкалы — *соли*, ведь это то, что лежит в земле ("Кремней могучее слоенье..."), но кремень это еще и то, посредством чего добывается огонь, а отсюда постоянный для стихотворения мотив *горящего мела*. Сопоставляя кремень с водой ("Кремня и воздуха язык, / Кремень с водой, с подковой перстень" (1; 107)) и огнем, Мандельштам говорит о кремне как о синтетическом (синтезирующем?) начале, возводит его в *грифель*. Таким образом, благодаря всей этой "алхимии" творческий процесс изображается как результат могучей деятельности бесконечных вселенских сил, как синтез (*могучий стык*) и чисто материального, и чисто духовного процессов. Происхождение слова *стык* восходит к "Фаусту" ("Schliesst sich heilig Stern an Stern"). По мнению О. Ронена, оно указывает на связь с научными опытами Гете, а также, добавим, является символом цельности в поэзии.

Образ *грифельной доски* восходит не только к Державину, но и к автобиографии Гете. В "Юности Гете" читаем: "Большая грифельная доска на столе. Гете записывает мелком стихотворные строчки, стирает их губкой, снова пишет" (3; 66). Здесь "грифельная доска" — символ поэтического процесса, в

котором происходит органическая смена "напластований", как и формируется их органическое единство. Вспомним отношение Мандельштама к черновику как к потенциальной возможности окончательного текста.

В 20-е гг. архитектурные аналогии в творчестве Мандельштама вытесняются "геологической" образностью, что объясняется растущим интересом поэта к научным трудам Гете. Возможно, Мандельштам был знаком с книгой Лихтенштадта "Гете. Борьба за реалистическое мировоззрение" опубликованной в 1920 г.<sup>12</sup> В первых строках "Юности Гете" Мандельштам описывает "минералогическую коллекцию" молодого Гете и называет ее "алтарем природы" (3; 63).

В борьбе геологов XVIII в. Гете колебался: иногда принимал сторону *нептунистов*, считая, что вода играла самую важную роль в оформлении поверхности земного шара, а по временам утверждал, следуя *вулканистам*, что более существенна роль огня. Этот геологический спор оказался очень плодотворен для Гете и нашел особенно яркое выражение во второй части "Фауста" (3; 229-231), где изображен спор между Фалесом (*нептунистом*) и Анаксагором (*вулканистом*). На вопрос Анаксагора: "...ты б за ночь мог из тины / Такие взгромоздить вершины?" Фалес отвечает: "Природы превращения шире, / Чем смена дня и ночи в мире" (3; 239). Таким образом, когда в "Грифельной оде" Мандельштам говорит: "Я ночи друг и дня застрельщик...", он говорит о божественном назначении поэта.

Теперь обратимся к стихотворению "Нашедший подкову":

То, что я сейчас говорю, говорю не я,  
А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой  
пшеницы.  
Одни  
на монетах изображают льва,  
Другие —  
голову.  
Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки  
С одинаковой почестью лежат в земле<sup>13</sup>.

(1; 106)

Здесь камни превращены в монеты, которые становятся для поэта, как и сама подкова, талисманами, магическими словами-вещами. Такими одами-талисманами являются как "Нашедший подкову", так и "Грифельная ода". Вдохновение для такой трактовки Мандельштам не мог не найти в известном стихотворении Гете "Орфические первоглаголы" и

в "Западно-восточном диване" — в стихах о талисмане, амулете и перстне. В последнем из них читаем:

Скуй кольцо с печатью  
И высший смысл в нее вложи; хоть перстень мал,  
Ты заручился благодатью,  
Ты Слово врезал в твердь и властвовать им стал.

(2; 9)

Гете пишет в "Диване", что сам владеет перстнем с печатью персидского шаха (2; 141), и этот образ вошел в "Армению" Мандельштама ("Как близорукий шах над перстнем бирюзовым...", 1; 155), а в "Грифельной оде" поэт соединяет в *могучий стык* подкову и перстень (1; 109).

В "Метаморфозе растений"<sup>14</sup> Гете утверждал, что все частицы, которые составляют растение, происходят от одной первоначальной формы. Эта форма, или "Urpflanz" ("праформа"), является самой простой, но и самой совершенной идеей растения, которая воплощает собою единство всех растений. В поисках такой *праформы* Гете отправился в Италию в 1786 г., и это событие описано в радиопередаче Мандельштама. Об этой поездке рассказывает Гете в "Итальянском путешествии" — единственной книге, которую Мандельштам брал с собой в Армению. Гете искал праформу растений, Мандельштам — праформу поэзии. И для того и для другого путешествие было формой бегства. Гете бежал от любовной драмы и утомительно-громкой славы, вдруг обрушившейся на него по выходе в свет "Вертера", Мандельштам же — от шумного дела о "Тиле Уленшпигеле". В "Юности Гете" Мандельштам подчеркивает возраст бежавшего из Веймара Гете — 37 лет, тот же самый возраст, в котором Мандельштам "убежал" в Армению. В Армении он подружился с биологом и почитателем Гете Б. С. Кузиным, вместе с которым, наряду с другими произведениями Гете, они читают "Вильгельма Мейстера". Посвятив стихотворение "К немецкой речи" Б. С. Кузину, Мандельштам воздает должное своему другу, который спровоцировал его новое обращение к творчеству Гете (1; 191). В обществе биолога и любителя немецкой литературы Мандельштам вновь читает и переосмысливает любимые произведения величайшего немецкого поэта. В "Путешествии в Армению" Мандельштам пишет: "Есть у Гете в "Вильгельме Мейстере" человек по имени Ярно: насмешник и естествоиспытатель". Насмешником и естествоиспытателем виделся Мандельштаму и его новый друг. Мы помним, что читая це-

лые лекции о "теории эмбрионального поля", Ярно становится учителем Вильгельма Мейстера. Так и Кузин стал учителем Мандельштама в естествознании. Как и Мейстер, Мандельштам узнает, что растения — "в одинаковой степени сродни и камню, и молнии" (2; 154). Чем лучше Мандельштам узнавал Кузина, тем глубже он "вживался в антидарвинистическую сущность" его теорий.

Многие мандельштамовские тропы навеяны чтением Гете. Так, его строки из "Римских элегий" "Saget, Steine, mir an! O Sprecht, ihr hohen Paläste! Strassen redet ein Wort!" (1; 157) сравнимы с мандельштамовскими<sup>10а</sup>

Язык булыжника мне голубя понятней,  
Здесь камни — голуби, дома как голубятни  
И светлым ручейком течет рассказ подков  
По звучным мостовым прабабки городов.  
(1; 109)

В науке Гете нашел синтез двух миров — минерального и растительного; этот же синтез мы видим в таких мандельштамовских тропях, как *орущих камней государство, лысый цоколь государственного звонкого камня, мужицкие бычачьи церкви*.

Антиньютоновское "Учение о цвете" Гете основано на противопоставлении желтого и синего. Предсказывая работы современных физиологов, Гете впервые говорит об активной роли глаза в создании цвета<sup>15</sup>. Глаз человека воспринимает в единстве противоположные цвета (желтый и синий) и последовательно их дополнительные цвета, которые сохраняются после исчезновения самого предмета. Стремление глаза к единству восприятия доказывает сам цвет, как это демонстрирует Гете, указывая на то, что разные комбинации желтого и синего приобретают красный оттенок. Гете уделяет особое внимание субъективным, даже мистическим ассоциациям, вызванным цветом в психологии зрителя. Вопреки Ньютону он считал, что свет — это отсутствие тьмы, следовательно это путь к божественному из мрака зла. Каждый цвет, по Гете, воплощает моральные качества.

Гетевское "Учение о цвете" вызвало много шума в России в 1910-х гг. В 1914 г. Э. Метнер выпустил книгу "Размышления о Гете. Разбор взглядов Р. Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма", направленную против преувеличенной мистической интерпретации Гете антропософами. Три года спустя Андрей Белый выступает с за-

щитой и Гете, и Штейнера в книге "Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности". Многие русские модернисты, например Волошин, познакомились с теорией цвета Гете из книги Белого<sup>15</sup>. Этот спор не мог быть не замечен Мандельштамом и, возможно, привлек его внимание к "Учению о цвете" Гете.

В "Путешествии в Армению" Мандельштам подчеркивает, следуя Гете, активную роль глаза в определении и совмещении цветов. Работая над "Путешествием...", Мандельштам "разыскал оборванную книжку Синьяка в защиту импрессионизма". Книга содержит положительную оценку английского художника Тернера, которого Синьяк считал протоимпрессионистом. Синьяк уделяет особое внимание двум огромным картинам Тернера — "Тень и тьма. Накануне потока" и "Свет и цвет (Теория Гете). Утро после потока". Тернер читал книгу Гете в английском переводе 1840 г. и сделал массу замечаний на полях, уделяя особое внимание переходу желтого и синего в красный цвет<sup>17</sup>. Далее Синьяк говорит о впечатлении, произведенном Тернером на Моне и Писсарро, о которых пишет и Мандельштам в своем "Путешествии..." (2;160). Основным в теории Синьяка Мандельштам считал законы "оптической смеси" и "употребления одних чистых красок спектра". В подтверждение теории Синьяка Мандельштам приводит следующий пример:

Саламандра ничего не подозревает о черном и желтом крапе на ее спине. Ей невдомек, что эти пятна располагаются двумя цепочками или же сливаются в одну сплошную дорожку, в зависимости от влажности песка, от жизнерадостной или траурной оклейки террария. Но мыслящая саламандра — человек — угадывает погоду завтрашнего дня, — лишь бы самому определить свою расцветку (2; 146).

Здесь и *оптическая смесь*, и субъективная ассоциация цветов с эмоциями указывают не только на влияние Синьяка, но также и на источник самого Синьяка — гетевскую теорию цвета.

В армянском цикле Мандельштам утверждает, что Армения окрашена "охрою хриплой" (охра по-гречески означает "желтый"). Охра — единственный цвет в первом стихотворении цикла, который составляет одну из доминант вплоть до последних стихов цикла, где желтая глина противопоставлена *лазурным* озерам и небу. Таким образом, Мандельштам развивает идею двойственности цветов (желтого и синего), соответствующей поляриностям гетевского спектра.

Уже в первых стихах мы находим *синее* воды и *охру* горы (в рисунке на чайной чашке). Затем следует: *желтое* глины, земли, гончарни и *синее* неба, озера, птиц, раскрашенных са-ней. Все эти цвета образуют в глазу так называемый "дополнительный" цвет — *красное*. По Гете, это мистический цвет единства и божественности, в котором наличествуют все цвета. Если утверждение Мандельштама (в третьем стихотворении цикла) о том, что он видит только красное, соотносить с началом последнего стихотворения ("Лазурь да глина, глина да лазурь..."), то можно заключить, что единство, характерное для "Армении", есть результат соединения воды с землей, т.е. равновесия синего и желтого. Цветными карандашами лев раскрашивает Армению: синевой неба, охрой земли, пурпуром гранита... Три цвета, названные в первой половине цикла, либо содержат красное (от железа), либо производят красный *дополнительный цвет* (охру), либо являются оттенком красного (сурик, розовое). "Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да хрипая охра" (1;152). При кажущейся бедности палитры поэт переживает полноту слияния с естественным миром, неразрывной частью которого он себя ощущает.

В Армении Мандельштам размышляет и над другим аспектом гетевской теории, над его идеей культурного синтеза. Мы уже видели, насколько плодотворной была для Мандельштама идея Гете о синтезе искусства и науки. Как самый "эллинистический" европеец, Гете долго служил для Мандельштама своеобразной моделью некоего культурного синтеза языка с христианской Европой. Осмелюсь предположить, что вместе с Кузиным Мандельштам читал в Армении "Западно-восточный диван". Вторая книга "Дивана" посвящена Гафизу, а четвертая кончается переводом Фирдоуси. Мандельштам начинает цикл "Армения" с образа "розы Гафиза" (в "Путешествии в Армению" он замечает, что слова Фирдоуси "Шах-Намэ" благоухают "розовым маслом", 2; 168). Так как Мандельштам не владел ни одним из восточных языков, можно допустить, что гетевский "Диван" являлся для него уникальным источником восточной мудрости. В отношении Гафиза к государству и цензуре Мандельштам усматривал параллель с собственными проблемами. Но так же, как и Гете, в противодействии Гафиза осуждающему его государству он видел аналогию своих отношений с Наполеоном.

Радиосценарий "Юность Гете" Мандельштам сочиняет в

1935 г. в Воронеже. Для него это было попыткой осмысления своей юности, осмысления той роли, которую сыграл Гете в формировании его мировоззрения. Мандельштам соотносит свою жизнь с событиями жизни немецкого поэта<sup>18</sup>.

В радиосценарии Мандельштам говорит, что дружба Гете "с женщинами при всей глубине и страстности чувства была твердыми мостами, по которым он переходил из одного периода жизни в другой" (3; 75). Мандельштам перечисляет эти сердечные увлечения — Фредерика Брион, Шарлотта Буфф и Лили Шенеман. Мы знаем, что у Мандельштама тоже было три больших любви — Марина Цветаева, Ольга Ваксель и Надежда Мандельштам<sup>19</sup>. Вспомним строку из стихотворения "За Паганини длиннопалым": "Три черта было..." (1; 210).

Ольгу Ваксель Надежда Мандельштам считала единственной угрозой своему браку. После романа с Мандельштамом Ваксель вышла замуж за норвежца и уехала с ним в Осло<sup>20</sup>. Работа над "Юностью Гете" оживила в нем память о покойной. Надежда Мандельштам вспоминает, что, работая над передачей, они ознакомились с портретами гетевских героинь. Все три женщины принадлежали к одному типу. Открытие поразило обоих — это был тип Ольги Ваксель<sup>18а</sup>.

Мандельштам считает, что Гете создал "Вертера" из "творческой бессонницы, разбуженности отчаяния, сидящего ночью в слезах" (3; 76). В таком настроении в Воронеже Мандельштам написал стихотворения, посвященные Ольге Ваксель, которая, как и главный герой "Вертера", застрелилась, о чем Мандельштам случайно узнал в 1933 г. Мандельштам называл Ольгу Ваксель Миньоной: "Я тяжкую память твою берегу — / Дичок, медвежонок, Миньона.

В стихах "Римских ночей полновесные слитки..." Мандельштам пользуется образностью гетевских "Римских элегий", написанных под впечатлением страсти к Кристиане Вулпиус, у которой от Гете был незаконнорожденный сын:

Юношу Гете мавившее лоно, —  
Пусть я в ответе, но не в убытке:  
Есть многодонная жизнь вне закона.  
(1;221)

Подводя итоги обзору гетевской темы в творчестве Мандельштама, можно заключить, что творчество немецкого романтика давало Мандельштаму пример цельности не только в понимании науки и искусства, но и в частной жизни. В то время когда история нашего столетия угрожала разорвать ор-

ганическую связь науки с искусством, стремление Гете к всеобщему единству принесло Мандельштаму надежду на сохранение целостности поэзии и оправдание одинокого пути поэта.

#### Примечания

<sup>1</sup> Мандельштам цитирует эти слова в сочинении "О природе слова" в кн. *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 3 т. Нью-Йорк, 1967-1969. Т. 1. С. 254. В дальнейшем все ссылки на Мандельштама даются в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.

<sup>2</sup> *Мандельштам Н.* Книга третья. Париж, 1987. С. 216. См. также: *Она же.* Вторая книга. М., 1990. С. 199-200.

<sup>3</sup> *Давыдов М., Огурцов А. О. Э.* Мандельштам и Б. С. Кузин: Материалы из архивов // *Вопр. ист. естествознания и техники.* 1987. № 3. С. 131.

<sup>4</sup> *Штемпель Н.* Мандельштам в Воронеже // *Новый мир.* 1987. № 10. С. 224.

<sup>5</sup> *Goethe J. W. von.* Werke: Hamburger Ausgabe im 14 Bänden. München, 1981. Bd. 12. S. 361-364. В дальнейшем ссылки на Гете даются в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.

<sup>6</sup> "Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer *erstarrten musik* und musste dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine *verstumte Tonkunst* nennen." Гетевский "благородный философ" — Ф. В. И. Шеллинг, который читал лекции о философии искусства в Йене в 1799—1805 гг., опубликованные посмертно в 1859 г. (*Goethe J. W. von.* Op.cit. Bd. 12. S. 474.)

<sup>7</sup> *Городецкий С.* Музыка и архитектура в поэзии // Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 215. С. Городецкий в рецензии на первое издание "Камня" относит их к Шлегелю: "Давно сказано, кажется Шлегелем, что музыка есть живая архитектура, а архитектура — окаменевшая музыка".

<sup>8</sup> *Brown C.* Mandelstam. Cambridge, Mass., 1973. P. 184.

<sup>9</sup> Здесь можно найти неточную цитату из "Фауста" (Вторая часть. д. 2, последн. сц.) — "Сокращусь, исчезну, как Протей".

<sup>10</sup> *Gray R. D.* Goethe the Alchemist. Cambridge, Mass., 1952. P. 144.

<sup>10a</sup> P. 77.

<sup>11</sup> *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 62.

<sup>12</sup> Согласно В. М. Жирмунскому, эта книга "сыграла весьма важную роль в ознакомлении советской критики с философскими и научными взглядами Гете". См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 392.

<sup>13</sup> Стихотворение "Нашедший подкову" занимает особое место в творчестве Мандельштама в связи с отсутствием в нем рифмы и определенного метра. Таким свободным стихом романтики, в том числе и Гете, переводили сложную строфику Пиндара или его подражателей. В одах Гете нет определенного количества строк в строфах, нет рифмы и определенного метра.

Классические поэты, Гете и Манделштам испытали к концу своей поэтической карьеры своеобразный "взрыв формы", ради которого нужно было искать иностранные модели.

<sup>14</sup> Под этим заглавием Гете написал и прозу, и стихотворение; тема обоих восходит к статье "Беспокоящие размышления о природе" ("Итальянское путешествие").

<sup>15</sup> Heller E. Goethe and the Idea of Scientific Truth // *The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought*. N. Y., 1975. P. 24.

<sup>16</sup> См. *Волошин М.* О самом себе // *Воспоминания о Максимилиане Волошине*. Москва, 1990. С. 43, 631.

<sup>17</sup> См. гл. "Тернер и Гете", С. 173-188 и "Эпилог. Наследие Тэрнера". С. 189-195, в кн. *Gage J.* Color in Turner. Poetry and Truth. N.Y., 1969.

<sup>18</sup> *Манделштам Н.* Книга третья. С. 172. <sup>18а</sup> С. 215.

<sup>19</sup> *Baines I.* Mandelstam: The Later Poetry. Cambridge, 1976. P. 137.

<sup>20</sup> *Полянина С.* Ольга Ваксель // *Часть речи: Альманах лит. и искусства*. Нью-Йорк, 1980. № 1. С. 2 4-262.

# 3.

---

*С. С. Аверинцев  
М. С. Павлов  
Л. Ф. Кацис  
О. А. Лекманов  
С. Н. Бройтман  
В. В. Мусатов  
П. М. Нерлер  
В. Г. Перельмутер*

*С. С. Аверинцев  
Москва*

## **"ЧУТЬ МЕРЦАЕТ ПРИЗРАЧНАЯ СЦЕНА...": ПОДСТУПЫ К СМЫСЛУ**

Не приходится удивляться, что контраст между внутренним пространством *храмины*, лучше всего театральной, — и обступающим его внешним пространством площади, между грезой — и отрезвлением, между бессонным блаженством — и дремой ночного города, между теплом внутри — и морозцем снаружи, а в пределе между "космосом" культуры — и "хаосом" неприбранной жизни, неизбежным образом составляет один из наиболее излюбленных мотивов русской, именно русской литературы. Только в одном "Евгении Онегине" дважды описывается выход из театра наружу, на площадь. В первой главе знаменитое описание танца Истоминой — "Блистательна, полувоздушна, / Смычку волшебному послушна...", — оттенено картинкой, данной через строфу:

...Еще усталые лакеи  
На шубах у подъезда спят...  
Еще, прозябнув, бьются кони,  
Наскуча упряжью своей,  
И кучера, вокруг огней,  
Бранят господ и бьют в ладони...

*Шубы, челядь, кучера* — каждый помнит, как это аукнулось у Мандельштама. Но и у Пушкина весомость образов чуть-чуть избыточна по сравнению с фабульной задачей — представить, как его пресыщенный герой выходит из театра прежде времени. Второй выход из театра — в "Отрывках из путешествия Онегина"; поскольку там ночь одесская, южная, теплая, контрастов меньше, — действует лишь противоположность между звуком и безмолвием, обыгранная через то, что ночь именуется не только *немой*, но и *бездыханной*.

Конец ночного празднества, выход из *храмины* в ночь, отрезвляющая встреча возбужденных, *бессонных* человеческих взглядов с нечеловеческим свечением звезд, — тема раннего Тютчева ("Кончен пир, умолкли хоры...").

В текстовых вариантах того мандельштамовского стихотворения, о котором мы намерены говорить, возникает слово, которое концентрирует в себе самую суть обыгранной и у Пушкина, и у Тютчева "интриги". Это слово — прилагательное *кромешный* (в восемнадцатой строке — "...И кромешна ночи тьма", "...До чего кромешна тьма"). Благодаря общеизвестному евангельскому контексту (Матф. 8, 12 и др.), оно соединяет очень интересный пучок значений. Исходный пункт — значение основы *кроме*, передаваемое у Дала: "вне, извне, снаружи, не внутри". Поэтому прилагательное *кромешный* применено в славянском переводе Нового Завета для передачи греческого *εξωτερικος* (в русском переводе — *внешний*). Но внешнее — то, что лежит вне света, вне жизни, вне спасения: "извержени будут во тму кромешнюю"; "возмите его и вверзите во тму кромешнюю". Иначе говоря, тьма кромешная — это адская тьма; а потому в разговорном, идиоматическом пласте речи — тьма непроглядная, хоть глаз выколи. Но чернота ее логически вытекает из ее свойства быть в н е ш н е й — по отношению к некоему освещенному кругу; для воображения — по контрасту с его освещенностью, на выходе из света во мрак. "Извержени будут"... Как мы читаем в одном из вариантов интересующего нас стихотворения: "После гама, шелеста и крика / До чего кромешна тьма..."

Таковы некоторые составляющие широкого контекста. Более узкий концентрический круг — соответствующая топика *театрального разезда* и выхода в *ночь на дворе* у самого Мандельштама. Как известно, публикация "*Чуть мерцает...*" в № 5(10) "Обозрения театров гг. Ростова и Нахичевани-на-

Дону" за 1922 г. была озаглавлена именно "Театральный разъезд" — надо думать, по причинам прагматическим, едва ли не по требованию редакции. Между тем такое заглавие можно было бы — не без юмора, конечно, но скорее с бóльшим, нежели с меньшим основанием — переадресовать другому стихотворению Мандельштама, написанному на два года с лишним раньше, в Москве: "Когда в теплой ночи замирает..." Его-то вправду можно рассматривать как "зарисовку", чуть ли не импрессионистическую, допускающую осложненное толкование, но не требующую такового в обязательном порядке. Оно и впрямь — про выход из театра в ночной город. Хотя тема характеризуется в тонах довольно острой амбивалентности — *оживление ночных похорон, мрачно-веселые толпы*, монументально-мертвый Геркуланум, творимый ночным безлюдьем, — она, эта тема, остается, в общем, равна себе. Дело проще, чем в интересующем нас стихотворении.

Чтобы покончить с общими замечаниями о *крошечном* у Мандельштама, отметим конец одного из разделов "Феодосии", озаглавленного "Старухина птица". Это выразительный ландшафт, через который "дана", как в свое время принято было выражаться, гибельная атмосфера гражданской войны:

Если выйти на двор в одну из тех ледяных крымских ночей... 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.

Заодно мы получаем лишний предлог вспомнить, что мороз, будь то в соединении с ночью, будь то вне этого соединения, служит у Мандельштама излюбленной метафорой смертельной угрозы ("Кому зима — арак и пунш голубоглазый..."; позднее раздел 14 "Четвертой прозы" с характерной топикой *тридцатиградусного мороза и выбегания навстречу плевриту — смертельной простуде*). "Шум времени" так даже и кончается словами — *ночь и зима*; неподалеку есть назывное предложение — *власть и мороз*, и на протяжении нескольких страниц сряду стужа ассоциируется и с русской, по-леонтьевски понятой властью, и с русской же *литературной злостью*, и с тем мучающим и будоражающим *предсмертием*, в атмосфере коего, по Мандельштаму, жил Владимир Гиппиус, т.е. в конечном счете едва ли не с тем страхом, про который

автор "Египетской марки", объяснившись ему в любви, "чуть было не сказал": с ним не страшно! "Казалось, этот человек находился постоянно в состоянии воинственной и пламенной агонии", — это ведь не просто о мнительном Гиппиусе. Любимого учителя Мандельштам подает как архетип жизни культуры вообще. По крайней мере, в России.

Самые близкие контексты интересующего нас стихотворения — статья "Слово и культура", которая передает впечатления поэта, вернувшегося после долгих южных скитаний, от петербургской разрухи, украсившей и город, и его культуру, в н у т р е н н е е в е с е л ь е, оплаченное обреченностью, а также, разумеется, парное по отношению к рассматриваемому стихотворение "В Петербурге мы сойдемся снова...", эта двойняшка, растущая, как выражалась Надежда Яковлевна, из того же корня, с той же метрической организацией и тем же объемом. Связь обоих стихотворений подчеркивается перекличкой строк, занимающих внутри системы четырех восьмистиший идентичные или почти идентичные позиции ("Черным табором стоят кареты" — "В черном бархате советской ночи..."; "И бессмертных роз огромный ворох..." — "...К нам летит бессмертная весна"). В обоих случаях *черное, крошечное* — фольга для *бессмертного*, мало того, — его удостоверение.

А теперь обратимся от контекстов к самому стихотворению. Его структура подчеркнута симметрична, до мелочей. Всякий, кто знает, до чего весомо и сакраментально у Мандельштама явление имени собственного, оценит то обстоятельство, что здесь такое событие происходит дважды — в третьей строке соответственно первой и второй половины стихотворения: *Мельпомена* и *Эвридика* — оба имени античные, оба мифологические, оба женские, оба четырехсложные, с ударением на том же предпоследнем слоге. Характерно исчезновение присутствовавшего в ранних вариантах имени Глюка. Схема очищена от "акциденций".

На фоне этой симметрии смысловое движение осуществляется исключительно четко и наглядно. Внутри каждой половины происходит — на различных смысловых уровнях — переход от статики к динамике. Для первых двух четверостиший это уровень картины, описания; для последних двух — уровень размышления, выводящего к экстазу. Рифмы, как обычно для молодого Мандельштама, почти исключительно

грамматические; в большинстве случаев они явственно маркируют ассоциацию по смежности (*сцена — Мельпомена, трещит — хрустит, вороха — меха, тьма — зима*) или по противоположности (*черна — весна, зеленые луга — снега*). Для смыслового развития очень показательно поступательное вытеснение ассоциаций по смежности — ассоциациями по противоположности. Они подводят к венчающему стихотворению оксюмору — *горячие снега*.

В первом восьмистишии распределение объема между обеими темами — театральным празднеством и *тьмой крошечной* — очень однозначно и очень просто: первой теме отдан первый катрен, второй теме — второй. Во втором восьмистишии оно усложняется, оставаясь однозначным: две первые и две последние строки принадлежат второй теме, остальное — первой. Во второй половине однозначность закономерно кончается: это Эвридике поэт говорит о студенной зиме, это в северном языке, *на севере*, как было в одном из вариантов, лепечет родник средиземноморских арф, это на снега падает живая ласточка...

Бросается в глаза автоцитата: *бессмертная весна*, которая летит к нам, на *горячие снега* севера — это из статьи "Петр Чаадаев", где *душной Москве* противопоставлена *бессмертная весна неумирающего Рима*. Стало быть, эта весна совершает свой обреченный путь из краев средиземноморской классики, солнца и бельканто. С таким сюжетом в русской традиции прочно связаны две символические фигуры: Овидий у скифов, воспетый еще Пушкиным, и певица Анджолина Бозио, воспетая Некрасовым: "...Но напрасно ты кутала в соболь / Соловьиное горло свое..."

Пушкинский миф об Овидии — "Как мерзла быстрая река / И зимни вихри бушевали, / Пушистой кожей покрывали / Они святого старика" — был для Мандельштама излюбленной метафорой бытования старой культуры среди варваров; на своем месте встречаем мы цитату из "Цыган" и в статье "Слово и культура". Строка об Овидии из мандельштамовского стихотворения 1914 г. — "Мешая в песнях Рим и снег" — предвосхищает разбираемые строки о гибельном полете ласточки-весны из солнечного притина на горячие снега: театральная, овидиевская *Рим* культуры и *снег* обступившей его зимы, противопоставленные в начале разбираемого стихотворения, "мешаются" в конце. Что до итальянской певицы, то

Мандельштам, как известно, намеревался в конце двадцатых написать повесть "Смерть Бозио", и ее патетическая фигура возникает в "Египетской марке", где рожки пожарных на морозе оборачиваются для ее предсмертного бреда оркестровой увертюрой — опять мешаются Рим и снег. Позволительно сказать, что Овидий и Бозио — неназванные по имени "действующие лица" стихотворения.

Орфей нисходит в Аид.

*Бессмертная весна* Рима летит к нам.

Ласточка падает на снега.

И — в скобках — Овидий приходит к скифам; Бозио прибывает в Россию.

Отметим две отсылки к символистскому наследию. Зарифмованное в последнем восьмистишии, да еще снабженное двумя выразительными эпитетами слово *притин* уж очень характерно для поэтической лексики Вяч. Иванова. Конечно, оно есть у Дая; значения, правда, даются весьма разнородные ("место, к чему что-либо приурочено, привязано", даже (о ужас!) "место, где ставится часовой" — и лишь между прочим "притин солнца, его полуденное стоянье"). Однако постсимволистское поколение вычитывало это слово не из лексиконов, а из обоих томов "Cor ardens", где оно фигурирует неоднократно и не раз зарифмовано. Его ивановские коннотации — свершение, открывающее *жертвенный* путь к закату, полнота света, воспринимаемая как омрачение, и, наконец, общий средиземноморский колорит — разбираемому стихотворению отнюдь не противопоказаны. Труднее сказать, случайно ли то обстоятельство, что, как раз там, где оно употреблено, т. е. в первом катрене последнего восьмистишия, применена специфическая система рифмовки, не характерная для Мандельштама, но донельзя типичная для Вяч. Иванова (*овчина — темна — притина — весна*, ср. у Иванова: *цели — багреце — конце ли — лице, или Гаутама — звездам — Адама — Адам*).

Пятистопные хорей, перемежаемые четырехстопными, заставляют вспомнить стихотворение Блока "Шаги командора" (1912). Блоковская строка "Из страны блаженной, незнакомой, дальней" аукнулась у Мандельштама: *Из блаженного, певучего притина...* Однако различия заметны. В блоковском стихотворении катрены не группируются в восьмистишия и общее их число не воспринимается как

абсолютно необходимое; у Мандельштама тетрадическая структура принципиальна. Заметим, что вплоть до начала двадцатых годов поэт систематически группирует по четыре катрена, по четыре шестистишия ("Сумерки свободы"), по четыре восьмистишия ("Черепаша", "Tristia"). Лишь в Воронеже он станет группировать по три катрена в центральных стихотворениях ("Еще не умер ты, еще ты не один...", "О этот медленный, одышливый простор...", "Не сравнивай: живущий несравним..." и т.д.). Однозначная мрачность стихотворения Блока сменяется у Мандельштама тем тождеством испуга и радости, которое так специфично для его типа лиризма.

*М. С. Павлов*

*Москва*

## СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И КОМПЛЕКСНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Давно уже стало общим местом рассматривать поэтику Мандельштама как "семантическую". Статья, в которой это положение было впервые выдвинуто и обосновано<sup>1</sup>, вышла двадцать лет назад, и многие из тех, кто сегодня занимается творчеством Мандельштама, начали формировать свои взгляды в момент, когда ее основные идеи сделались практически общепризнанными.

В статье утверждалось, что Мандельштам (для удобства буду говорить только о нем) создал гибкую, принципиально открытую для всевозможных влияний и переключек поэтическую систему, способную сконцентрировать на пространстве творчества, понимаемого как единый текст, и даже на пространстве отдельного стихотворения, включенного в универсальную систему взаимодействий, весь мировой культурный опыт. Иначе говоря, стихотворение способно репрезентировать универсум. Цитирую:

Коррелятом к представлению о синхронической истории, скрепляемой нравственно-личностной памятью, было создание Мандельштамом и Ахматовой особой — с е м а н т и ч е с к о й — 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 природы и человека<sup>1а</sup>.

---

© Павлов М. С., 1995

Далее много говорится о средствах, с помощью которых эта соотносимость достигается, в том числе о релятивизации всех структурных элементов текста, о приведении их в динамическое, подвижное состояние, о проницаемости текстовых, жанровых и др. границ и т. д., причем все эти особенности указываются очень наглядно и конкретно; всякий может обратиться к стихам Мандельштама и убедиться, что все указанное действительно имеет место.

Статья открывает перед интерпретатором широкое поле деятельности, не ограниченное никакими рамками. Но тут начинаются сложности. Стихи Мандельштама, по определению, универсальны, т. е. "соединены единым стержнем смысла" со всем, что существует, существовало или будет существовать в мире. Анализ текста — вещь сугубо индивидуальная, и каждый волен приниматься за него в силу собственного ума и фантазии, однако приходится помнить, что "угол отражения должен быть равен углу падения" (используя мандельштамовскую метафору), т. е., коль скоро исследователь имеет перед собой универсальный текст, возникает естественная потребность дать ему универсальную же интерпретацию. Иными словами, идеальный анализ должен быть так же неисчерпаем, как и спровоцировавший его текст. Но дело в том, что язык стиха многомерен, тогда как язык анализа неизбежно должен быть линейен. Перед нами, используя структуралистский жаргон, совершенно различные дискурсы, которые никак не желают подчиняться адекватному переводу с одного на другой.

Проблема разговора прозой о стихах очень стара, но в силу особенностей мандельштамовской поэтики она приобретает необычайно актуальное звучание. Для ее разрешения приходится искать новые аналитические подходы. С одной стороны, нам известны великолепные и уже давно написанные статьи Ю. М. Левина и Д. М. Сегала, позволяющие в области семантики переходить на уровень гораздо более тонкий, чем уровень лексических значений. Разработанная ими микросемантика, отслеживающая мельчайшие эволюции смысла в тексте, есть один из путей преодоления "языкового барьера" между текстом и анализом. С другой стороны, существует хорошо работающий подтекстовый метод К. Тарановского и его последователей, иногда позволяющий идти по цепочке подтекстов в очень дальние дали. Подтекстовый метод есть не что

иное, как попытка обеспечить интерпретации более широкий охват реальности, что делает ее более соизмеримой с многомерностью мандельштамовского стихотворения, т.е. снова налицо попытка преодоления различия между поэтическим и филологическим дискурсами.

Оба эти подхода с разных сторон стремятся решить одну и ту же проблему адекватного анализа поэтического текста. И естественно возникает вопрос: каков будет результат при попытке подойти к мандельштамовскому тексту сразу с нескольких сторон, комплексно?

Я хотел бы предложить комплексный разбор стихотворения "Я к губам подношу эту зелень..." и затем дать его краткий комментарий.

Я к губам подношу эту зелень —  
Эту клейкую клятву листов —  
Эту клятвопреступную землю,  
Мать подснежников, кленов, дубков.

Погляди, как я крепну и слепну,  
Подчиняясь смиренным корням.  
И не слишком ли великолепно  
От гремучего парка глазам?

А квакуши, как шарики ртути,  
Голосами сцепляются в шар,  
И становятся ветками прутья  
И молочною выдумкой пар.

30 апреля 1937

Стихотворение "Я к губам подношу эту зелень..." входит в Третью воронежскую тетрадь, в ее заключительный цикл, который я условно назвал "Весенним циклом" (ВЦ). К этому циклу относятся, помимо названного, стихотворения "Клейкой клятвой липнут почки..." (2 мая 1937), "На меня нацелилась груша да черемуха..." (4 мая 1937) и стихи к Н. Штемпель (оба 4 мая 1937).

Общая особенность всех стихов ВЦ состоит в том, что их эмоциональный настрой последовательно светлый. Актуальным становится само время года, в которое стихи создаются, — весна в самой яркой поре цветения. Важно также, что на тематическом и оценочном уровнях этот цикл лишен контрастных оппозиций, характерных почти для всех предшествующих стихов Третьей тетради (таких как 'жизнь — смерть', 'небо — земля', 'человек — война' в "Стихах о неизвестном солдате" и примыкающему к нему так называемому "Небесному циклу"; 'античность — современность' в "античных"

стихах и т.п.). В ВЦ всего одна оценочная линия — "положительная" и одна основная тема — утверждение естественного, природного порядка жизни в его многочисленных проявлениях. Главные образы, с этой темой сопряженные, это *весна, небо, воздух, зелень, запахи* и т. п.; *земля* в пору цветения, так сказать, материнства; *женщина* опять же в пору подготовки к замужеству, материнству. Все они складываются в очень характерный "весенний" комплекс, ассоциирующийся с темой жизни вообще и с темой продолжения жизни в частности.

Все стихи ВЦ так или иначе связаны с именем Н. Е. Штемпель. Написаны они в период отлучки Н. Я. Мандельштам в Москву. Почти каждое из них может быть прокомментировано с точки зрения реального случая, лежащего в его основе. Они (по крайней мере, разбираемое стихотворение и стихи к Н. Штемпель) связаны с прогулками по весеннему Воронежу, что достаточно ясно угадывается в их образном строе.

"Я к губам подношу эту зелень...", где пласт реальных образов особенно силен, написано после одной из прогулок с Н. Е. Штемпель в Ботаническом саду:

Было пустынно, ни одного человека, только в озерах радостное кваканье лягушек, и весеннее небо, и деревья почти без листьев, и чуть зеленеющие бугры<sup>2</sup>.

Сейчас трудно судить, точна ли память автора воспоминаний, или эти строки написаны, как часто бывает, уже по следам стихотворения, но образы, возникающие перед глазами, точно накладываются на мандельштамовские стихи и многое в них проясняют. Так, мы можем заключить, что кваканье лягушек и образ начинающих распускаться листьев напрямую заимствованы из реальности.

Как почти всегда бывает в положительно коннотированных стихах Мандельштама, образный ряд ориентирован на восприятие сразу несколькими органами чувств: з р е н и е м (сюда относятся почти все конкретные образы, в том числе цветообозначения: *зелень, молочный*; контрастную роль играет неожиданное слово *слепну*, с одной стороны, подчеркивающее интенсивность зрительного восприятия: *увиденное ослепительно великолепно*, а с другой — по своему прямому значению отрицающее семантику видения); о с я з а н и е м (*клеякая* клятва листов); с л у х о м (*гремячий* парк, *кваканье* лягушек). Но все эти конкретные впечатления как бы вуалируются и размываются мандельштамовской семантической разработкой, ослепляющей и отчасти "дематериализующей" ...

что мешает конкретности впечатления. Например, *клейкая клятва листов* — это не совсем то же самое, что просто *клейкие листья*, когда герой, *подчиняясь смиренным корням*, неожиданно уподобляет себя *подснежникам, кленам, дубкам, возвращенным землей*; эти образы приобретают дополнительные "дематериализующие" коннотации и т. д.

Стихотворение достаточно сложно для семантической трактовки. В самом общем плане очевидно, что оно имеет декларативный характер, ориентировано на актуальное восприятие. Как грамматическими, так и лексическими средствами подчеркнуто, что происходящее должно быть у в и д е н о читателем. На это работает симультанность начальных шести строк, оформленная первым лицом и настоящим продолженным временем глаголов: "я к губам *подношу* эту зелень", "я *крепну и слепну*". Подобный тип повествования постоянно используется в стихах Третьей воронежской тетради, ср.: "Я губами *несу* в темноте" ("Стихи о неизвестном солдате"); "я скажу (в значении 'говорю') это начерно, шепотом", "то, что я *говорю*, мне прости" ("Небесный" цикл); *на убыль / Равноденствие флейты клоню* ("Античный" цикл) и др. Этим способом достигается актуальность "здесь и теперь" того, о чем говорится. В нашем стихотворении этот эффект усиливается словом "погляди, как я крепну и слепну". Строго говоря, предлагается "поглядеть" на то, чего нельзя увидеть, так как оба процесса *крепнуть* и *слепнуть* суть переживания героя, вытнтые и реальные лишь для него одного. Подобным оборотом им придается как бы значение, "объективности" наравне с *зеленью, подснежниками, дубками* и т. п.

В равной мере невозможно ответить на следующий за этой фразой вопрос: *И не слишком ли великолепно / От гремучего парка глазам?* Во-первых, потому что это вопрос риторический; во-вторых, потому что адресат не может знать, "слишком" или "не слишком" герою *великолепно*, так как это тоже субъективное ощущение; в-третьих, потому что возникает сложная синестезия восприятия, *слух* смешивается со *зрением*, от *гремучего парка* (звуковое ощущение) должно быть *великолепно глазам* (зрительное восприятие). Всеми этими средствами автор стремится передать свое ощущение по возможности в столь же сложном виде, в каком он его переживает. Сразу же за образом *гремучего парка* операция "совмещения восприятий" повторяется еще раз: "квакуши, как шарики

ртути, / Голосами сцепляются в шар". Образ получается чрезвычайно емкий и точный в изобразительном отношении. Голоса лягушек (начинающие звучать уже в звукоподражательном наименовании *квакуши*) уподоблены *шарикам ртути* (актуальны семы 'округлости' и 'подвижности', ср. выражение "живой как ртуть"). Маленькие *шарики* сцепляются в большой *шар*, т. е. в звуковом плане из отдельных голосов образуется хор, причем очень громкий, чему способствуют сема 'тяжести' (ртуть), в приложении к звуку эквивалентная сема 'громкости', и сема 'раскатистости' (*шарики*). Мандельштамовская синестезия достигает очень высокой степени единства.

Затем звуковой образ снова сменяется зрительным. Логика перехода принципиально произвольна, используется излюбленная автором синтаксическая связка — присоединительный союз *и*: "*И* становятся ветками прутья / *И* молочную выдумкой пар". В зрительном плане образы "наплывают" друг на друга. На пространстве двух строк дважды происходит синонимически-омонимическое перетекание смысла. *Ветки* и *прутья* в "природном" значении являются синонимами. Покрываясь листьями, голые *прутья* превращаются в *ветки*, деревья распускаются. Но возможно, что предшествующее слово *парк* активизирует другое значение слова: 'прутья ограды' и тогда превращение приобретает другой оттенок: *ограда парка* становится *ветками деревьев*, 'неживое, неприродное' превращается в 'живое, природное'.

Следующая строка, превращение *пара* в *молочную выдумку* уже принципиально тавтологична. В этой паре образов нет оппонирующих сем, которые могли бы мотивировать превращение. (В предыдущих образах таковы семы 'живое — неживое', 'с листьями — лишнее листьев'.) С логической точки зрения акт превращения *пара* в *молочную выдумку* совершенно бессмыслен. Однако тем, что превращение все же происходит, подчеркивается, что дифференциальные признаки "как бы" существуют. Возникает эффект "мнимой", "беспочвенной" оппозиции, вызывающий крайнюю зыбкость, "призрачность" значения, т. е. как раз тот эффект, которого добивался поэт и который как нельзя лучше согласуется с лексическим значением слов *пар* и *выдумка*. Первое из них имеет семы 'белесоватый цвет', 'зыбкость', 'легкость', 'неясность' (через связь с *туманом*); второе реализует свое прямое значение:

"выдумка" — это 'то, чего в реальности не существует', что делает весь образ крайне "ненадежным" в отношении к реальности. (Ср. в стихотворении "Гончарами велик остров синий..." подобную модальность ненадежности в выражении "летучая рыба — случайность".)

Вернемся к началу стихотворения. Первая строка ("Я к губам подношу эту зелень...") дает образ как бы некоего ритуального действия, выражающего нежность, благоговение и преклонение: "подношу к губам" = "целую". Обратим внимание на новую роль образа *губ* по сравнению с предшествующими стихами Третьей воронежской тетради. До сих пор он служил в стихах лейтмотивом и был связан с темами *речи*, *поэзии* и *флейтовой музыки* (ср. "да, я лежу в земле, губами шевеля", "губ шевелящихся отнять вы не могли", "я губами несусь в темноте", (о флейтисте): "Звонким шепотом честолюбивым / Вспоминающим топотом губ / Он торопится быть бережливым, / Емлет звуки, опрятен и скуп", "и своито мне губы не любы", и т. п.). А здесь образу *губ* возвращается исходное, "физиологическое" значение в полном соответствии с "природным" характером происходящего. *Губы*, до сих пор обязательно связанные с темой звучания, здесь *немы*. Просто молча целовать, и даже еще трепетнее — "подносить к губам" весеннюю землю оказывается в данной ситуации органичнее, чем говорить о ней. Однако тут же новой гранью поворачивается перформативность строения этих строк: *поднося к губам зелень*, т.е. совершая молчаливое действие, поэт в стихотворении одновременно говорит об этом, т.е. даже *молчащие* губы сохраняют косвенно связь с речью и творчеством.

*Клейкая клятва листов* — образ нечленимый. В фонетическом плане он задает звуковую тему -л' -кл', особый, "скользящий" оттенок, сопровождающий образы зелени (ср. также "клейкой клятвой дипнут почки", "к губам такие дипнут клятвы..." в стихотворении "Клейкой клятвой липнут почки..."). В реальном плане он одновременно и материален, и умозрителен. С одной стороны, создан вполне конкретный образ молодых клейких листьев, только проклюнувшихся на деревьях. Но с другой стороны, невозможно определенно сказать, в чем состоит содержание клятвы. Само слово *клятва* обладает семами 'предельной искренности', 'высшей степени достоверности'. Но в этом высказывании две позиции остаются

ся незамещенными (клясться в чем? и клясться кому?), в силу чего в обоих этих направлениях смысл способен развиваться свободно, допуская очень большой диапазон толкований. Поскольку содержание клятвы не названо, вероятнее всего, *клятва листов* состоит в самом факте их существования, как бы в "невербальном (и от этого еще более безусловном) утверждении" бытия. По логике синтаксиса *зелень* — это и есть *клеякая клятва листов* (ср. "э т у зелень, э т у клейкую клятву листов").

Семантическая инерция образа весенней зелени возвращает читателя к "источнику" зелени — *клятвопреступной земле*, которую герой также *подносит к губам*. Образ *земли* многозначен, в этой фразе возможна градация масштаба: 1) "э т у землю" = 'зачерпнув горсть земли, подношу ее к губам' (это действие вполне сопоставимо с человеческими измерениями; следующие два значения создают совсем другой масштаб); 2) "э т у землю" = 'землю, которую вижу вокруг себя, т. е. воронежскую землю', а также з е м л ю = 'родину', ср. "Но люблю э т у бедную землю / Оттого, что другой не видал" (впрочем, в последнем примере тоже совмещены названное значение и следующее); 3) "э т у землю" = 'планету' (в данном значении слова *земля* герой, *подносящий ее к губам*, предстает держащим в ладонях весь земной шар; повествование благодаря этому переводится во всемирный, универсальный масштаб).

*Клятвопреступность* земли должна состоять в том, что она не сдерживает какого-то своего обещания. В природном плане "обещание" земли, ее призвание состоит в том, чтобы порождать жизнь. *Клятвопреступность* же в том, что земля является амбивалентным началом, порождающим, но одновременно и гибельным. Ср.: "Не разнять меня с жизнью — ей снится / У б и в а т ь и с е й ч а с ж е л а с к а т ь" — налицо сходная амбивалентность жизни и смерти в одном образе. Возможны, конечно же, и другие толкования, например, "политизированное": "на этой земле была клятвенно обещана счастливая жизнь, но клятва нарушена реальным ходом событий" (ср. в этом значении "...и ленинский Октябрь — д о в ы п о л н е н н о й к л я т в ы"). Правда, такое толкование, если и допустимо, то отодвигается всем "природным" контекстом стихотворения на периферию значения.

Для героя важна "генеалогия" живого: земля названа *ма-*

терью всего, что на ней произрастает. В следующей строфе сам герой становится в тот же генеалогический ряд: *Я крепну и слепну, / Подчиняясь смиренным корням*. Метафорически эти строки имеют значение: 'я восхожу к истокам, общим для всего живого, признаю землю матерью, становлюсь родствен растениям и подчиняюсь смиренным, т.е. не заноссящимся (ср. *лететь вослед лучу, заблудился я в небе, губами несусь в темноте*), а напротив, уходящим в землю корням; подобно растениям, *слепну*, но подобно им же (ср. *клёны*, а особенно *дубки*) и *крепну*. Подобное значение будет создано в стихах к Н. Штемпель, но уже не для героя, а для героини, ср.: "Есть женщины *сырой земле родные*".

"Родство с землей" таит в себе онтологическую опасность, которой Мандельштам не мог не чувствовать. В системе "жизнь—смерть" образ земли, как было сказано, является амбивалентным: земля не только *мать* всего живого, но также и *могила* всего живого. Этот второй аспект был подчеркнут в "Стихах о неизвестном солдате", самом "гибельном" из стихов Мандельштама (ср. образы землянок, насыпей, осыпей, *развороченных могил* и т. д.). В "Неизвестном солдате" Мандельштаму важно было передать отчетливое чувство "могильной близости" земли. В нашем стихотворении, как и в стихах к Н. Штемпель, близость к земле становится еще более интимной (в первом случае "укоренение" героя в земле, во втором — "родство" героини с землей), но трагизм ситуации снимается, так как через нее герой и героиня как бы включаются в вечный круговорот живого и мертвого, становятся так же бессмертны, как природа, и обретают надежду на воскресение.

Упоминание порождающей функции земли по глубокой традиции, восходящей к хтоническим мифам, влечет за собой противоположные образы, связанные со смертью. В финале ВЦ автор даст слитный образ этих двух начал (ср.: "*Эта вешняя погода / Для нас — праматерь гробового свода, / И это будет вечно начинаться*"), но уже в "Я к губам подношу эту зелень..." *зрение* соседствует со *слепотой*, а *зелень* — с *корнями*, т. е. произрастание — с уходом под землю. Иными словами, мысль о жизни одновременно оказывается мыслью о смерти.

В контексте стихотворения настораживает слово *слишком* ("И не слишком ли великолепно?.."), говорящее о том, что была превышена какая-то мера. За то, что "слишком велико-

лепно *глазам*" герой платится зрением: слепну; по словам Мандельштама, "За незаконные восторги лихая плата стережет". Рассуждая подобным образом, логично предположить, что за "излишнюю" любовь к *слову* человек будет наказан *немотой* (ср.: "И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб, / Получишь уксусную губку ты для изменнических губ."), а за "излишнюю" любовь к *жизни* — *смертью*. Ср. в этой связи "юмор висельника" в мандельштамовском каламбуре: "Еще мы *жизнью* полны в *высшей мере*", а также ситуацию в финале стихотворения о флейтисте, где для "наполнившегося *морем*" героя жизнь становится *мором*: "И когда я наполнился морем — / Мором стала мне мера моя". Там авторская оценка происходящего была отрицательной, а в нашем стихотворении "подчинение смиренным корням" если не подразумевает, то, по крайней мере, допускает положительную оценку. Очевидно, что мысль о смерти как о естественном исходе, о движении к смерти и о том, что будет "после" — в природе ВЦ, недаром завершающие цикл стихи к Н. Штемпель сам Мандельштам назвал своим завещанием, возможно, не без виюновского оттенка.

Заключительная строфа стихотворения своей "акварельной" образностью смягчает значение предыдущей с ее слишком резкой постановкой вопроса о неразрывности жизни и смерти и заставляет читателя Третьей воронежской тетради до поры "забыть" об этой теме. Но во всех стихах ВЦ будут как бы "невзначай" возникать слова с семантикой 'гибели', ср.: "в конском топоте *погибнуть*" ("Клейкой клятвой липнут почки..."), "*воздух убиваемый* / Кистенями белыми..." ("На меня нацелилась..."). В заключительных стихах цикла эта тема снова обретет права и будет сделана попытка разрешить проблему в полном объеме...

И в заключение — небольшое "автометаописание", пользуясь термином статьи о русской семантической поэтике.

При анализе, построенном таким образом, постоянно приходится бороться с искушениями разного рода. Прежде всего, каждый из компонентов анализа может быть развернут и часто даже требует более подробного развертывания. Приходит-ся все время одергивать себя, чтобы не увлечься и не нарушить развертывание сюжета разбора. Развернуто может быть буквально каждое слово, "будь то строчка, строка или цельная композиция лирическая" (Мандельштам), в любом месте "смысл не устремляется в одну официальную точку, а торчит

в разные стороны" и в идеале может быть эксплицирован. Само понимание мандельштамовской поэтики как семантической требует максимально полной экспликации смыслов. Я не говорю уже о поиске подтекстов. Чего стоит один сюжет о хтонической функции образа земли, развертывание которого способно увести исследователя в такую даль, из которой будет уже невозможно с честью вернуться.

Второго рода искушение: сталкиваясь с такими трудностями, в целях компактности повествования поневоле начинаешь переходить на образный язык, так что исследование по существу само превращается в художественный текст; таким образом названный выше "языковой барьер" преодолевается "нечестным" путем, с помощью стилистической мимикрии анализа по отношению к анализируемому тексту. Говорить о "научности" исследования здесь не приходится.

Итак, универсальный, "семантический" характер поэтики Мандельштама, с одной стороны, требует комплексного подхода к тексту, а с другой — сам же его и исключает, так как при этом происходит мало желательное для науки смешение научного и художественного дискурсов.

Исследователю остается несколько возможных путей:

1. Продолжать комплексное исследование, но тогда придется смириться с превращением анализа в акт равноправного художественного творчества и не называть свое произведение "научным исследованием" в строгом смысле.

2. Честно ограничить сферу исследования какой-либо частной проблемой, но тогда придется отказаться от претензии на адекватность анализа тексту.

3. Наконец, искать какой-то другой подход, который имел бы столь же высокую объяснительную силу, как статья о русской семантической поэтике, но не был бы равен ей. Насколько можно судить, пока такого рода открытий не предвидится. Складывается образ: двадцать лет назад названная статья произвела род интеллектуального взрыва в мандельштамоведении, а современную науку о Мандельштаме можно сравнить с более или менее мелкими осколками этого взрыва, разлетающимися все дальше и дальше от центра.

#### Примечания

<sup>1</sup> Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Lit.* 1974—1975. Vol. 7/8. <sup>1a</sup> С. 51.

<sup>2</sup> Штемпель Н. Е. Мандельштам в Воронеже. М., 1992. С. 40.

Л. Ф. Кацис  
Москва

## **"МОЖЕТ БЫТЬ, ЭТО ТОЧКА БЕЗУМИЯ..."**

**Об одной воронежской рецензии  
О. Мандельштама  
и об одном стихотворении**

Воронежская ссылка Осипа Мандельштама оказалась связана с моментом мучительного перелома в его творчестве, разрешившегося созданием центральных в наследии позднего Мандельштама стихов о Сталине и "Стихов о неизвестном солдате". В этот же период им были написаны и опубликованы в воронежском журнале "Подъем" несколько рецензий, в частности, на сборники стихов А. Адалис "Власть" и Г. Санникова "Восток".

"Стихи о неизвестном солдате" с их основным мотивом гибели человека в воздухе уже давно привлекают к себе внимание исследователей, которые практически соглашаются с точкой зрения Н. Я. Мандельштам:

Мандельштама мучила мысль о земле без людей. Она впервые появилась в обреченном городе Петербурге, а в Воронеже прорвалась еще в стихах о гибели летчиков: "...шли нестройно люди, люди, люди... Кто же будет продолжать за них?"<sup>1</sup>

Под стихами о гибели летчиков Н. Я. Мандельштам подразумевает стихотворение, имевшее два "домашних" названия ("Венки" и "Летчики") и содержащее строки: "Шли товарищи последнего призыва / По работе в жестких небесах ..."

Однако это стихотворение, ставшее, по мнению Н. Я. Мандельштам, одним из "подступов" к "Стихам о неизвестном солдате", первоначально было посвящено "Памяти В. Куйбышева". Такое посвящение скорее могло бы иметь отношение к будущей так называемой "Оде", чем к "Стихам о неизвестном солдате".

Кое-что в этой проблеме могут разъяснить материалы С. Б. Рудакова, однако прежде чем обратиться к ним, охарактеризуем наше отношение к этому источнику.

В мандельштамоведении сложилась тенденция критического отношения к свидетельствам С. Б. Рудакова, возможно, связанная с загадочной историей пропажи хранившихся у Ру-

дакова мандельштамовских рукописей. Но все эти события происходили уже после гибели С. Б. Рудакова и связаны не столько с ним лично, сколько с его вдовой. В свою очередь, те личные качества С. Б. Рудакова, которые могли раздражать и Н. Я. Мандельштам, и Н. Е. Штемпель, не дают еще основания для априорного отрицания его свидетельств. На наш взгляд, оценки Н. Е. Штемпель<sup>2</sup> носят весьма личный характер и во многом не совпадают с результатами текстуального и фактографического анализа. При этом принципиально иную, чем Н. Е. Штемпель, точку зрения высказывает Э. Г. Герштейн<sup>3</sup>.

Обратимся к материалам С. Б. Рудакова, связанным с интересующим нас стихотворением о "Венках" ("Летчиках"): "Это еще не конец, и вся история текста слишком многообильна" (запись от 21.07.35). У того же Рудакова читаем запись слов Мандельштама:

Я трижды наблудил: написал подхалимские стихи (это о летчиках) — бодрые, мутные и пустые. Это ода без достаточного повода к тому: "Ах! Ах!" и только... Я написал горсточку последних стихов и из-за приспособленчества сорвал голос на последнем. Это начало опять большой пустоты (2. 08. 35).

Еще важнее сообщение о том, что работу над стихотворением Мандельштам завершил только 30 мая 1936 г., после того как прочел новые стихи Б. Пастернака в "Знамени"<sup>4</sup>.

С нашей точки зрения, это вполне закономерно, если учесть ту роль, которую сыграли стихи Б. Пастернака, опубликованные в "Знамени", в творческих взаимоотношениях двух поэтов<sup>5</sup>. В сущности, можно констатировать, что Б. Пастернак "научил" О. Мандельштама, как написать "Оду" Сталину, не потеряв при этом самого себя и сохранив способность к творчеству. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить источники и подтексты стихов Б. Пастернака и сталинских стихов О. Мандельштама<sup>6</sup>.

Наконец, если согласиться со свидетельством Н. Е. Штемпель и Н. Я. Мандельштам, что стихотворение "Не мучистой бабочкою белой..." легло в основу "Стихов о неизвестном солдате", то необходимо как-то совместить с этим оценку первоначального варианта данного текста самим Мандельштамом почти за год до окончания работы над стихотворением как начала новой немоты.

Однако как ни соблазнительно пытаться искать источники "Летчиков" в стихах самого Мандельштама или кого-то из близких ему поэтов, мы обратимся к тексту, на первый

взгляд, не имеющему отношения к нашей теме. Речь идет о рецензии О. Мандельштама на сборник стихов А. Адалис "Власть", которая заканчивается большой цитатой, обрамленной дважды повторенным словом "мастерство":

А мастерство? Послушайте, что говорит Адалис о Багрицком.

Нам голос умершего друга  
В глубокую полночь звучал...  
По радио передавалась  
Былая повадка сполна.  
Едва выносимая жалость  
Шатала меня, как волна...  
Сердитый, смешной и знакомый,  
Он громко дышал и хрипел,  
Он громко о жизни зеленой,  
О ввинской свежести пел...

Это и есть мастерство .

Рецензия завершается принципиально важным для поэтического диалога О. Мандельштама и Б. Пастернака словом *мастерство*<sup>8</sup> — ключевым словом сталинского разговора с Пастернаком о Мандельштаме. Уже одного этого было бы достаточно, чтобы рецензия обратила на себя наше внимание. Она и начинается с явной цитаты из Пастернака, пусть в прозаическом варианте:

Прежде всего необходимо *дышать* не для себя, не для своей *грудной клетки*, а для других, для многих, в пределе — для всех. *Воздух*, который мы в себя вобрали, *нам уже не принадлежит* (курсив здесь и далее наш. — Л. К.), и менее всего тогда, когда он находится в наших легких.

Второе — и это второе, очевидно, первее первого — это то, что я назвал бы убежденностью поэтического дыхания или выбором того воздуха, которым хочешь дышать<sup>7а</sup> .

Пастернаковская *грудная клетка*, восходящая также к "Юбилейному" Маяковского и актуализирующая мысль о *вакансии поэта*<sup>9</sup>, попала в странный, на первый взгляд, контекст. Ведь так называемый *воздух* в цитате из мандельштамовской рецензии восходит к более раннему определению поэзии из "Четвертой прозы". Там поэзия называлась *ворованный воздух*. Похоже, что в рецензии на сборник Адалис Мандельштам еще раз сообщает своему читателю об отказе от поэзии, о новом начале немoty. К тому же и *воздух*, и *грудная клетка* даны в прямо обратном смысле, символизируя, как кажется, отказ от своих поэтических принципов. Но именно это и есть *пустота* в мандельштамовском понимании.

Чтобы попробовать разобраться во всей этой проблематике, обратимся к тому сочинению Адалис, из которого и про-

цитировал Мандельштам строки о Багрицком. Это "Ода гордости"<sup>10</sup>. Именно здесь вспоминаются мандельштамовские слова об "оде без достаточного к тому повода", записанные С. Б. Рудаковым. Значение текста Адалис возрастет еще больше, если мы примем во внимание, что в числе прочего "Ода гордости" посвящена гибели летчиков, а текст о Багрицком открывает эту тему. Вот несколько примеров:

*А летчик высокая птица —  
Упорные ставит пути...  
Когда-нибудь может разбиться  
Хотя бы один из пяти!  
А тот, кто на звезды зарится,  
Готов к наихудшему: он  
В холодном безветрии может  
Быть медленно испелен...*

Рецензия на стихи Адалис вышла в № 6 "Подъема" в сентябре 1935 г. Но писалась она, судя по всему, в августе 1935 г., т.е. почти тогда же, когда один из вариантов "Не мучнистой бабочкою белой..." был назван "началом большой пустоты".

Если связать эти два факта и "пастернаковский" мотив в рецензии, то еще целый ряд строк привлечет наше внимание. Ранее мы уже указывали, что многие образы "Оды" Мандельштама восходят к стихам Пастернака. Во-первых, это строки о детях из того же стихотворения, что и *грудная клетка*. Во-вторых, это весь образный строй и подтекст стихов из "Знамени" 1936 г., ставших впоследствии циклом "Художник"<sup>11</sup>.

Следовательно, сам факт наличия связи между окончанием работы над стихотворением "Не мучнистой бабочкою белой..." и получением стихов Б. Пастернака приобретает принципиальное значение.

Обратим внимание еще на одно сообщение С. Б. Рудакова. На тексте стихотворения, подаренного ему, Мандельштам написал: "Шизоидный психопат. О. М."<sup>12</sup>. На наш взгляд, это не столько автодиагноз поэта, сколько констатация того факта, что ему так и не удалось разделить в этом стихотворении две темы: нечто советское, связанное со смертью В. Куйбышева или какими-то сталинскими мотивами (сообщения С. Б. Рудакова), и тему "гибели летчиков", лежащую в основе "Стихов о неизвестном солдате" (свидетельства Н. Я. Мандельштам и Н. Е. Штемпель).

Поскольку мы предположили некоторую связь между мотивами сборника А. Адалис "Власть" и близкими к рецензии

на него стихами О. Мандельштама, есть смысл внимательнее отнестись к самому этому сборнику и, быть может, прочтя его как бы глазами Мандельштама, увидеть хотя бы что-то из того, что привлекло в нем рецензента.

В первом стихотворении "Элегия" читаем:

Шел город старинный по грязным приморским откосам,  
Цвели олеандры, и дети болели поносом...  
Урча и воркуя, мамаша копила припасы,  
Отец шил сапожки двуногим, как он, утконосам...  
Не помню, как смерти, я тех довременных прелюдий!  
*Бессмертное тело мне дали* гигантские люди  
Эпохи великого освобожденья народов, —  
И долго *стреляли из гулких пещерных орудий.*

Строка "*Бессмертное тело мне дали...*", разумеется, сразу вызывает в памяти давнее мандельштамовское стихотворение: "*Дано мне тело — что мне делать с ним...*" Характерно, что общий для двух стихотворений мотив вечности выражен в терминах рождения: "На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло". Далее следует: "За радость тихую дышать и жить / Кого, скажите, мне благодарить?"

Если для Мандельштама этот вопрос (впрочем, вполне риторический) предусматривает неизбежный ответ — Всевышнего, то для Адалис — иначе. Ее "лирическому герою" *тело дали* некие *гигантские люди эпохи освобожденья народов*. Иными словами, это тело, сколь бы оно ни было гигантским, хоть во всю страну (об этом ниже), сотворено людьми, какими бы эпитетами это слово ни сопровождалось.

На наш взгляд, здесь легко видеть полемику с ранним Мандельштамом или, если угодно, своеобразную переработку его строк. В любом случае нам кажется, что эти строки не могли пройти мимо внимания О. Мандельштама как рецензента сборника стихов Адалис.

Инверсия, произведенная Адалис (замена Всевышнего на неких *людей*), по-видимому, нашла отражение и в рецензии О. Мандельштама (ср. "перевернутые" образы Б. Пастернака), и в его стихах:

*Я хочу, чтоб мыслящее тело  
Превратилось в улицу, в страну:  
Позвоночное, обугленное тело,  
Сознающее свою длину.*

Поэтому неудивительно, что процитированным строкам Мандельштама, по-видимому, "предшествовали" строки Адалис из той же "Элегии":

Далеких предметов я стал удивленно касаться —  
От сосен тайги — до знамен ленинградского плаца!

...

Я, верно, *огромен*, что слышат меня беспрестанно!

Эта *грогада* Я кажется очень близкой к мандельштамовским образам, которые строились на противопоставлении *сломлен — переогромен*. В нашем контексте приставка *пере-*приобретает существенную семантику, особенно если учесть роль тела и связанных с ним коннотаций в творчестве Мандельштама<sup>13</sup>.

Продолжим чтение "Элегии" Адалис:

Я, верно, *огромен*, что слышат меня беспрестанно!  
Я, верно, *летаю*, что *править страной* не устану!

...

Так дико я *близок* с *чужими* людьми и делами,  
Что часто мне кажется — мир есть мое продолжение.

Это мотивы будущей "Оды" Сталину, написанной чуть позже. Хотя, разумеется, образы стихов о Сталине О. Мандельштам исключительно глубоки и не сводятся к *летающему* руководителю страны — Горному орлу, свершающему полет *от моря до моря* и *от края до края*. Конечно, и стихи Адалис не посвящены напрямую и исключительно Сталину, скорее это *меняющий течение рек советский простой человек*. Но близость образов от этого не становится меньшей.

Мотив близости поэту чужих дел и людей, отмеченный нами в стихотворении Адалис, находит прямое продолжение в рецензии Мандельштама на ее стихи:

Достать стихи. Узнать от чего происходят стихи. Подойти как можно ближе <sup>76</sup> к тем людям и делам, ради которых и благодаря которым пишутся стихи.

Эти слова написаны непосредственно перед рассуждениями о грудной клетке и свободе поэтического дыхания, имеющими, как мы видели, прямое отношение к Пастернаку. К тому же "направление" движения поэта в рецензии Мандельштама позволяет сопоставить слова поэта со строками Пастернака: "О, куда мне бежать / От шагов моего божества..."

Приведенных примеров достаточно, чтобы представить себе, что имел в виду Мандельштам, связывая стихи "Не мучнистой бабочкою белой..." с мотивами *блуда*, *подхалимажа* и *пустоты*, по его собственным словам. Однако в отличие от С. Б. Рудакова Н. Я. Мандельштам однозначно связывает "Не мучнистой бабочкою белой..." не со стихами о Сталине, а со "Стихами о неизвестном солдате". Этому не противоречит и

самооценка О. Мандельштама: "Шизоидный психопат. О. М.". Мандельштаму, как уже отмечалось, не удалось разделить в своем стихотворении обе ключевые темы "Воронежских тетрадей". Но точно такая же двойственность встречается и в приведенных нами стихах Адалис. До настоящего момента мы сознательно цитировали лишь то, что имело отношение к советской тематике, как у Адалис, так и у Мандельштама. Теперь переходим к цитатам иного рода.

Вот что мог прочесть О. Мандельштам в той же "Элегии" А. Адалис:

Как центр мироздания и главная гордость его же,  
Я полон сознанием горячей, искрящейся дрожи!  
Но прочие люди такие же центры вселенной,  
И это явление на звездное небо похоже!

...

Но, видно, родство измеряется шире и шире —  
Не каплями слитой, но каплями пролитой крови!

Образы *человечества* — *звездного неба*, родства, связанного с *пролитой кровью* ведут уже к образам "Стихов о неизвестном солдате". Однако "Элегией" дело не ограничивается. Важнейший мотив "Стихов о неизвестном солдате" находим (правда, все под тем же советским флером) в стихотворении Адалис "Песня о граде":

Землю вылепить из пыли и пройти по ней!  
Воду — вроде Моисея — высечь из камней!  
Шел обследовать отряд гиблые края,  
Ровно месяц не видал *варева!* — и я  
Был покойником, когда мне сказали: "Встань!" —  
Там не то мираж, не то город Йолатань..."

Здесь бросается в глаза слово "варево", которое попадет и в "Стихи о неизвестном солдате". Однако характерно, что и у Адалис, и у Мандельштама это слово употреблено в значении пищи, которую ели евреи на пути в Землю Обетованную. Напомним, что та пища готовилась лишь на один день. В другом месте<sup>14</sup> мы обращали внимание на то, что в "Стихах о неизвестном солдате" это скорее далевское слово *варя* — пища, действительно готовящаяся лишь на один день. Именно в этом значении и употребляет слово *варево* Адалис в своих стихах. Что, по-видимому, подтверждает нашу гипотезу как о значении *варева* в "Стихах о неизвестном солдате", так и о связи стихов Адалис с ним. К тому же слово *обетованный* эксплицируется поэтессой в том же стихотворении:

Преодо мной когда-то хвастал непутевый друг:  
Он, мол, строит город песен без рабочих рук,

От воров и от профанов  
Охраняет ров  
Этот град обетованный  
Золотых паров.

В воронежском заточении О. Мандельштама *ров*, охраняющий песнопевца от остального мира, выглядел достаточно выразительно. К тому же в стихах Адалис есть намек на ее *непутевого друга* либо на его предшественника. *Город песен* напоминает нам *войско песен* Хлебникова, собрав которое, он собирался (разумеется, "без рук") вступить в поединок с "прибоем рынка".

Ранее нам уже приходилось высказывать мнение, что и стихи о Сталине, и "Стихи о неизвестном солдате" вышли из одного истока и вызревали у поэта одновременно<sup>15</sup>. Отсюда частое взаимопересечение стихов, относящихся как к "Оде", так и к "Стихам о неизвестном солдате". Рассматриваемое стихотворение Мандельштама (а мы привели еще далеко не все примеры) показывает, как обе темы содержатся не только в одном и том же тексте поэта, но, что значительно важнее, и в одном подтексте, или источнике. Последнее касается не только стихов Адалис, но и байроновского подтекста (рассматриваемого нами ранее<sup>16</sup>) или воздействия на позднего Мандельштама берлинской прозы А. Белого<sup>17</sup>.

И стихотворение "Не мучнистой бабочкою белой...", и рецензия на стихи Адалис писались тогда, когда обе темы еще не разделились в сознании поэта. К тому же и выбранный Мандельштамом для рецензирования сборник не столько способствовал разрешению главной антиномии его позднего творчества, сколько стал свидетельством творческого кризиса, выход из которого надо было искать. Кроме того, некоторые образы стихов Адалис задевали довольно глубокие структурные уровни стихов Мандельштама.

Так, в стихотворении "Элегия" мы видели полет некоей гигантской птицы над Страной Советов. Но ведь полет орла, как неизбежный атрибут сталинской символики, попал и в стихи о Сталине (другое дело, какова глубина этого образа и каковы его истоки<sup>6а</sup> и смысл), будучи, в свою очередь, без всякой связи с СССР, атрибутом давней европейской традиции и дантовской ее линии в частности<sup>16а</sup>. У Адалис этот мотив охватывает Советскую Страну: Казахстан, Арагац в Армении, тайгу, ленинградский плац и т.д.

Не исключено, что именно в связи с этим мотивом Ман-

дельштам выбирает из сборника "Власть" стихи, где упомянуты Армения и Арагац, и стихи с упоминанием Италии:

Сады, гитары и моря Италии идут на описание шахтерского городка, который возникает чуть южнее завода<sup>7в</sup>.

Это еще один отказ от мечты поэта — Италии, ложащийся в длинную цепь инверсий и измен себе. Но если от Италии поэт мысленно уже готов отказаться, то настойчивое упоминание Армении и Арагаца представляет существенный интерес. Дело в том, что в сборнике Адалис есть перевод стихотворения азербайджанского ашуга Кербалай Риза "Первый день весны" о Нагорном Карабахе. Его Мандельштам не упоминает, оставаясь, по-видимому, на тех же позициях, которые он занимал, когда писал "Там в Нагорном Карабахе..."

Итак, А. Адалис, вольно или невольно, "переработала" ранние стихи Мандельштама в нечто советское. Тогда становится понятен прием Мандельштама в рецензии на сборник "Власть", где поэт попытался "переложить" во что-то подобное да к тому же рецензионной прозой уже стихи Б. Пастернака. Поэтому, когда О. Мандельштам получил "Знамя" со "сталинскими" стихами Пастернака (о чем и упомянул С. Б. Рудаков), стихами безусловно пастернаковскими, он и "разрешил" две темы своего воронежского заточения. Сначала появились стихи о Сталине — кстати, вполне мандельштамовские, а затем — "Стихи о неизвестном солдате" — несомненная вершина позднего Мандельштама<sup>18</sup>.

Сказанным во многом объясняется, почему Мандельштам счел стихотворение "Не мучнистой бабочкою белой..." или какой-то его близкий к итоговому варианту "подхалимскими стихами", но не объясняется, почему именно они стали истокom совсем уж не "подхалимского" "Солдата".

Плотный "пастернаковский слой" интересующего нас эпизода воронежского этапа творчества Мандельштама заставляет обратить внимание на первую строчку стихотворения Мандельштама и соотнести ее с давним пастернаковским стихотворением "Бабочка-буря". Здесь у Мандельштама та же инверсия. Если у Пастернака *бабочка-буря* — рождающаяся девушка и бабочка, выпархивающая из куколки безвозвратно:

Сейчас ты выпорхнешь, инфанта,  
И, сев на телеграфный столб,  
Расправишь водяные банты  
Над топотом промокших толп

в точном соответствии с адалисовским "Дитя не вернется в

утробу...", то лирический герой Мандельштама размышляет как раз об обратном — как снова вернуться в землю, как возратить *заемный прах*. В отличие от *окуклившегося урагана бабочки-бури* мандельштамовский герой ищет, кажется, покоя.

Однако ни *мучнистая бабочка*, ни следы *товарищей по работе в жестких небесах* не объясняют, как и в предыдущих случаях, столь важной на сей раз роли *летчиков* для Мандельштама. Чтобы понять, о каких летчиках идет речь, обратимся к самому близкому историческому контексту стихотворения Мандельштама и вспомним, что первоначальный неизвестный нам вариант его был посвящен "Памяти В. Куйбышева". Восстановить исторический контекст необходимо прежде всего потому, что остались неизвестными и, скорее всего, не сохранились те семь (!) страничек вариантов с огромной историей текста, о которых сообщил С. Б. Рудаков.

В. Куйбышев скончался 25 января 1935 г. Его похороны, разумеется, с *венками*, были очень близки к описанному Мандельштамом в его стихотворении. Однако с трудом верится, что именно эта смерть сама по себе имела принципиальное значение для поэтического самоопределения Мандельштама. Совсем незадолго до этого, 1 декабря 1934 г., был убит, а затем с соответствующим ритуалом похоронен С. Киров. Таким образом, похороны Куйбышева наложились на недавние похороны Кирова.

Теперь осталось найти *летчиков*, чтобы понять второе "домашнее" название стихов Мандельштама. 1934—1935 гг. остались в истории не только *венками* похорон, но, например, и торжественной встречей в Москве летчиков-спасителей "Челюскина", раздавленного льдами в феврале 1934 г. Они стали первыми героями Советского Союза. Уже этих сведений достаточно, чтобы годы ссылки Мандельштама в Воронеже могли слиться к 1936 г. в поочередное появление то *венков*, то *летчиков*. Однако в 1935 г. произошло еще одно событие, в котором *венки* и *летчики* соединились: 18 мая погиб самолет с принципиальным для Мандельштама именем "Максим Горький". Эта трагедия действительно потрясла всю страну<sup>19</sup>.

И здесь мы вновь обратимся к отклику О. Мандельштама на стихи Адалис. При этом нам одновременно придется коснуться и рецензии О. Мандельштама на сборник стихов Г. Санникова "Восток" (мы разбирали ее в другом месте<sup>166</sup>),

чтобы обратить внимание на один абзац, не привлекий прежде нашего внимания: "Партийная мысль должна быть не изложена, а продолжена в поэтическом порыве"<sup>7а</sup>. Эти слова в подтексте снова связаны с Э. Багрицким. Почти такими же словами характеризовал его М. А. Кузмин в статье "Эдуард Багрицкий" в предсъездовской дискуссии о "мастерстве" в "Литературной газете" в марте 1934 г. Заметим, что Г. Санников был эпигоном И. Сельвинского.

Эти сведения понадобились нам потому, что рецензии Манделъштама на стихи Адалис, а частично и на стихи Г. Санникова, сюжетно повторяют положения антибухаринской речи А. Суркова на Первом съезде Союза советских писателей<sup>20</sup>. Сурков сначала выразил сомнение в праве Бухарина говорить от имени партии, затем сообщил, что нашей молодежи надо учиться мастерству не у Пастернака и Сельвинского, а у Э. Багрицкого. При этом не следует бояться простых размеров и рифм, ведь очень скоро всем придется надеть военную форму, и тогда понадобится военный марш.

Слова Манделъштама из рецензии на стихи Адалис о том, что она стремится приблизиться к рабочему классу — вдохновителю ее стихов, удивительно близки к первым абзацам речи на том же съезде писателей грузинского поэта, друга Пастернака, Тициана Табидзе<sup>20а</sup>. Интересно, что речь эта прозвучала на съезде и, соответственно, была опубликована вслед за речью А. Суркова.

Теперь, если совместить сказанное Сурковым о Бухарине и учесть, что после 1 декабря 1934 г. улетучились последние надежды на какую бы то ни было либерализацию режима, не говоря уже о создании эфемерной интеллигентской оппозиции во главе с Горьким<sup>21</sup>, гибель самолета-гиганта "Максим Горький" приобретает символическое значение. Наконец, если мы вспомним дату получения Манделъштамом стихов Пастернака в "Знамени" — 30 мая 1936 г., то это практически годовщина гибели самолета "Максим Горький", почти годовщина создания рецензии на сборник Адалис. Конечно, в день получения "Знамени" О. Манделъштам не мог знать, что до смерти М. Горького (18 июня 1936) оставалось менее трех недель.

Наконец, имя С. Кирова упомянуто Н. Я. Манделъштам в важном для нас контексте дважды. Во-первых:

Я много бы отдала, чтобы еще раз договориться с Коротковой, белочкой-секретаршей из "Четвертой прозы", о часе, а потом прийти к Николаю Ива-

новичу и поговорить о том, чего мы не успели сказать друг другу. Может, он снова вызвал бы по междугородному телефону Кирова и спросил — что у вас делается в Ленинграде — почему вы не печатаете Мандельштама?.. Издание уже давно стоит в плане<sup>22</sup>, а вы откладываете его с года на год... А со смерти прошло уже двадцать лет

И второе упоминание:

...радио оповестило нас о начале террора. Убийцы Кирова, сказал диктор, найдены, готовятся процессы... Выслушав сообщение, мы вышли на монастырскую дорогу. Говорить было не о чем — все стало ясно<sup>22а</sup>.

Итак, наступило лето 1936 г., когда "все стало ясно". Мандельштам начал писать "Оду".

Однако в стихотворении "Не мучнистой бабочкою белой..." осталась загадочной именно строка о "летчиках": "Шли товарищи последнего призыва / По работе в жестких небесах..." Безотносительно ко всему остальному эти строки могут иметь отношение к похоронам погибших на "Максиме Горьком" летчиков. Строка о пехоте, которая пронесла "Восклицанья ружей на плечах..." — молчаливые восклицательные знаки, напомнившие поэту ружья траурного эскорта со штыками, взятые "на караул". Это более или менее понятно. Однако в нашем распоряжении имеется еще один важный источник. Именно в августе 1935 г., т.е. совсем незадолго до появления рецензии Мандельштама, в Москве вышла еще одна книга Адалис — "Кирову". В ней мы находим не только многие образы, близкие не книге "Власть", но и такие вот строки:

Поворачивает время  
На последние бои,  
Самолеты молодые  
Бросят гнездышки свои.

(ср. "товарищи *последнего призыва* по работе в жестких небесах)

Выйдут алые знамена,  
Разгибая уголки,  
Постепенно, поименно  
Выйдут красные полки.

И далее:

Снег на улицах суровых,  
Топот медленных подков,  
Шум знамен черно-багровых,  
Стоны долгие гудков...  
Рассчитавшись на четыре,  
Братья павшего бойца  
И в почетном карауле  
Стали с каждого конца...  
Вот в почетном карауле



ся, если бы не некоторые образы поэмы Адалис "Кирову", где об убийце Кирова читаем:

К собеседникам прилип  
Подхалимствуя и греясь,  
*Пресмыкающийся* тип..,

который говорит, обращаясь к "Божьим людям":

Вы гуляете по свету,  
А меня не хочет свет.  
У меня такое чувство,  
Что меня на свете нет!  
Вы по *улицам* идете,  
Даже камешки хрустят,  
А меня с *асфальтом варят*,  
*Мною улицу жостят!*  
Неуютны и огромны,  
Полны красного огня,  
Ваши коксовые домны —  
*Крематорий для меня!*

Но вот что читаем в "Бабочке-буре":

Как *призрак порчи* и починки,  
*Объезвший веточки* мечтам  
*Асфальта алчного личинкой*  
*Смолу котлами* пьет почтают.  
Но за разгромом и ремонтом,  
К испугу сомкнутых окон,  
*Червяк* спокойно и дремотно  
*По закоулкам тклет* кокон.

Похоже, что Адалис уподобляет убийцу Кирова и червяку, и некоему змею-дьяволу, коли он разговаривает с некими "Божьими людьми", к ним, понятно, не относясь. Одновременно и у Адалис, и у Пастернака укладка асфальта связывается с пресмыкающимися или ползучими насекомыми.

Разумеется, мы не можем гарантировать, что лишь этот образ Адалис лег в основу мандельштамовского стихотворения. Но слишком уж много совпадений со стихами ранних Мандельштама и Пастернака содержат ее стихи 30-х гг. Отметим здесь, что в газетной рецензии Д. Святополка-Мирского на книгу стихов А. Адалис "Власть" сказано, что эта книга с еще большим основанием, чем известная книга стихотворений Бориса Пастернака, может быть названа "Вторым рождением" (любезно сообщено нам К. Поливановым).

В условиях напряженнейшего поэтического общения Пастернака и Мандельштама пастернаковский след из поэмы "Кирову", вышедшей уже после опубликования рецензии Мандельштама на предыдущее сочинение Адалис, неизбежно должен был броситься в глаза воронежскому сидельцу. Заметим, что в ранних рецензиях Мандельштам отдавал предпоч-

тение стихам Адалис даже перед стихами Цветаевой. Эта ученица Брюсова с давних лет была Мандельштаму небезразлична.

Наконец, еще одна деталь. Если читать стихи Мандельштама исключительно сквозь призму стихов Адалис, то окажется совершенно непонятной их роль в вызревании замысла "Стихов о неизвестном солдате". Поэтому обратим внимание на последнее четверостишие:

И зенитных тысячи орудий —  
Карих то зрачков или голубых —  
Шли нестройно — люди, люди, люди, —  
Кто же будет продолжать за них?

Это вовсе не браваурный конец адалисовской поэмы "Кирову". Перед нами нечто другое. Это не тысячи строителей коммунизма, объединенные смертями Кирова, Куйбышева, Горького и т.д. Если у поэта возникает вопрос о том, кто же будет продолжать за этих "людей, людей, людей", то они, разумеется, идут на гибель. По-видимому, пушечный похоронный салют напомнил Мандельштаму нечто другое, стихи поэта, прямо названного в "Стихах о неизвестном солдате":

Земля тряслась — как наши груди,  
Смешались в кучу кони, люди,  
И залты тысячи орудий  
Слились в протяжный вой...

Учтем, что после "Бородина" "немногие вернулись с поля..." Тогда вопрос Мандельштама приобретет осмысленность и конкретность. Раскаты похоронного салюта окажутся предвестниками того Армагеддона, о котором скажет поэт в "Стихах о неизвестном солдате", а советские *летчики молодые*, которым суждена смерть в небе, окажутся предшественниками тех *миллионов убитых задешево*, о которых мы прочтем позже.

Таким представляется выход Мандельштама из той "шизоидной психопатии", в которую загнало его время. Стихотворение же "Не мучнистой бабочкою белой..." — это та "точка безумия", которую ощутил сам поэт ("наблудил"... "сорвал голос"... "начало...большой пустоты"... "шизоидный психопат"). Выходом из этого морока стали "Стихи о неизвестном солдате".

#### Примечания

<sup>1</sup> Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1990. С. 396.

<sup>2</sup> Штемпель Н. Мандельштам в Воронеже. М., 1992. С. 110-111. См. так-

же ее письма В. Гыдову от 29.07.1987 и 18.08.1987 по поводу книги Э. Г. Герштейн.

<sup>3</sup> Герштейн Э. Г. Новое о Мандельштаме. Париж. 1986.

<sup>4</sup> См. коммент. в кн. *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 546.

<sup>5</sup> Кацис Л. К творческой истории цикла Б. Пастернака "Несколько стихотворений" // "Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. М., 1992. Вып. 1, С. 213-224. Он же. К поэтическим взаимоотношениям Б. Пастернака и О. Мандельштама // "Все наклоненья и залогии...": Пастернаковские чтения. М., 1994. Вып. II (в печати).

<sup>6</sup> Он же. Поэт и палац: Опыт чтения сталинских стихов // Лит. обозрение. 1991. № 1. С. 46-54. <sup>6а</sup> С. 52-53.

<sup>7</sup> Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. Париж, 1981. Т. 4 (дополнительный). С. 168. <sup>7а</sup> С. 165. <sup>7б</sup> С. 168. <sup>7в</sup> С. 166.

<sup>8</sup> Историю этого понятия в диалоге Мандельштам—Пастернак см.: Кацис Л. К поэтическим взаимоотношениям...

<sup>9</sup> Кацис Л. "...Но слово мчится, подтянув подпруги..." (Полемиические заметки о Вл. Маяковского и его исследователях) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1992. № 3. С. 54-55.

<sup>10</sup> Адалис А. Власть. М., 1934. С. 9-14.

<sup>11</sup> Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 546.

<sup>12</sup> См.: Кацис Л. К творческой истории цикла Б. Пастернака... (с литературой).

<sup>13</sup> Топоров В. О "психо-физиологическом" компоненте поэзии Мандельштама // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология. М., 1991. С. 7-26.

<sup>14</sup> Кацис Л. Словарь "Стихов о неизвестном солдате" (От "Толкового словаря живого великорусского языка" к библейской "Симфонии") // De visu. 1993. № 6. С. 39-43, особенно с. 40, кол. 11.

<sup>15</sup> Он же. Эсхатологизм и байронизм позднего Мандельштама // К 100-летию Осипа Мандельштама: Материалы медунар. конф. Лондон, 1991. Нью-Йорк, 1994.

<sup>16</sup> Он же. Мандельштам и Байрон (К анализу "Стихов о неизвестном солдате") // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 436-439. <sup>16а</sup> С. 436-439. <sup>16б</sup> С. 450-451.

<sup>17</sup> Он же. И. -В. Гете и Р. Штайнер в поэтическом диалоге А. Белый — О. Мандельштам // Лит. обозрение. 1995. № 5-6.

<sup>18</sup> Впрочем, мы склонны согласиться и с И. Бродским, считающим, что "Ода", быть может, самые потрясающие стихи Мандельштама. См.: Волков С. Бродский об Ахматовой. М., 1992.

<sup>19</sup> Ср. многочисленные траурные материалы в тогдашних газетах. Сведения о связи гибели самолета "Максим Горький" со стихотворением О. Мандельштама "Не мучнистой бабочкою белой..." были использованы П. Нерлером. См.: Гыдов В. Н., Нерлер П. М. Последние годы жизни Осипа Мандельштама: Хроника // Филол. зап. Воронеж, 1994. Вып. 2. С. 110. В это

издание по не зависящим от нас причинам настоящая работа не была включена, поэтому сообщение в "Хронике" ничем не обосновано.

<sup>20</sup> Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934: Стенографический отчет. М., 1934. (Репринт 1990) С. 512-515. <sup>20а</sup> С. 515-516.

<sup>21</sup> Об этом подробно см.: *Флейшман Л.* Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1984. С. 68-111.

<sup>22</sup> *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М., 1989. С. 111. <sup>22а</sup> С. 190.

*О. А. Лекманов*  
*Москва*

## О ДВУХ ПОПРАВКАХ В ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ МАНДЕЛЬШТАМА

И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою.  
*Бытие 2, 7.*

В девятом номере петербургского журнала "Аполлон" за 1910 г. была впервые опубликована подборка стихотворений Осипа Эмильевича Мандельштама. Спустя три года Мандельштам выпустил в свет свою первую книгу стихов "Камень" (1913).

За это время поэт проделал путь от юношеского ощущения собственной беспомощности к уверенности в своих силах, от "прарелигиозности" к вере, от символистского хаоса к акмеистическому космосу, от "мальчика" к "мужу". Чрезвычайно выразительно характеризуют перемены, произошедшие во внутреннем мире Мандельштама, два описания его внешнего облика, запечатлевшие поэта в 1910 и 1912 гг.

Кто-то прислал ко мне юного поэта, маленького, темненького, сутулого, такого скромного, такого робкого, что он читал едва слышно, и руки у него были мокрые и холодные (1910)<sup>1</sup>.

Мандельштам показался мне очень изменившимся: стал на вид гораздо более важным, отпустил пушкинские бачки и вел себя уже как мэтр (1912)<sup>2</sup>.

Подобно многим исследователям творчества Мандельштама, можно попытаться повторить путь поэта, следуя шаг за шагом, строка за строкой от первого стихотворения "Камня", написанного в 1909 г., к последнему, созданному в 1912 г.

Мы, однако, попытаемся сопоставить между собой два варианта первого стихотворения "Камня" (1913) "Дано мне тело — что мне делать с ним..." Написанное в 1909 г., оно было впервые напечатано в той самой подборке, которая была помещена в девятом номере "Аполлона" за 1910 г.

В 1913 г., перед публикацией в "Камне" (под заглавием "Дыхание"), Мандельштам внес в текст две поправки, которые во многом изменили его смысл и продемонстрировали эволюцию взглядов поэта на мироздание и свое место в нем.

"Заглавный" вопрос стихотворения сформулирован уже в первых его строках — с математической точностью и математическим языком<sup>3</sup>:

Дано мне тело — что мне делать с ним,  
Таким единым и таким моим?  
За радость тихую дышать и жить,  
Кого, скажите, мне благодарить?

Исчерпывающий ответ — "себя!", казалось бы, содержит следующая строка первого стихотворения "Камня": "Я и садовник, я же и цветок..." (Ср. в стихотворении Мандельштама того же 1909 г.: "Нерешительная рука / Эти вывела облака, / И печальный встречает взор / Отуманенный их узор. / Недоволен стою и тих, / Я, создатель миров моих, — / Где искусственны небеса / И хрустальная спит роса.")

Но эта строка, воспринятая как ответ, противоречит зачину стихотворения: "Дано мне тело — что мне делать с ним". Дано — следовательно, я лишь выращиваю свою жизнь из уже данного мне семечка. Вот и ответ<sup>4</sup>. Недаром местоимение *кого* Мандельштам поместил в начало строки, получив, тем самым, возможность употребить его с большой буквы, не акцентируя на этом внимания.

Вообще, первое стихотворение "Камня" (1913) начисто лишено аффектации и "громких" слов, столь характерных для поэтики символизма. Любопытно, с этой точки зрения, сравнить его со стихотворением Федора Сологуба "Больному сердцу любо..." (1896), от следующих строк которого: "Кто дал мне это тело / И с ним так мало сил?" Мандельштам несомненно отталкивался<sup>5</sup>. Если Сологуб, в полном соответствии с "дерзновенными" установками раннего символизма, готов проклясть Творца за дарованную им жизнь:

Кто дал мне землю, воды,  
Огонь и небеса,  
И не дал мне свободы,  
И отнял чудеса.

На прахе охладелом  
Былого бытия  
Свободой и телом  
Томлюсь безумно я<sup>6</sup>.

— то Мандельштамом владеют совсем иные чувства: "За радость тихую дышать и жить, / Кого, скажите, мне благодарить?"

Тем интереснее и неожиданней убедиться в том, что в первом варианте стихотворения начальная строка читалась по-иному, так что все оно приобретало известное сходство с заносчивыми раннесимволистскими декларациями: "*Имею тело, что мне делать с ним...*" (ср. у того же Сологуба: "Я сам — творец и сам творенье")<sup>7</sup>.

Таким образом, первая поправка, внесенная в текст стихотворения "Дано мне тело — что мне делать с ним..." отразила переход Мандельштама от сомнений в существовании Высшей Созидательной Силы к ощущению своего кровного родства с Нею. Это ощущение позволило поэту внести в стихотворение еще одну поправку, показавшую, сколь важные изменения произошли во взглядах Мандельштама на долговечность собственного творчества.

Было: "*Пока мгновения стекает муть / Узора милого не зачеркнуть*" (вариант "Аполлона"). Стало: "*Пускай мгновения стекает муть / Узора милого не зачеркнуть*" (вариант "Камня").

Первый вариант соответствует "правде жизни": я дышу на оконное стекло и *мое* дыхание оставляет на нем след:

На стекла вечности уже легло  
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,  
Неузнаваемый с недавних пор.

"Узор" существует, покуда не стечет, т.е. существует один миг, "*пока* мгновения стекает муть" ("Не говорите мне о вечности / Я не могу ее вместить" — признается Мандельштам в одном из стихотворений 1909 г.).

Во втором варианте "правду жизни" сменяет "правда судьбы": "*пускай* мгновения стекает муть", но моя жизнь, мои стихи навсегда отпечатались "на стеклах вечности".

Эта мысль, сформулированная Мандельштамом в первом

стихотворении "Камня", будет повторена поэтом на закате жизни в письме к Ю. Н. Тынянову от 21 января 1937 г.: "Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе"<sup>8</sup>.

#### Библиографические ссылки и примечания

- <sup>1</sup> Гипшус З. Н. Живые лица. Тбилиси, 1991. С. 49.
- <sup>2</sup> Карпович М. М. Мое знакомство с Мандельштамом // Даугава. 1988. № 2. С. 111.
- <sup>3</sup> Ср. у В. Н. Топорова: "В центре ранних текстов стихотворение о теле, начинающееся почти как теорема." (Топоров В. Н. О "психо-физиологическом" компоненте поэзии Мандельштама // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология. М., 1991. С. 12.)
- <sup>4</sup> Ср. у Д. М. Сегала: "Дано мне тело" — значит, что творец дал мне его, кто-то, не я наделил меня телом в то время как ниже сказано: "Я и садовник, я же и цветок". Сегал Д. М. История и поэтика у Мандельштама. А. Становление поэтического мира // Cahiers du Monde Russe et Sovietique. 1992. XXXIII (Ч), Р. 479).
- <sup>5</sup> Тема "Мандельштам и Сологуб" еще недостаточно разработана, хотя отдельные ее аспекты рассмотрены в работах Л. Я. Гинзбург, Е. А. Тоддеса, А. Г. Меца, Д. М. Сегала. Сошлюсь также на свою заметку: *Лекманов О. А.* Из комментариев к мандельштамовским текстам (1) // Мандельштамовские дни в Воронеже. Воронеж, 1994. На еще один "полемический" подтекст стихотворения Мандельштама — пушкинские строки "Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?" — указал нам Г. А. Левинтон, которому мы и приносим глубокую благодарность.
- <sup>6</sup> Ср.: "У Сологуба "я" нередко поглощает собой окружающую среду, внешнее трансформируется во внутреннее, но не наоборот." (Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 47.)
- <sup>7</sup> Ср. эту строку Сологуба с уже процитированной выше строкой из стихотворения "Дано мне тело — что мне делать с ним": "Я и садовник, я же и цветок". Строку Мандельштама цитирует в статье "Преодолевшие символизм" В. М. Жирмунский, как напоминающую о "солипсизме" Ф. Сологуба (*Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 303). Впрочем, заменяя *имею* на *дано мне*, Мандельштам преследовал и более элементарные цели: он стремился избавиться от неловкого оборота. Ср. с читательским восприятием стихотворения: "Еще в отцовской библиотеке в одном из номеров "Аполлона" я прочел стихотворение: "Имею тело — что мне делать с ним...", которое меня поразило неприятным оборотом речи "имею тело". (Андреев В. Возвращение в жизнь // Звезда. 1969. 6. С. 141).
- <sup>8</sup> Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 3 т. Нью-Йорк, 1969. Т. 3. С. 280-281.

С. Н. Бройтман  
Москва

## **"Я НЕ СЛЫХАЛ РАССКАЗОВ ОССИАНА..." В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ**

А. Н. Веселовский, как известно, видел задачу исторической поэтики в том, чтобы "определить роль и границы предания в процессе личного творчества"<sup>1</sup>. Трудно отделаться от впечатления, что О. Мандельштам отвечал на эту формулу, когда писал в стихотворении "Я не слыхал рассказов Оссиана..." (1914): "И снова скальд чужую песню сложит / И, как свою, ее произнесет"<sup>2</sup>. Кажется даже, что поэт отводит "преданию" еще большую роль, чем ученый, и сводит личное творчество к бессознательному воспроизведению "блаженного наследства". Дело, однако, в том, что крылатая фраза Мандельштама самим его стихотворением и обосновывается, и оспаривается. Поэт создает художественный мир, и глубоко укорененный в традиции и неканонически ориентированный, он может быть адекватно понят только в большом времени исторической поэтики. Мало того, "Я не слыхал рассказов Оссиана..." — одно из тех творений, в которых поэзия, рефлекслируя над собственной природой, начинает становиться мета-поэзией и внутренне пересекается с исторической поэтикой, которая до сих пор претендовала на то, чтобы быть инструментом познания художественного творчества.

Проследим, как же связаны у Мандельштама предание и личное творчество, но будем различать при этом два аспекта: соотношение *Я* и *другого* (интерсубъективность) и *своего* и *чужого* (интертекстуальность; термин Ю. Кристевой, широко используемый в современной поэтике и герменевтике). В обоснование нашего подхода заметим, что в современных исследованиях поэтики Мандельштама упор делается на аспекте интертекстуальности. Существует достаточно убедительное мнение, согласно которому у Мандельштама (и его современников Ахматовой, Пастернака) поэтика интертекстуальности обретает свойство самоосознания ("авторрефлексивности")<sup>3</sup>, притом одним из первых произведений, в которых выявлено

это самоосознание, называют "Я не слышал рассказов Оссиана..."<sup>4</sup> Утверждая это, исследователи видят "предпосылки для теоретизации понятия цитатности" (одной из форм интертекстуальных отношений. — С. Б.) у Мандельштама в трудах М. М. Бахтина — в "тезисе о диалогических отношениях" и в теории "двуголосого слова"<sup>5</sup>. Но то, что принято называть интертекстуальностью, для М. М. Бахтина было порождением более первичных — межсубъектных связей *я* и *другого*, а эти отношения более или менее последовательно недооцениваются в современных работах о поэтике Мандельштама. Это и побуждает нас, во-первых, четко разграничивать интересубъектность и интертекстуальность, а во-вторых, начать с анализа более первичных — интересубъектных отношений.

Уже в первой строке — "Я не слышал рассказов Оссиана" — *я* и *Оссиан* выступают как различные субъекты: *я* и *другой*. Во второй половине стихотворения возникает новая интересубъектная связь: *я* — (*чужие*) *певцы*". Тут по сравнению с первой строкой усилено начало "дружости" субъектов, но в то же время за множественным числом начинает мерцать возможность нового отношения: не *я* — *другой*, а *я* — *мы*, что прямо реализуется в третьей ("Мы презирать заведомо вольны") и своеобразно преломляется в четвертой строфе: "И снова скальд чужую песню сложит / И, как свою, ее произнесет".

Здесь субъектная структура, заданная в начале стихотворения, трансформирована качественно. Вместо различных *я* и *другого* перед нами неосинкретический ("соборный") субъект. Ведь *скальд* — это и *Оссиан*, и *чужие певцы*, и *мы*, и — самое главное — *я*, но изменивший точку зрения на себя и увидевший себя со стороны — как *другого*. И если вначале *другим* был "Оссиан", то в конце *другим* становится само *я*, уравненное, однако, в своей "дружости" с каждым певцом.

Получается, что субъектная сфера стихотворения эволюционирует от различия *я* и *другого* к некоему неосинкретическому субъекту, в лоне которого "дружость" оказывается обращенной на *я*, т.е. мы видим обращенно субъектную, точнее, обращенно интересубъектную структуру, представляющую интерес для исторической поэтики. Такая структура могла возникнуть только в эпоху неканонической поэтики, когда был преодолен исходный синкретизм субъектной сферы и достигнуто различие *я* и *другого*, но само это различие перестало быть единственной точкой отсчета, и родился неосин-

кретизм — новая нераздельность уже неслиянных субъектов<sup>6</sup>. В такой целостности я уже не ощущает себя "находящимся в абсолютной перспективе видения реальности"<sup>7</sup> и осознает свою непривилегированность: то, что "Я вовсе не я, а только один из них и больше ничего"<sup>8</sup>.

По ходу нашего анализа мы подчеркивали движение у Мандельштама от различности субъектов к неосинкретизму. Теперь следует сказать, что уже с самого начала стихотворения различные субъекты были и нераздельны. В первой и второй строфах между я и *Оссианом* стоят "рассказы" другого и образы этих рассказов (*поляна, Шотландии кровавая луна, перекличка ворона и арфы, дружинники*). Не данные в осознаваемом личном опыте я, эти образы тем не менее присутствуют в его предсознании ("коллективном бессознательном"), непостижимо связывая его с легендарным бардом. В более позднем стихотворении Мандельштам писал:

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

("Шестого чувства крохотный придаток...", 1932)

В нашем стихотворении на *недостижимое* дан такой же мгновенный ответ благодаря тому, что реальность, в глубине которой различные я и *Оссиан* нераздельны, особого рода: это не только феномены предметного мира (луна, поляна), но и образы текста культуры, т.е. реальность интертекстуальная.

Само по себе тяготение поэта к тому, что сегодня называют интертекстуальностью, отмечалось уже первыми его исследователями. В. М. Жирмунский писал:

Пользуясь терминологией Фр. Шлегеля, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а "поэзией поэзии" (die Poesie der Poesie), то есть поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни<sup>9</sup>.

В работах последних лет замечено большее: Мандельштам любит заново проигрывать не просто чужие тексты, но именно такие чужие тексты, которые до этого уже были неоднократно проиграны другими художниками, так что они являются у него реминисценциями реминисценций и уходят в многократно отраженную смысловую перспективу<sup>10</sup>. Эти интертекстуальные особенности поэзии Мандельштама получили в науке разные, порой противоположные истолкования<sup>11</sup>, но при этом мало сделано для изучения их художественной

роли в конкретных произведениях поэта, что могло бы поставить их исследование на более прочную основу (там же, где в интересующем нас плане рассматриваются отдельные стихотворения поэта, неясны принципы отбора цитируемых источников и их связи)<sup>12</sup>.

В нашем стихотворении интертекстуальность выполняет двойную художественную роль: она является выразительной формой непостижимой глубины интересубъектной целостности, но она же и рождает эту целостность. Здесь те же отношения, какие были выражены позже в строках:

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

(“И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...”, 1934)

В художественном мире Мандельштама (как и в мифе, по наблюдению С. С. Аверинцева<sup>13</sup>) нет единого и абсолютного центра. Шепот и губы, бездревесность и листья, как в других случаях нежность и тяжесть, молчание и *слово*, у него взаимно обозначают друг друга. Интертекстуальность в этом контексте и есть *слово*, рождающееся из межличностного молчания, но и пробуждающее интересубъектную целостность к актуальному бытию.

Первый пласт этого слова, как мы уже отмечали, — *рассказы Оссиана*. Он введен посредством оссиановских топосов (*Оссиан, Шотландия, арфа* и т.д.), создающих минимум интертекстуальных связей. При этом поэт избегает прямого цитирования Оссиана—Макферсона, он лишь слегка прикасается к общим местам его текста (многократно отраженным в последующей традиции), не опредмечивая их в качестве формул, а, напротив, высвобождая в качестве “блуждающих снов”. Отсылки к конкретным местам оссиановского текста в принципе не исключены, но проблематичны и в высокой степени неопределенны. Таков, например, мотив как бы самопроизвольно звучащей арфы, восходящий у самого Оссиана—Макферсона к шотландскому поверию о том, что в известные дни тени умерших входят в дом и дотрагиваются до музыкальных инструментов<sup>14</sup>. В “Фингале” Оссиан, обращаясь к духу умершего барда Карила, говорит:

О, если б ты посетил жилище мое, когда одинок я ночью. И ты приходишь, мой друг, часто я слышу легкую руку твою на арфе моей, когда она висит на далекой стене, и доносится ее слабый звук до моих ушей... Но ты пролетаешь мимо в шелесте ветра<sup>15</sup>.

Если учесть, что у Оссиана—Макферсона неоднократно повторяется ситуация, когда дух одного барда играет на арфе другого (и, получается, поет свою-чужую песню), то можно увидеть здесь перекличку с завершающими строками стихотворения Мандельштама. Но такая параллель в сущности недоказуема и этим принципиально не отличается от отсылок к другим оссиановским топосам, к которым можно подобрать столь же неопределенные переклички с текстом-источником. Совсем исключать из рассмотрения эти возможные интертекстуальные миры у нас нет оснований, но важно понять, почему поэт оставляет их вероятностными, не стремясь к их конкретизации.

Мало того, у Мандельштама не выдержана историческая и стилевая однородность текста-основы, и поле оссиановских топосов пересекается образами иного плана, воспринимающимися в данном контексте как анахронизмы. Таковы прежде всего "ветром раздуваемые *шарфы* дружинников". В какой-то мере таков *скальд* — именование певца не в кельтской, а в германской традиции. Наконец, "перекличка ворона и арфы" — это псевдооссиановский образ, у Макферсона *ворон* не встречается ни разу (лишь в сравнениях типа "как воронново крыло"), тем более в связи с арфой.

Творческую волю Мандельштама помогает понять его высказывание о "Шагах командора" Блока. В этом стихотворении поэт видит

вершину *исторической поэтики* (подчеркнуто нами. — С. Б.) Блока, торжество европейского мифа, который свободно движется в традиционных формах, не боится анахронизма и современности... Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого дали обильные всходы<sup>16</sup>.

Строя свою историческую поэтику, Мандельштам идет тем же путем. "Зерна старого" — в их наибольшей исторической глубине это оссиановские топосы — взяты здесь именно в их возможностях прорастания, а не в сколько-нибудь определенных исторически явленных формах. Создаваемая таким образом стилистическая неопределенность *рассказов Оссиана* (и легкие анахронизмы в них придает им черты некоего авторитетного слова. Значима и характерная для Мандельштама негативная, или апофатическая, форма высказывания — *не слышал, не пробовал*).

Глубинный смысл такого слова проясняется как из контекста всего творчества Мандельштама<sup>17</sup>, так и из интертексту-

альных связей нашего стихотворения. Первые две строки его отсылают нас сразу к двум текстам, связанным с оссиановской традицией, — к "Руслану и Людмиле" (1820) Пушкина и "Желанию" (1831) Лермонтова (о переключке с этим стихотворением мы скажем ниже). Известно, что строки, представляющие собой композиционное обрамление поэмы Пушкина: "Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой" — являются переводом поэтической формулы Оссиана—Макферсона: "A tale of the times of old!.. / The deeds of days of other years!" неоднократно и в разных формах повторяющейся в его поэмах ("Картон", "Латмон", "Темора") и популярной в русской оссианической традиции (так, Лермонтов завершает свою поэму "Последний сын вольности" английским текстом этой формулы). У Оссиана—Макферсона рассказ о "временах минувших" (своеобразном "золотом веке") время от времени сопровождается призывом: "Затяните песнь, заиграйте на арфе, пустите по кругу чашу радости"<sup>18</sup>. В "Руслане и Людмиле" эта связь *песни-рассказа* о делах минувших и *пира-вина* (объясняющая последовательность строк Мандельштама "Я не слыхал рассказов Оссиана. / Не пробовал старинного вина") подчеркнута композиционно:

И я там был, и мед я пил...  
Свои мне сказки говорил...  
Одну я помню: сказку эту  
Поведаю теперь я свету.

Дела давно минувших дней,  
Преданья старины глубокой.

Вслед за этим идет опять описание пира и говорится о чашах с *кипящим пивом и вином*.

У этой скрытой интертекстуальной переключки есть достаточно глубокие основания. Ведь и у Пушкина рассказываемая история — пересказ предания (ср. и в другом месте: "Монах, который сохранил / Потомству верное преданье / О славном рыцаре моем"), т.е. реальность интертекстуальная. Нетрудно увидеть, однако, что Мандельштам ориентирован на Пушкина диалогически. Включаясь вслед за Пушкиным в интертекстуальную ситуацию пира-рассказа и приобщаясь вслед за ним к авторитетному слову, Мандельштам как будто оспаривает личную причастность своего лирического я пиру отцов: "И я там был, и мед я пил" — "Я не слыхал... не пробовал..."<sup>19</sup> В этом свете апофатическая форма высказывания в нашем стихотворении приобретает неоднозначный смысл. В ней про-

читывается историческая обделенность я (ср. позднейшее "Я лишился и чаши на пире отцов"), но в ней же и выход за границы не только авторитетного, но вообще всякого произнесенного и воспринятого слухом Слова — в исходную intersубъектную глубину *молчания* (ср. противопоставление своего *молчания* пушкинскому *языку* в более ранней интертекстуальной перекличке: "Да обретут мои уста / Первоначальную немоту" — "Да обретут уста мои / Язык Петрарки и любви"). Таким образом, *не слышал* не означает тривиальной непричастности я к Слову, а говорит об особой (апофатической) форме этой причастности. Перед нами то, что философ называет не простым, а "потенцированным отрицанием". Ведь взятая как целое фигура-формула *я не... зачем же мне... мне чудится... я получил...* не просто отрицает связь я с *рассказами Оссиана*, но содержит в себе отрицание, направленное на "само начало отрицания". Такая конструкция несет в себе принцип неопределенности, снимающий дихотомию "либо—либо" и заменяющий ее утверждением "и то, и другое" и даже "ни то, ни другое", благодаря чему "непостижимое постигается именно как таковое, неопределенное определяется как неопределенное"<sup>20</sup>.

Таков смысл *рассказов Оссиана*, составляющих нижний исторический, точнее — метаисторический, срез *чужого слова* в нашем стихотворении. Помимо принципиальной неопределенности мы увидели и другую его особенность: для реализации такого Слова необходимо пробуждающее его *чужое*, уже исторически и стилистически определенное слово. В таком качестве может выступать чужое в прямом смысле слово (цитата), но не только оно. Авторская речь, поскольку она индивидуальна и стилистически маркирована, тоже выступает в этом контексте как *чужая*, а потому лежащая в одной плоскости с речью действительно *другого*. Видимо, в этом исток того "узнавания чужого в своем"<sup>21</sup>, которое принято считать особенностью Мандельштама.

Здесь, конечно, тоже есть градации, большее или меньшее приближение к полюсам собственно *своего* и *чужого*, но эти различия не качественные, тогда как Слово трансцендентно по отношению к ним. Так, из уже стилистически маркированных срезов слова более близки к полюсу *чужого* формулы типа *старинного вина, кровавая луна, в зловещей тишине*. Не являясь в прямом смысле цитатами, они на фоне резко своео-

бычных стилистических "скрещений" самого О. Мандельштама<sup>22</sup>, воспринимаются как традиционные формулы оссиановской поэтики в ее сентименталистском изводе. Этот исторический пласт *блаженного наследства* еще не несет на себе примет индивидуального стиля<sup>23</sup>, он еще в достаточной степени "общий", почему и может стать ближайшим посредником между я и Словом. К "общим местам" русской позднеоссиановской поэзии XIX в. относится и мотив *ворона*, у Оссиана—Макферсона, как мы уже отмечали, отсутствовавший. См.: "Испуганных вранов к нам встречу и с криком и шумом станицы летят" (А. А. Шаховский. "Фингал и Роскрана", 1825); "Испуганный вран / Летит из стремнины, / Простерся туман / На лес и долины" (А. И. Полежаев. Морни и тень Кормала. Из Оссиана, 1825); "Где сосны, сыпля снег, дрожали, как тростник, / И ворон подымал над их снегами крик" (И. И. Козлов. Поэт и убря. Из кн. "Jocelyn" Ламартина, 1836).

На этом фоне резко индивидуальными выглядят строки из "Желания" (1831) Лермонтова, устанавливающие подхваченную Мандельштамом связь *ворона* и *арфы*:

Зачем я не птица, не ворон ночной,  
Пролетевший сейчас надо мной?..  
Я стал бы летать над мечом и щитом...  
И арфы шотландской струну бы задел,  
И по сводам бы звук полетел...<sup>24</sup>

Следует добавить, что "Я не слышал рассказов Оссиана..." спроецировано не только на данное место "Желания", но и на все это стихотворение, а также вообще на "оссиановский текст"<sup>25</sup> Лермонтова ("Песнь барда", "Гроб Оссиана", "Последний сын вольности" и др.), являющийся следующим историческим и уже индивидуально маркированным пластом чужого слова у Мандельштама.

С оссиановским текстом Лермонтова перекликаются в нашем стихотворении *ворон*, *арфа*, *песня* и ряд других ключевых мотивов и лексем: *шотландской — Шотландии, наследственный — наследство, чуждых — чужих, поля — поляна*, вплоть до рифм *тумана — Оссиана, Оссиана — поляна*, возможно и *летит к ней дух мой усыпленный — чужих певцов блуждающие сны*. При этом у Лермонтова постоянно подчеркивается кровное родство лирического я с Шотландией (*последний потомок отважных бойцов, моих предков поля, от-*

чизны моей, родимым ветром подышать) и косвенно с Оссианом.

Нетрудно заметить, что утверждение такого родства звучно пушкинскому *и я там был* — и на этом фоне еще резче звучит мандельштамовское *я не слышал* и дважды повторенное *чужой*. И хотя явный акцент на *чужом* рождает самоиронию поэта ("Свое родство и скучное соседство / Мы презирать заведомо вольны"), тем не менее в стихотворении — в противоположность Пушкинскому и Лермонтовскому — наследование идет не через *свое*, а через *чужое*.

Но в оссиановском тексте Лермонтова есть один чрезвычайно важный мотив, делающий его как бы переходным между Пушкинским и Мандельштамовским. Дело в том, что родство с Шотландией у Лермонтова носит трансцендентный характер. Уже в контексте раннего творчества поэта прежняя родина ("Шотландия моя") выступает как вариант *небесного* или *райского* состояния, исходной целостности, предшествующей историческому рождению и демоническому отпадению героя<sup>26</sup>. *Отчизна моя и чуждые снега* в "Желании" соотносятся так же, как в стихотворении того же года "Ангел" *небесное* и *земное* (между этими произведениями есть и ритмические переклички). Когда в "Желании" говорится "Я здесь был рожден, но нездешний душой", то *нездешний* означает и неземной. У Лермонтова в его ранних стихах, таким образом, земное "соседство" отвергается для трансцендентного родства, а прорыв границы между имманентным и трансцендентным осуществляется (и в "Желании", и в "Ангеле") через *песню*, которую я слышит в своем предсуществовании. Такая песня и есть уже знакомый нам вариант Слова, которое было вначале. Сделав его трансцендентным, Лермонтов внес в него начало негативной, эпофатической характеристики, подготовившее его мандельштамовское определение как *чужого* (ср. начальные формулы "Желания" и "Я не слышал рассказов Оссиана...": "зачем я не..." — "я не... зачем же мне").

Можно подвести некоторые итоги диалога Мандельштама с русской классической поэзией XIX в. Его предпосылкой является предположение классики о том, что человек занимает в мире гарантированное место и самим фактом своего существования укоренен в миропорядке<sup>27</sup> (даже если укорененность носит трагический характер, как у Лермонтова). Поэт XX в. лишен этой утешительной уверенности. То, что классик ви-

дит как *свое*, неклассический поэт видит как *чужое*, а неоспоримый и для него акт наследования традиции оказывается непредустановленным и независимым ни от кровного родства, ни от пространственно-временных детерминант, ни от рациональных причинно-следственных отношений. Это порождает особую образную структуру, основанную не на пространственно-временной и причинной связи песни и пира, например, а на их синкретизме, выраженном в форме двучленного параллелизма: "Я не слышал рассказов Оссиана / Не пробовал старинного вина". Эта же образная структура и в строках: "Я получил блаженное наследство — / Чужих певцов блуждающие сны". Здесь параллельны *я* — *чужих певцов*, *блаженное* — *блуждающие*, *наследство* — *сны*, причем между соответствующими частями устанавливаются зеркально отраженные звуковые переключки, в двух случаях имеющие паронимический характер: *получил* — *чужих*, *блаженное* — *блуждающие*, *наследство* — *сны*. *Блаженное наследство*, таким образом, не сравнивается, а отождествляется с *блуждающими снами*. Самое удивительное при этом то, что у Мандельштама творческие сны чужих певцов оказываются пронизываемыми для лирического *я*, а сюжетом стихотворения становится новый уровень реальности — реальность блуждающих, переходящих от субъекта к субъекту, а потому в глубине своей межличностных снов.

Для понимания отмеченной особенности много дают наблюдения над более поздними стихотворениями Мандельштама, в частности, замечание Блока:

Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только <sup>28</sup>.

Уже показано, что эти слова Блока становятся понятны в контексте следующего дальше фрагмента:

В начале было Слово, из Слова возникли мысли, слова, уже не похожие на Слово, но имеющие, однако, источником Его; и все кончится Словом, все исчезнет, останется одно Оно <sup>29</sup>.

Для Блока, таким образом, пребывание мандельштамовских снов в области искусства только означает их бытийствование в сфере Слова, а не мыслей и слов.

Глубокое проникновение Блока в суть исторической поэтики Мандельштама во многом объясняется тем, что младший поэт опирался на его собственные открытия. Поэтому первостепенный интерес приобретают интертекстуальные переключки с Блоком, содержащиеся в "Я не слышал рассказов Ос-

сиана..." и составляющие следующий — после классики — неклассический срез его поэтики. Уже замечено, что "перекличка ворона и арфы" отсылает нас не только к "Желанию" Лермонтова, но и к стихотворению Блока "Утихает светлый ветер..." (1905): "Ворон канул на сосну, / Тронул сонную струну"<sup>30</sup>. Но дело не сводится к одной перекличке. Как и в случае с Лермонтовым, следует говорить о диалоге Мандельштама с оссиановским текстом Блока<sup>31</sup>.

Уже у Блока строки о вороне и струне являются реминисценцией реминисценций и восходят не только к Оссиану и Лермонтову, но и к Жуковскому. Собственно оссиановский мотив арфы, которая как бы сама собой звучит перед смертью героя, соединяется в "Утихает светлый ветер..." с лермонтовским вороном, тронувшим струну, а вслед за этим своеобразно и трудноузнаваемо проигрывается ситуация "Эоловой арфы" Жуковского<sup>32</sup>. В отличие от Жуковского, повествование ведется от лица одного из участников лирического события — женщины, вспоминающей любимого, который от нее уехал в дальнюю сторону. Звук струны связывается с возможной изменой героя (блоковский вариант смерти), но не герой является в виде призрака героине, как у Жуковского, а наоборот — она ему. Перед нами именно обращенная и построенная на поэтической модальности<sup>33</sup> ситуация "Эоловой арфы", типичная для Блока узнавание своего (отношений Прекрасной Дамы и героя) в чужом<sup>34</sup>. При этом поэт "совершает глубокую — в техническом, а не оценочном плане — переработку чужих образов"<sup>35</sup>, что приводит к размыванию границы между своим и чужим, к их нераздельности.

Но это лишь одна сторона блоковской интертекстуальности. Есть и другая, менее осознанная нашей наукой. Очевидно, что нераздельность своего и чужого имеет здесь (как и вообще у Блока) не наивно-непосредственный, а эстетически осознанный и разыгранный характер. Даже возможное "забвение" источника реминисценции<sup>36</sup> тут художественно продуктивно, ибо оно должно инспирировать платоновское "вспоминание" (ср. "забытую цитату" у Мандельштама и Ахматовой<sup>37</sup>). В нашем стихотворении трудность узнавания источника цитирования гармонирует с затрудненностью воспоминания ("В стороне глухой и темной / Как ты вспомнишь обо мне...") и сновидческим характером текста (действительно, время здесь, как в известном типе сна<sup>38</sup>, движется в обратном

направлении: звук, как внешний толчок во сне, мгновенно прокручивает сюжет воспоминаний героини, возвращающийся в конце к этому звуку, но уже не как к причине, а как к следствию развития сюжета). Эта разыгранность порождает именно нераздельность и неслиянность своего и чужого у Блока, а не их одностороннюю слиянность или столь же одностороннюю раздельность. Чужое становится у Блока своим (не переставая быть *другим*) не на основе тривиального различения, а благодаря художественно разыгранному неосинкретизму. Поэт фактически создает некое *синкретическое интертекстуальное поле*, которое первичнее составляющих его *своего* и *чужого*: исходным здесь оказывается не то и не другое, но и не просто связь между уже различными началами, а само поле.

Мандельштам исходит уже как из данности из факта существования такого интертекстуального поля и по-своему проигрывает его, наследуя и развивая и блоковскую "неузнаваемость" цитаты, и полигенетичность ее<sup>39</sup>, и (не столь явный в нашем случае) "циклический подтекст"<sup>40</sup>, соединяя и меняя местами его начальный (Оссиан) и конечный (Блок) звенья. В этом смысле Мандельштам смотрит на поэтическое предание через магический кристалл открытий Блока, что он, впрочем, осознавал:

Блоком мы измеряли прошлое... Через Блока мы видели и Пушкина, и Гете, и Боратынского, и Новалиса, но в новом порядке<sup>41</sup>.

Только с учетом этого нам открывается действительно новое слово, сказанное Мандельштамом в истории поэтики. Стоит оно, очевидно, в следующем.

Мы уже отмечали, что Мандельштам как будто отводит преданию даже большую роль, чем А. Н. Веселовский, едва ли не сводя личное творчество к бессознательному воспроизведению традиции. Ситуация, однако, сложнее, чем кажется, и осложняет ее прежде всего та художественная (отнюдь не рационалистическая) сознательность, которая является ответом на высокий уровень понимания искусства, предложенный наукой и поэтами-современниками. В "Я не слышал рассказа Оссиана..." Мандельштам не просто стихийно воспроизводит чужую песню: он изначально творчески знает о своем *блаженном наследстве* и интертекстуальном поле *блуждающих снов*. И это особого рода (дословесное) знание, во-первых, не препятствует произвольному (в который раз "снова") проигрыванию предания, а во-вторых, дает на это проигрывание

второй (М. М. Бахтин назвал бы его внежизненно активным) взгляд. Получается, что перед нами не только непосредственное творчество, но и авторефлексия, переводящая стихотворение в метатворческий план. Мы, таким образом, имеем дело не просто со стихотворением, но и со стихотворением о стихотворении или, точнее, со *стихотворением стихотворения*. Если Блок по-новому создал (вернее, эксплицировал наличное уже в классике) интертекстуальное поле, то Мандельштам эксплицировал (тоже имевший предвестия в классике) метатекст.

В завершение нашего анализа присмотримся к традиции мандельштамовского метатекста. Стихотворение стихотворения в русской поэзии впервые родилось у Пушкина в "Осени"<sup>42</sup> (как роман романа — в "Евгении Онегине"), но истоки его есть уже в "Руслане и Людмиле" — мы отмечали интертекстуальные связи "Я не слыхал рассказов Оссиана..." с этим произведением. Мы видели, что в "Руслане и Людмиле" рассказываемое событие — реальность интертекстуальная. Правда, у Пушкина принадлежность рассказываемого события "другому" (сказочному персонажу или монаху) условна, но безусловно новое отношение к преданию, новизна которого особенно заметна на фоне оссиановской традиции.

У Макферсона *преданья старины глубокой* и перелагающий их голос современного автора были приведены к монологическому единству в его крайней форме — мистификации. У Пушкина отношение *своего* и *чужого* принципиально иные. *Свое* в "Руслане и Людмиле" инспирировано *чужим*, оно создается ("Рукою верной я писал") под *шепот старины болтливой*, который играет у Пушкина роль, аналогичную *рассказам Оссиана* у Мандельштама. Уже у старшего поэта задана амбивалентность *голоса* (шепота) и *письма*, которая, по наблюдению исследователей, будет иметь у акмеистов "конструктивное значение"<sup>43</sup>. Правда, *чужое* здесь менее принудительно, чем у поэтов XX в.: голос не *диктует*, как будет позже у Мандельштама и Ахматовой, он только *шепчет*<sup>44</sup>, а потому *преданья старины глубокой* и *песни грешные мои* не только слиты в новое художественное целое, но и различены и даже создан контраст между ними<sup>45</sup>. По существу, в "Руслане и Людмиле" принципиально важна возможность *игры* (труд еще и потому назван "игривым") с голосом предания. Именно благодаря такой игре и рождается метапоэтический

эффект: появляются "два центра художественной ориентации, автор (и его рассказчик) все время меняет свою позицию, то он находится в сюжете, то вне сюжета"<sup>46</sup>, а "традиционная фразеология становится как бы объектом изображения"<sup>47</sup>. В перспективе такой метапоэтической установки у Пушкина создание романа романа и стихотворения стихотворения, в которых художественная реальность обретает способность порождать новый текст<sup>48</sup>.

Здесь истоки того, что воспринимается как художественное открытие Мандельштама и Ахматовой, у которых, как замечено, "образ организуется как некое порождающее из себя новые образы устройство"<sup>49</sup>. Видимо, качественное отличие стихотворения Мандельштама от пушкинского не в самом факте создания метапоэтического и порождающего текста, а в том, что у Мандельштама этот метатекст развернут метаисторически и является такой сверхуплотненной художественной реальностью (*маленькой вечностью*), в которой запечатлена вся история поэтики (от потенциального Слова, через Оссиана—Макферсона, оссианизма в его преромантическом изводе, Пушкина, Лермонтова и Блока, но также и опорные моменты самоосознания исторической поэтики — от А. Н. Веселовского до предчувствуемого, хотя и не написавшего еще своих первых трудов М. М. Бахтина.

#### Примечания

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 493.

<sup>2</sup> Знакомство Мандельштама с этим местом у А. Н. Веселовского весьма вероятно потому, что "Поэтика сюжетов" была опубликована в составе 2-го тома (вып. 1) собрания сочинений ученого незадолго до написания стихотворения — в 1913 г. Вообще же о знакомстве Мандельштама — филолога по образованию, к тому же специализировавшегося по старофранцузской поэзии — с трудами великого ученого говорят многие факты, в частности использование им словосочетания "историческая поэтика" (*Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 79*). В некоторых стихотворениях Мандельштама находят реминисценции из А. Н. Веселовского (*Левинтон Г. А. "На каменных отрогах Пиэрии...": Материалы к анализу // Russian Lit. 1977. Vol. 2. P. 209*). Отметим также, что без учета трудов А. Н. Веселовского не мог бы быть написан "Разговор о Данте". Знание А. Н. Веселовского и интерес к нему Мандельштам разделял с И. Анненским, А. Блоком, Вяч. Ивановым и другими поэтами начала века.

<sup>3</sup> "Акмеисты представляют собой самоосознание поэтики цитатности" (*Oraič D. Цитатность // Russian Lit. 1988. XXIII-II. С. 118*). См. то же о Б. Пастернаке: *Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интер-*

текстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). Wien, 1985. С. 8.

<sup>4</sup> *Oraič D.* Указ. соч. С. 118.

<sup>5</sup> *Oraič D.* Указ. соч. С. 115. См. и в более ранних работах: "Эта установка на собеседника в сочетании с установкой на повторенное чужое слово позволяет подходить к поэзии Мандельштама с точки зрения теории М. М. Бахтина о двуголосом слове и полифоническом, многоголосом проведении темы" (*Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О. Мандельштама // *Slavic Poetics: Essays in honor of K. Taranovsky.* The Hague; Paris, 1973. С. 384.) См. тоже об А. Ахматовой: "Поэтическая практика Ахматовой прямо показывает возможность переноса тезисов Бахтина—Волошинова на язык лирики" (*Lachmann R.* Bachtins Dialogizität und die akmeistische mytho-Poetik als Paradigma dialogisierter Lyrik // *Poetik und Hermenevtik.* 1984. Bd. XI. S. 514).

<sup>6</sup> Об эволюции субъектной сферы русской лирики см. нашу работу: Субъектная структура русской лирики XIX — начала XX века в историческом освещении // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1988. Т. 47, № 8.

<sup>7</sup> *Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырев В. С.* Классическая и современная буржуазная философия (опыт эпистемологического сопоставления) // *Вопр. философии.* 1971. № 4. С. 70.

<sup>8</sup> *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 174.

<sup>9</sup> *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 123.

<sup>10</sup> См.: *Ронен О.* Указ. соч.; *Топоров Б. Н.* Из исследований в области поэтики Жуковского // *Slavica Hierosolymitana.* 1977. Vol. I. С. 80; *Oraič D.* Указ. соч. С. 124. и др.

<sup>11</sup> См.: *Громов П. П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966; *Ронен О.* Указ. соч.; *Oraič D.* Указ. соч.; *Lachmann R.* Op. cit. и др.

<sup>12</sup> См.: *Левинтон Г. А.* Указ. соч.

<sup>13</sup> *Аверинцев С. С.* "Аналитическая психология" К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // *Вопр. лит.* 1970. № 3. С. 120.

<sup>14</sup> *Балабанова Е. Б.* Примечания // *Поэмы Оссиана Дж. Макферсона.* Спб., 1897. С. 59-60.

<sup>15</sup> *Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана. Л., 1983. С. 57.

<sup>16</sup> *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 79.

<sup>17</sup> Об этом см.: *Левин Ю. И.* О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью: Заметки о поэтике О. Мандельштама // *Russian Lit.* 1975. Vol. 10/11. С. 151-161.

<sup>18</sup> *Макферсон Дж.* указ. соч. С. 155.

<sup>19</sup> Аналогичное отрицание родовой связи — в отсылках Мандельштама к Лермонтову и Блоку.

<sup>20</sup> *Франк С. Л.* Непостижимое // *Франк С. Л.* Соч. М., 1990. С. 292-293.

<sup>21</sup> *Ронен О.* Истории акмеистических текстов. Опущенные строфы и подтекст // *Slavica Hierosolymitana.* 1978. Vol. III. С. 70.

<sup>22</sup> См. об этом: *Пинский Л.* Поэтика Данта в освещении поэта // *Пинский Л.* Магистральный сюжет. М., 1989.

<sup>23</sup> О субъективности, но неиндивидуализированности стиля русской сентименталистской поэзии см.: *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938. С. 284.

<sup>24</sup> Эта реминисценция замечена О. Роненом. См. его Лексический повтор. С. 372.

<sup>25</sup> Выражение "оссиановский текст" мы употребляем в том же смысле, в каком в последнее время принято говорить о "петербургском тексте". Наиболее аргументированное обоснование термина см.: *Топоров В. Н.* Ахматова и Блок (К проблеме построения поэтического диалога: "блоковский" текст Ахматовой). Berkeley, 1981.

<sup>26</sup> Об этом мотиве у Лермонтова см.: *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 281-282, а также нашу работу Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века. Махачкала. 1983. С. 32-33, 36-44.

<sup>27</sup> *Мамардашвили М. К.* и др. Указ. соч. № 12. С. 29-30.

<sup>28</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 371.

<sup>29</sup> Там же. См. об этом в: *Пинский Л.* Указ. соч. С. 391-393.

<sup>30</sup> Переключка замечена О. Роненом; см. его Лексический повтор... С. 372.

<sup>31</sup> Сама постановка вопроса об оссиановском тексте у Блока требует обоснования. Существует мнение, согласно которому в 20-е гг. XIX в. "Оссиан утверждает актуальное значение для русской литературы", а к началу XX в. воспринимается уже "не как живое явление, а как отзвук былого, давно ушедшего. Именно как воспоминание о далеком героическом прошлом, которое руждо скучной повседневности, звучат стихотворения "Оссиан" Н. С. Гумилева и "Я не слышал рассказов Оссиана..." О. Э. Мандельштама" (*Левин Ю. Д.* Оссиан в России // *Дж. Макферсон.* Поэмы Оссиана. С. 528-529). При внешней убедительности такой констатации она упрощает реальную картину. Прежде всего оссиановский текст в начале XX в. в русской поэзии не умирает, а неканонически переосмысливается и становится синкретически неотделимым от "северной" (скандинавско-вагнеровской) темы и текста. Такого рода симбиоз мы встречаем в целом ряде произведений Блока: "Последний пурпур догорал" (1900), "Мой остров чудесный" (1903), "Заклинание" (1903), "Утихает светлый ветер..." (1905), "Какая дивная картина..." (1909, первоначальные названия "На севере", "Мой север"; в этом стихотворении есть прямая переключка с "Утихает светлый ветер..."; "Здесь дух мой злобный и упорный, / Тревожит смехом тишину, / И, откликаясь, ворон черный / Качает мертвую сосну"), а также в целом ряде стихотворений из цикла "Арфы и скрипки", "Голоса скрипок", "Встречной", "Уже померкла ясность взора..." особенно наглядно в этом отношении стихотворение "Голоса скрипок", начинающееся специфически оссиановским сравнением "Из длинных трав встает

луна / Шитом краснеющим героя" и завершающееся вагнеровским мотивом "мирового оркестра": "Зачем же в мирный час торжеств / Ты злишься, мой смычок визгливый, / Врываясь в мировой оркестр / Отдельной песней торопливой" (об оссиановском генезисе сравнения луны со шитом см.: *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. М., 1980. С. 180). Трансформированный таким образом оссиановский текст обретает в русской поэзии начала XX в. особую поэтическую модальность, представляя как реминисценция реминисценций, как "отзвук" и один из "блуждающих снов" человечества.

<sup>32</sup> См. другой пример подобного рода проигрывания этого стихотворения Жуковского "Уже померкла ясность взора..." из цикла "Через двенадцать лет" (написанного, кстати, после того, как до Блока дошел оказавшийся ложным слух о смерти К. М. Садовской — его первой любви.

<sup>33</sup> О поэтической модальности см.: *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза А. Блока. Л., 1981. С. 167-169; *Некрасова Е. А.* Функциональная роль сравнений в стихотворных идиостилиях различных типов // Бакина М. А., Некрасова Е. А. Эволюция поэтической речи XIX—XX веков: Перифраза. Сравнение. М., 1986.

<sup>34</sup> *Ронен О.* К истории акмеистических текстов... С. 70.

<sup>35</sup> *Топоров В. Н.* Из исследований в области... С. 80.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> *Тименчик Р. Д.* Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком // Тез. I (III) Всесоюзной конф. "Творчество А. А. Блока и русская литература XX века. Тарту, 1975.

<sup>38</sup> См. *Флоренский П. П.* Иконостас.

<sup>39</sup> См.: Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике Блока // Тр. по знаковым системам. Тарту. 1973. (Учен. зап. Тарт. ун-та; Вып. 6).

<sup>40</sup> *Смирнов И. П.* "Бытия возвратное движение" // Лит. обозрение. 1980. № 10. С. 54-55.

<sup>41</sup> *Мандельштам О.* Слово и культура. С. 174-175.

<sup>42</sup> См. об этом в нашей статье: Субъектно-образная структура русской лирики XIX века в историческом освещении // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. № 3.

<sup>43</sup> Lachmann R. Op. cit. S. 512.

<sup>44</sup> Там же. С. 513. См. также *Топоров В. Н.* К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой // Slavic Poetics. С. 471.

<sup>45</sup> *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 363.

<sup>46</sup> *Куканов А. М.* К проблеме традиций и новаторства в "Руслане и Людмиле" и роль радищевского начала // Пробл. поэтики и истории лит. Саранск, 1973. С. 146.

<sup>47</sup> *Томашевский Б.* Указ. соч. С. 324.

<sup>48</sup> См. об этом в нашей работе: Субъектно-образная структура...

<sup>49</sup> *Топоров В. Н.* Ахматова и Блок... С. 8.

*В. В. Мусатов*  
*Новгород*

## НОЧЬ НАД ЕВФРАТОМ

Стихотворение Мандельштама "Среди священников левитом молодым..." считается одним из наиболее загадочных.

В 1965 г. в ответ на просьбу Иосифа Бродского прокомментировать его Н. Я. Мандельштам ответила:

Речь идет о пророчествах типа "быть сему месту пусту" Евдохи, жены Петра Великого. Иначе говоря, сие место рухнет, как рухнул Иерусалим. Обратите внимание на строку: "И храм разрушенный угрюмо созидался". Храм был уже разрушен, и будет разрушен тот, который создается... Если хотите, это символ культуры вообще. Речь идет о том, что называется "петровский, петербургский период русской истории". Старцы — наделенные властью — не видят приближения конца; видит лицо неофициальное — молодой левит (Карташев, О. М. — сам). Концом Иерусалима была тьма, ночь, наступившая, когда Он был на крестах и разодралась завеса. В лен пеленали тело, снятое с креста (1, 479)<sup>1</sup>.

Позднее, во "Второй книге", она поправилась относительно Карташева:

Я думаю, что под левитом Мандельштам имел в виду себя, а не ...Карташева.

Но общую трактовку стихотворения оставила:

Погибающий Петербург<sup>2</sup> вызывает в памяти гибель Иерусалима. Гибель обоих городов тождественна<sup>3</sup>.

Никита Струве в своей книге о Мандельштаме, напротив, подчеркивал, что молодой левит — именно Антон Владимирович Карташев, что здесь схвачены его "самые характерные черты" — вплоть до "особенной любви к утрени Великой Субботы, стихиры которой пелись на его отпевании". Общий смысл стихотворения он истолковывал несколько иначе:

Катастрофа, переживаемая Россией и Церковью, уподобляется мраку, покрывшему Иерусалим в момент смерти Христа, и разрушению города римлянами. "И храм разрушенный угрюмо созидался...", вероятно, относится к Православной Церкви, которая на Всероссийском соборе пытается обновиться перед бурей<sup>3</sup>.

В этих трактовках верное переплетно с ошибочным, главным образом, потому, что ни одна из них не исходит из смысловой структуры стихотворения и широко использует внетекстовые реалии. Во-первых, в тексте нигде не сказано о том,

что Петербург уподобляется Иерусалиму. Во-вторых, Иерусалим разрушен за то, что отверг и распял Мессию, а с Петербургом ничего такого не происходило. В-третьих, место, на котором стоит этот город, до сих пор не пусто, и если Мандельштам пророчил именно это, то его пророчество — из ряда несбывшихся.

Нигде в этом стихотворении не сказано, что речь идет именно о тьме, наступившей в момент смерти Христа, да и сам момент р а с п я т и я попросту не зафиксирован. Мандельштам трижды повторяет слово н о ч ь (но не тьма!). Достаточно положить рядом соответствующие места из Евангелий, чтобы понять произвольность аналогий именно с евангельским текстом:

В шестом же часу настала тьма по всей земле и продолжалась до часа девятого (Марк, 15, 33); Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: и померкло солнце, и завеса в храме раздралась посредине (Лука, 23, 44-45).

Источник реминисценций в мандельштамовском стихотворении следует искать в другом месте.

Кроме того, мог ли быть Антон Владимирович Карташев, министр вероисповеданий при Временном правительстве, человек православный, назван "молодым левитом"? Почему сей левит стоит особо среди священников и остается "на страже утренней"? В комментариях к мандельштамовскому двухтомнику левит назван "наследственным низшим служителем иудейского культа" (II, 480). Карташев занимал слишком высокий пост, чтобы выступать в подобной ипостаси.

Обратимся к книге "Числа", где о левитах сказано:

И сказал Господь Моисею, говоря: Приведи колено Левиино, и поставь его пред Аароном священником, чтоб они служили ему; и пусть они будут на страже за него, и на страже за все общество при скинии собрания, чтобы отправлять службы при скинии; и пусть хранят все вещи скинии собрания, и будут на страже за сынов Израилевых, чтобы отправлять службы при скинии. Отдай левитов Аарону и сынам его в распоряжение; да будут они отданы ему из сынов Израилевых. Аарону же и сынам его поручи, чтобы они наблюдали священническую должность свою... (Числа, 3, 5-10).

Как видим, о левите нельзя сказать, что он — "лицо неофициальное". Именно официальное, только наделенное иными, чем у священника, полномочиями. Мандельштам точно следует ветхозаветному тексту, когда пишет: "Среди священников левитом молодым / На страже утренней он долго оставался". Левиты были подчинены священникам и не

смешивались с ними; они должны были стоять на страже "за сынов Израилевых".

Но ведь "сынам Израилевым" и адресовано в с е с т и х о т в о р е н и е, первоначально имевшее заголовок "Иудеям". Вряд ли прав Н. Струве, который пишет:

Под иудеями ...Мандельштам имеет в виду всех, кто, независимо от того, еврей он или нет, противится христианской цивилизации и примыкает к новой власти, где ночь и небытие <sup>За</sup>.

Полагаю, что под иудеями Мандельштам имел в виду иудеев — и никого больше.

Во "Второй книге" Н. Я. Мандельштам, впрочем, внесла существенную поправку, оговорив, что левит — одна из лирических ипостасей автора стихотворения, принадлежавшего к "почтенному раввинскому роду"<sup>2а</sup>. Да и сам Мандельштам скажет о своей крови, "отягощенной наследством овцеводов, патриархов и царей" (II, 96). Сознание своей кровной причастности к иудейству у него обострялось всякий раз, когда он переживал внутренний кризис. Такова кризисность стихов 1908—1912 гг., предшествующих рождению идеи "Камня". В лирике 1916—1917 гг. — это период осознания катастрофичности христианской культуры. *Ночь иудейская*, сгущающаяся над *молодым левитом*, соотносима с *хаосом иудейским* из "Шума времени". Напомню, что этот хаос нес в себе идею разрушения и обнажал *миражность* стройного Петербурга.

Субъективно мотив *ночи иудейской* означал для лирического героя Мандельштама пугающую возможность возвращения из сферы европейской, христианской культуры (которая в "Камне" есть *д е н ь и я в ь*) в *родимый омут* иудейства, оказывающийся *ночью и небытием*. Мотив наступающей *непоправимой ночи* для Мандельштама — крушение его жизненного и творческого дела, всей "архитектурной" идеи, заявленной его первой книгой. Вот почему ночь *сгущается* над *молодым левитом*, с которым идентифицирует себя его лирическое *я*. Но в это время Мандельштам переживает не только кризис и крушение "архитектурных" смыслов европейской культуры, но и крушение социально-исторического аспекта этих смыслов — идеи Рима.

В отброшенном абзаце из "Скрябина и христианства" были такие загадочные и резкие строки:

Рим железным кольцом окружил Голгофу: нужно освободить этот холм, ставший греческим и вселенским... Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим — победит даже не он, иудейство — иудейство всегда стояло за его

спиной и только ждет часа — и восторжествует страшный, противоестественный ход: история обратит течение времени... (II, 439).

Там же Рим объявлялся *бесплодной, безблагодатной частью Европы*, которая восстала на *плодную, благодатную*.

Если в 1914 г. Мандельштам называл Рим *местом человека во вселенной*, то теперь он стремится отделить универсализм христианства от всех видов исторического насилия, сопутствующих ему или действующих якобы во имя него. История, сделавшая ставку на насилие, внутренне порывает с христианством, оказывается *б е з б л а г о д а т н о й*. А это логически и означает торжество иудейства, ведущего с христианством непрекращаемый духовный спор.

В стихотворении "Эта ночь непоправима..." об иудеях было сказано: "Благодати не имея / И священства лишены..." Благодать связана с Христом, безблагодатное бытие — ночь, и она-то оказывается *иудейской*. История отброшена назад, в дохристианскую эпоху. В докладе о Скрябине это было сформулировано так: "Время может идти обратно... Христианское летосчисление в опасности" (II, 157-158). Вот почему поэт, вышедший из иудейства, порвавший с ним культурно и религиозно, оказывается левитом — по закону обратного хода времени. Он возвращается в то лоно, из которого вышел (в метафизическом аспекте это трансформация тютчевской темы человека, страшасьщегося вернуться в *родимый хаос*, из которого он вырос как *мыслящий тростник*).

По тому же закону обратного хода вещей *угрюмо созидается из праха, как на киноплентке, запущенной с обратного конца*. Речь, конечно же, может идти только об Иерусалимском храме, разрушенном в 70 г. легионами Тита. Вместе с этим храмом рухнула идея иудейского мессианизма, парадоксально осуществленная и одновременно отмененная Христом. Теперь ситуация переворачивается. Кризис христианства ведет к торжеству иудейства. С. С. Аверинцев точно уловил звучащий здесь мотив неприятия "национального мессианизма", но только напрасно увидел в этом "негативный общий знаменатель между Российской империей и окаменевшей Иудеей" (I, 39). Нет здесь никакого общего знаменателя, проблематика этих стихов иная.

Прежде всего отмечу, что ночь сгущается не только над левитом, но и над *старцами*. И это — не одна и та же н о ч ь. В первом случае речь идет об отторженности лириче-

ского героя от европейско-христианской культуры, которая вот-вот грозит рухнуть. Мандельштам скажет об этом в другом стихотворении: "Кто знает, может быть, не хватит мне свечи, / И среди бела дня останусь я в ночи". Во втором случае ночь нависает над иереями и идет с Евфрата. Старцы не чувствуют наступления э т о г о мрака, видя в наступившей тьме лишь тревожную *желтизну небес* — символ рассвета и радости: "Се черно-желтый свет, се радость Иудей!" Их радость связана с погребением Христа-Субботы. В логике летоисчисления "нашей эры" погребение Христа есть финал ветхозаветного иудейства и торжество христианства. В обратной же логике (а счет годов до нашей эры и ведется в обратном порядке) происходит и обратная перестановка смыслов — старцы радуются концу христианства и торжеству иудейства. К этим торжествующим старцам и обращается молодой левит. Им адресовано и первоначальное заглавие стихотворения — "Иудеям".

Иудеи из стихотворения "Эта ночь непоправима..." не имеют благодати и священства. Здесь они получают прежде всего священство, коль скоро воздвигается разрушенный Иерусалимский храм. Именно их и предупреждает *молодой левит*, предлагая бежать: "Уж над Евфратом ночь: бегите, иереи!" Левит знает, о чем предупреждает священников, потому что ночь с Евфрата уже однажды накрывала Иудею. Это случилось, как известно, в 587 г. до н.э., когда войска Навуходоносора разрушили Иерусалим и его храм, о чем сказано в "Книге царств":

И сжег дом Господень и дом царя; и все дома в Иерусалиме, и все дома большие сожег огнем... И столбы медные, которые были у дома Господня, и подставы, и море медное, которое в доме Господнем, изломали халдеи, и отнесли медь их в Вавилон ("Четвертая книга Царств", 25,9-13).

Так началось Вавилонское пленение. Так что Мандельштам в этом стихотворении точен исторически и географически, а его *молодой левит* разговаривает со старцами на языке общей исторической памяти. Иное дело, что старцы его не слышат.

Слова Н. Я. Мандельштам, процитированные выше ("Храм был уже разрушен, и будет разрушен тот, который созидается"), в общем-то верны. Только она вкладывает в них иной смысл, чем Мандельштам. Речь идет не о "символе культуры вообще", а о ветхозаветной реминисценции, которая получает новый историософский контекст. Время, идущее вспять,

заставляет воздвигнуть разрушенный римлянами иерусалимский храм. По той же обратной логике исчисления повторяется погребение Христа и возникает угроза разрушения воссозданного храма вавилонянами. И это погружение в глубину времен неожиданно оказывается пророчеством о будущем. Наступление *ночи*, говорящее о кризисе христианства (мотив *черного солнца*, сквозной для лирики Мандельштама начиная с 1916 г.), оборачивается в перспективе не торжеством иудейства, но его грядущей трагедией. Тяжелый семисвешник освещает не только Христа в погребальных пеленах, но и "Ерусалима ночь и чад небытия". Речь идет о ночи, угрожающей самому иудейству. Вот о чем предупреждает *иудеев* автор этого загадочного стихотворения.

Образ тьмы, идущей с Востока, получит свое продолжение в лирике начала 20-х гг.:

Ветер нам утешенье принес,  
И в лазури почували мы  
Ассирийские крылья стрекоз,  
Переборы коленчатой тьмы.

Если по-прежнему мыслить точными географическими и историческими реалиями, то *ассирийская тьма* тоже идет с Евфрата. Но то, что в стихотворении 1917 г. звучало как пророческая тревога о надвигающейся, но пока еще не конкретизированной катастрофе, в начале 20-х гг. начинает получать расшифровку. В "Гуманизме и современности" Мандельштам напишет:

Еще не видно горы, но она уже отбрасывает на нас свою тень, и, отвыкшие от монументальных форм общественной жизни, приученные к государственно-правовой плоскости девятнадцатого века, мы движемся в этой тени со страхом и недоумением, не зная, что это — крыло надвигающейся ночи или тень родного города, куда мы должны вступить... Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон (II, 20, 22).

"Ассирийский" мотив прозвучит еще более конкретно в "Путешествии в Армению", где Мандельштам заговорит уже о реальном властителе: "Ассириец держит мое сердце" (II, 131). Сюда же надо отнести и мотивы *казнелюбивых владык, бородатых городов востока* в армянских стихах. Но — вернемся к образу молодого левита.

Это стихотворение перестанет быть для нас сегодня загадочным, если понимать его как предупреждение о приближении мощных сил, стремящихся разрушить христианскую культуру. Под их ударом, в первую очередь, может погибнуть

иудейство, столь бездумно радующееся *черно-желтому свету*. От того, как сложится историческая судьба христианства, зависит ход всей мировой истории и судьба иудейства.

Что до посвящения Карташеву, то в этом контексте оно тоже имеет отчетливую логику. Карташев был одним из тех приверженцев христианской культуры, с кем можно было "аукаться" в наступающей ночи, общей для христиан и иудеев. Но, конечно, ни в характере, ни в личности, ни в происхождении русского православного богослова не было ничего от той кровной причастности к трагедии иудейства (как в прошлом, так и в будущем), которая давала о себе знать в духовном облике Мандельштама.

Некогда в "Камне" Мандельштам решительно исключил все связанное с *хаосом иудейским*, все осложнявшее его взаимоотношения с христианской культурой. Римско-католический универсализм снял проблему родства и происхождения, ибо, по слову иудея и римского гражданина апостола Павла, "несть ни иудея, ни эллина". Теперь же в мандельштамовскую лирику снова врывается родовой опыт, снова заявляли о себе *иудейские страхи*. Если в "Камне" все *иудейское* отсекалось как провинциальное по отношению к *римскому*, то теперь оно становилось источником и катализатором мощной провиденциальной тревоги. В истории снова ожила жестоковыйность Вавилона и Ассирии, и *чад небытия* не мог быть рассеян ветхозаветным семисвешником, особенно если помнить, что этот чад вскоре предстанет дымом из печей Освенцима и Майданека.

Катастрофизм исторической судьбы иудейства, как и предвидел Мандельштам в 1917 г., оказался задан катастрофизмом всей христианской истории. В мире отныне не стало изолированных катастроф.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Стихи и проза Мандельштама цитируются по изданию: *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. с указанием в тексте тома и страницы.
- <sup>2</sup> *Мандельштам Н.* Вторая книга. М., 1990. С. 92. <sup>2а</sup> С. 418.
- <sup>3</sup> *Струве Н.* Осип Мандельштам. Томск, 1992. С. 112. <sup>3а</sup> С. 112-113.
- <sup>4</sup> Во время обсуждения этого доклада на Мандельштамовских чтениях в Воронеже прозвучало предположение, что речь идет о строительстве второго иерусалимского храма.

П. М. Нерлер  
Москва

## "К НЕМЕЦКОЙ РЕЧИ" Попытка анализа

### 1

У Мандельштама — еврея по происхождению и русского по поэтическому призванию — был как бы еще один "пятый пункт": назовем его "европейскостью" и обозначим тем самым осознанную причастность к широкой культурной традиции. В редкостной степени Мандельштаму было присуще "чувство Европы" — то высокое, светлое и плодотворное ощущение духовной цельности и сродства, которой обладал, при всей своей мозаичности, европейский культурный мир — сей *средиземный краб или звезда морская*. Все элементы этого целого, за исключением разве что английского, тем явственней запечатлелись в мандельштамовском сознании, что встречи с ними произошли в детстве, когда впечатления ярки и неистребимы.

Немецкая атрибутика, немецкие впечатления окружали поэта с самого раннего детства и в степени, соизмеримой только с еврейскими или русскими началами.

Немецкое попадалось на глаза во время прогулок по Петербургу (например, красная лютеранская кирка на Большой Морской). Но самые прочные "немецкие" ассоциации прописались дома. Отец поэта, Эмиль Вениаминович Мандельштам, в юности учился в *берлинской* Высшей талмудической школе, откуда, впрочем, бежал, но германофилом оставался всю жизнь. В отцовском кабинете, в своеобразно естественном окружении мускусного запаха иудаизма, стояли и "турецкий диван, набитый гроссбухами, чьи листы папиросной бумаги исписаны были мелким готическим почерком немецких коммерческих писем", и, главное, "стеклянный книжный шкафчик, задернутый зеленой тафтой".

Над иудейскими развалинами, — вспоминал Мандельштам в "Шуме времени", — начинался книжный строй, то были немцы: Шиллер, Гете, Кернер — и Шекспир по-немецки — старые лейпцигско-тюбингенские издания, кубышки и коротышки в бордовых тисненых переплетах, с мелкой печатью, рассчитанной на юношескую зоркость...

Звучал в доме и немецкий язык — составная часть того, как говорил отец:

У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безъязычие. Русская речь польского еврея? — Нет. Речь немецкого еврея? — Тоже нет. Может быть, особый курляндский акцент? — Я таких не слышал... Если хотите, это был чистейший восемнадцатый или даже семнадцатый век просвещенного гетто где-нибудь в Гамбурге<sup>1</sup>.

Немецкий язык звучал и в школе:

На уроках немецкого языка пели под управлением фрейлин: "O Tappelbaum, o Tappelbaum!.." ("О, елочка, о, елочка!..")

В "Сведениях об успехах и поведении ученика 3 класса Тенишевского училища Мандельштама Осипа за 1901/2 г." читаем:

*Русский язык:* За год чрезвычайно развернулся. Особый прогресс наблюдается в самостоятельном мышлении и умении излагать результаты его на бумаге. *Немецкий язык:* К делу относится прекрасно, речью владеет довольно свободно, читает и пишет вполне удовлетворительно"<sup>2</sup>,

а в выданном ему за номером 24 аттестате Тенишевского училища в графе *Немецкий язык* стоит пятерка<sup>3</sup>.

Встретившись в темноте отцовского кабинета, в самой речи родительской — и даже в расписании поездов на рижском взморье — русское, еврейское и немецкое (расширяющееся до всеевропейского) начала — в сущности уже более не составлялись, составляя каркас личности поэта. Их соотношение в разное время разнилось, но поражала сама по себе их слитность.

## 2

В самом начале августа 1909 г., в Мустамьяках Александр Эмильевич Мандельштам получил от старшего брата открытку с видом террасы ресторана Weinhaus "Rheingold" в Берлине на Потсдамской площади. На обороте — следующий текст:

Дорогой Шуручка! Сижу тут и дожидаюсь поезда. Вспомнил о тебе и решил послать тебе это вещественное доказательство своих губительных наклонностей. Одновременно пишу маме. Твой Ося.

Поезд, который поджидал Осип Мандельштам, скорее всего должен был доставить его в Женеву или Лозанну. В Монтере в это время уже находились мать и младший брат, Евгений, а сама эта ироническая открытка фиксирует, кажется, первую личную встречу поэта со страной, о которой, в сущности, он уже столько знал.

Но никакое заочное знание не могли бы заменить в миро-

ощущении Мандельштама те полгода, что он провел непосредственно в Германии. В конце сентября или начале октября 1909 г., оставив домашних на курорте, Мандельштам переехал в Гейдельберг. Записавшись на философский факультет на зимний семестр 1909/1910 гг., он провел здесь осень, зиму и весну, по крайней мере, ее начало. Весной 1910 г. Мандельштам, предположительно, ездил в Италию, откуда вернулся уже не в Гейдельберг, а в Санкт-Петербург<sup>4</sup>.

В действительности мы не знаем, как Мандельштам учился, сколь исправно он посещал лекции и семинары — хотя бы те, на которые записался. Но мы точно знаем, что он был занят и другим, и, может статься, это "другое" как раз и было для него — уже тогда — самым главным.

"Другое" — это, конечно, стихи<sup>5</sup>. Но в стихах того времени — практически ни единого слова о Гейдельберге или о Германии. Впечатления накапливались, но не рвались наружу.

### 3

Черед же стихов, так или иначе связанных с Германией, подошел только в 1913 г. Первым, насколько можно судить, было стихотворение "Бах". В тот же год<sup>6</sup> лютеровская строчка — "Hier stehe ich — ich kann nicht anders..." — легла в эпиграф и начало знаменитого четверостишия:

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

"Кряжистость", крестьянскость, огненная романтическая наивность, по Мандельштаму, — непрменные спутники немецкого духа. Превосходно зная "правила", среду, почву, регламент, Мандельштам тем более ценил "исключения". Тот же царственно-жертвенный костер бетховенских симфоний, например, их личностное и в высоком смысле индивидуалистское начало<sup>7</sup>.

...Между тем незаметно подкрался июль 1914 г. Выстрел, грянувший в Сараево, разбудил бога войны и всех ее бесов. Россия и Германия оказались врагами, в стихи ворвались сплохи пожаров, бомбардировок, смерти. Истинная хрупкость и зыбкость, казалось бы, неоспоримых культурных ценностей внушала ужас.

В сентябре европейцы были поражены известиями о бом-

бардировках немцами готических красавцев-соборов во французских городах:

Отныне и вовеки, — писал известный журналист В. И. Немирович-Данченко, — проклятие и презрение тебе, некогда великая страна, павшая сейчас до последних степеней варварства... Мы не пойдем за тобою. Мы пощадим твой Кельнский собор, чтобы каждый вечер и утро от солнца выступал румянец стыда на его башнях, на его каменных стенах — от призраков таких же, как и он, великих, но уничтоженных соборов Реймса и Лувена<sup>8</sup>.

Сходные чувства испытывал, по-видимому, и Мандельштам. В том же сентябре 1914 г. он написал стихотворение "Реймский собор" (другой вариант заглавия "Реймс и Кельн"), с которым не раз выступал на различных вечерах (сборы от них, как правило, шли в пользу лазаретных касс). Вот первоначальная, "длинная", версия этих стихов)<sup>9</sup>:

Шатались башни, колокол звучал —  
Друг горожан, окрестностей отрада,  
Епископ все молитвы прочитал,  
И рухнула священная громада.

Здесь нужен Роланд, чтоб трубить из рога  
Пока не разорвется олифан.  
Нельзя судить бессмысленный таран  
Или германцев, позабывших бога.

Но в старом Кельне тоже есть собор,  
Неконченный и все-таки прекрасный,  
И хоть один священник беспристрастный,  
И в дивной целости стрельчатый бор.

Он потрясен чудовищным набатом,  
И в грозный час, когда густеет мгла,  
Немецкие поют колокола:

— Что сотворили вы над реймским братом?

Тут примечательно само противопоставление "германского" как отвлеченно-имперского, воинственного, грубого и "немецкого" как причастного культуре, совести, христианству. "Германец выкормил орла", — как будет сказано позднее в стихотворении "Зверинец", или "Ода миру" (1916). Призывая запереть всех воюющих, державных *зверей* — орла, льва, петуха, медведя — в душеспасительном *зверинце*, Мандельштам обращался к праистокам — *вину времен*, к равно необходимому всем и каждому *льну*, к глубинному очистительному свету великих рек — Волги и Рейна, испокон века призванных течь и обмывать раны великих своих стран и народов. Символическое значение этих рек было столь прочно и неоспоримо, что и годом позже, когда все окончательно перепуталось и отброшенная во времена варварства Европа ("Шумели

в первый раз германские дубы, / Европа плакала в тенетах..." не представляла уже, что на самом деле с нею станется, именно через реки Мандельштам уловил и по-своему выразил, напророчил грядущее историческое небытие и России и Германии, их союзную, их роковую причастность к царству мертвых:

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

Внутренняя коннотационная взаимозаменяемость таких связок как "Россия — Волга" или "Лорелея — Рейн — Германия" в процитированном стихотворении "Декабрист" (июнь 1917) самоочевидна.

Это же подтверждает и набросок 1935 г., созданный во время работы над циклом "Кама"<sup>10</sup>:

Это я. Это Рейн. Браток, помоги.  
Празднуют первое мая враги.

Лорелеиным гребнем я жив, я теку  
Виноградные жилы разрезать в соку.

В другом послереволюционном стихотворении ("Когда на площадях и в тишине келейной...", декабрь 1917) отрезвляет — вино, *холодный и чистый рейнвейн*, предложенный поэту — и поэтом — от лица чисто российской *стужи и жестокой зимы*. Насколько же, воистину, *все перепуталось!*

Вскоре было написано и стихотворение "В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа..."<sup>11</sup> У этого стихотворения есть четкий адресат — Анна Ахматова — и столь же четкий импульс: посещение вместе с ней концерта певицы О. Н. Бутомо-Названовой, состоявшегося 30 декабря 1917 г. в Малом зале Петроградской консерватории<sup>12</sup>. Стихотворение, открывающееся эпиграфом из Гейне, — "Du, Doppelgaenger, du, o bleicher Geselle!"<sup>13</sup> — снова переносит нас в Германию — в ту самую, где философствующий школяр любовался с противоположного берега городом, замком и рекой под вдохновенный аккомпанемент соловьев. Знаменитые шубертовские романсы на стихи Гете ("Лесной царь"), Гейне ("Двойник"), В. Мюллера ("Прекрасная мельничиха"), как это у него нередко бывает, сплавлены у Мандельштама в одно целое<sup>14</sup>.

#### 4

Бесспорной кульминацией немецкой темы у Мандельштама является стихотворение "К немецкой речи" — уникальное в целом ряде отношений<sup>15</sup>.

Вникнем сначала в историю его текста. Первоначальной "стадией" стихотворения стал сонет "Христиан Клейст", написанный 8 августа 1932 г. Сохранились две его версии — автограф черновика<sup>16</sup> и список беловика, подаренный на память князю А. В. Звенигородскому с обещанием — кстати сказать, выполненным — больше никому эти стихи не дарить<sup>17</sup>. Черновик примечателен не только следами интенсивной правки (о чем ниже), но и наличием эпиграфа, попавшего позднее в окончательный текст. Это — начальное четверостишие стихотворения Эвальда Кристиана Клейста "Дифирамбы":

Freund! Versaeme nicht zu leben:  
Denn die Jahre fliehn,  
Und es wird der Saft der Reben  
Uns nicht lange gluehn!<sup>18</sup>

В подстрочном переводе: "Друг! Не упusti (в суете) саму жизнь, / Ведь года летят / И сок винограда / Недолго еще будет нас горячить!" Под эпиграфом — имя и даты жизни автора: Ewald Christian Kleist (1715-1759). Даты жизни были в какой-то момент вынесены и в подзаголовок черновика, но впоследствии зачеркнуты.

Чтобы лучше представлять себе ход работы над сонетом, приведем сначала текст его беловика:

#### ХРИСТИАН КЛЕЙСТ

Есть между нами похвала без лести,  
И дружба есть в упор, без фарисейства,  
Почувствуем ж серьезности и чести  
У стихотворца Христиана Клейста.

Еще во Франкфурте купцы зевали,  
Еще о Гете не было известий,  
Слагались гимны, кони гарцевали  
И княжества топталися на месте.

Война — как плющ в беседке шоколадной,  
Пока еще не увидала Рейна  
Косматая казацкая папаха.

И прямо со страницы альманаха  
Он в бой сошел и умер так же складно,  
Как пел рябину с кружкой мозельвейна.

О. Мандельштам

8 августа 1932 г. Москва

По сравнению с этим текстом разночтения в черновике начинаются только со второй строфы, давшей больше всего вариативных ходов, к сожалению почти не читаемых на ксерокопии (разве что в пятом стихе вместо "купцы" стоит отчет-

ливое "отцы"). Стих десятый в черновике выглядит так: "И далека пока еще от Рейна". Отброшенным вариантом девятого стиха, по всей видимости, одно время было: "он гарцевал в дуброве шоколадной".

Промежуточная редакция либо не имела никакого названия, либо называлась "Бог-Нахтигаль". К ней относятся автограф черновика (без заглавия и со следами интенсивной переработки ряда стрóf), а также машинопись первых четырех стрóf промежуточной редакции (с заглавием и правкой):

Когда пылают веймарские свечи,  
И моль трещит под колпачком чулочным,  
Мне хочется воздать немецкой речи  
За все, чем я обязан ей бессрочно.

Есть между нами похвала без лести,  
И дружба есть в упор, без фарисейства,  
Почувствуем ж серьезности и чести<sup>19</sup>  
На западе у Христиана Клейста<sup>19</sup>.

Поэзия, тебе полезны грозы  
Я вспоминаю немца-офицера  
И за эфес его цеплялись розы  
И на губах его была Церера.

Еще во Франкфурте купцы зевали,  
Еще о Гете не бьют известий,  
Слагались гимны, кони гарцевали<sup>20</sup>  
И словно буквы прыгали на месте<sup>20</sup>.

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

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

Воспоминаний сумрак шоколадный.  
Плющом войны завешан Старый Рейн.  
И я стою в беседке виноградной  
Так высоко, весь будущим прореян.

Так я стою и нет со мною сладу  
<строка пропущена, оставлен пропуск><sup>21</sup>  
Бог Нахтигаль! Дай мне твои рулады<sup>21</sup>  
Иль вырви мне язык: он мне не нужен<sup>22</sup>.

Записанная карандашом фраза "он мне не нужен" была найдена не сразу. А когда была найдена — то вся последняя, все не дававшаяся строфа была перечеркнута крест-накрест,

а затем и еще раз — вертикальной чертой, отвергающей заодно и все предыдущее четверостишие. На место обеих — той же карандашной скорописью — встало вдруг найденное враз четверостишие:

Когда я спал без облика и склада  
Я дружбой был как выстрелом разбужен  
Бог-Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада  
Иль вырви мне язык: он мне не нужен.

Так, по всей видимости, совершился прорыв в сторону окончательной редакции стихотворения. Предшествующая же ему стадия текста, собственно, и есть промежуточная редакция стиха<sup>23</sup>. Скорее всего, правильным было бы придать ей заглавие, имеющееся на втором текстологическом источнике промежуточной редакции — машинописи первых четырех строф. Это заглавие — "Бог-Нахтигаль", но оно тут же было заменено поэтом на окончательное: "К немецкой речи". Точно так же, впрочем, и другая правка, нанесенная на машинопись, приводит к окончательному тексту<sup>24</sup>.

Таким образом, подвергшуюся указанной переработке промежуточную редакцию отличает от окончательной только отсутствие седьмой и девятой, заключительной, строфы.

Каковые строфы со временем, а скорее всего именно 12 августа 1932 г., наконец-то были найдены. Сохранилась беглая черновая запись этой строфы на отдельном листке<sup>25</sup>:

Бог-Нахтигаль, меня еще вербуют  
Для новых чум, для семилетних боен.  
Звук сузился, слова шипят, бунтуют,  
Но ты живешь, и я с тобой спокоен.

Известны три самостоятельные источника окончательной редакции стихотворения: список рукой Н. Я. Мандельштам из так называемого "Ватиканского списка" (сделан в Воронеже в 1935 г.), список рукой Н. Я. Мандельштам из архива М. С. Шагинян<sup>26</sup> и печатная редакция<sup>27</sup>. Оба списка имеют заглавие и посвящение Б. С. Кузину и практически идентичны по тексту (в обоих, в частности, стих четвертый дан в выбивающейся из рифмы редакции "За все, чем я обязан ей извечно..."), практически единственным их отличием является отсутствующий в "Ватиканском списке" эпиграф из Э. Клейста. Окончательный текст дает газетная публикация, в которой, впрочем, выпущен эпиграф, нами при подготовке ряда изданий восстановленный.

Стихотворение же в итоге приобрело следующий вид:

## К НЕМЕЦКОЙ РЕЧИ

*Б. С. Кузину*

Freund! Versaeme nicht zu leben:  
Denn die Jahre fliehn,  
Und es wird der Saft der Reben  
Uns nicht lange gluehn!

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

Есть между нами похвала без лести,  
И дружба есть в упор, без фарисейства,  
Поучимся ж серьезности и чести  
На западе у чуждого семейства.

Поэзия, тебе полезны грозы!  
Я вспоминаю немца-офицера,  
И за эфес его цеплялись розы  
И на губах его была Церера.

Еще во Франкфурте отцы зевали,  
Еще о Гете не было известий,  
Слагались гимны, кони гарцевали  
И словно буквы прыгали на месте.

Скажите мне, друзья, в какой Валгалле  
Мы вместе с вами щелкали орехи,  
Какой свободой вы располагали,  
Какие вы поставили мне вехи.

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

Чужая речь мне будет оболочкой,  
И много прежде, чем я смел родиться,  
Я буквой был, был виноградной строчкой,  
Я книгой был, которая вам снится.

Когда я спал без облика и склада  
Я дружбой был как выстрелом разбужен  
Бог-Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада  
Иль вырви мне язык: он мне не нужен.

Бог-Нахтигаль, меня еще вербуют  
Для новых чум, для семилетних боен.  
Звук сузился, слова шипят, бунтуют,  
Но ты живешь, и я с тобой спокоен.

8—12 августа 1932

В "Литературной газете" стихотворение было напечатано не только без эпиграфа, но и без посвящения. Игнорирование такого рода "излишеств" всегда было своеобразной нормой га-

зетных публикаций, так что при реконструкции авторской воли этим принципом можно и нужно решительно пренебречь.

## 5

Что же дает нам реконструкция поэтической работы Мандельштама над этим стихотворением и представление о трех стадиях непрерывно перерабатывавшегося текста?

Первая стадия — это сонет "Христиан Клейст". Оба катрена вошли в окончательный текст практически без изменений, а из терцет оставлены лишь "кружка мозельвейна" и "страницы альманаха", с которой и с которых герой отправляется на войну, т. е. на смерть. Сонет, как это и подчеркнуто в его названии, обращен к конкретной личности и конкретной судьбе Эвальда Кристана Клейста.

Напомним. 12 августа 1759 г. после геройского штурма русской батареи в одном из сражений Семилетней войны, битве под Кунерсдорфом, был смертельно ранен главный персонаж стихотворения — 44-летний прусский офицер и немецкий поэт Эвальд Христиан фон Клейст<sup>28</sup>. Он умер 24 августа 1759 г. во Франкфурте-на-Одере. Похороны героя описаны Карамзиным в "Сентиментальном путешествии", а также Шиллером: русский офицер — "в своего врага влюбленный" — положил на его могилу шпагу. Поэтическое и личное благородство — "серьезность и честь", готовность без промедления пожертвовать призванием, предназначением, самой жизнью — всем! — во имя присяги не могли не поразить Мандельштама<sup>29</sup>. В мирное время — поэт, в военное — офицер и герой: что, казалось бы, может быть завидней?

Однако в последующих редакциях Мандельштам начал стремительно удаляться от линии Клейста. В промежуточной редакции его имени уже нет в заглавии стихотворения, а в окончательной — и в самом тексте (если не считать эпиграфа). Примечательно эволюция восьмого стиха. В сонете Мандельштам предлагает "поучиться серьезности и чести" "У стихотворца Христиана Клейста". В промежуточной редакции уже "на западе у Христиана Клейста", а в окончательной — и вовсе: "на западе у чуждого семейства"!

Почему же Мандельштам отошел от вдохновившего его поэта? Потому что в той действительности, которую он так хорошо знал, героический "случай Клейста" — это лишь часть

коллизии, и "случая" самого Мандельштама здесь еще нет. Возможно, именно этим объясняется и весьма неожиданная для позднего Мандельштама сонетная форма первоначальной редакции, не встречавшаяся у него со времен "Камня". Применительно к себе Мандельштам уже не мог бы изъясняться столь изящно, столь медальонно, столь классицистично! Как бы то ни было, Мандельштам отбросил сонетную тогу и пошел гораздо дальше и глубже.

Перед поэтом — тяжелый выбор: "себя губя, себе противореча", он и сам хотел бы уйти из силового поля русской поэзии и русского языка. Его стихи не востребованы читателем, и в таком "уходе", как могло бы показаться, — и долг его и честь, и верность присяге осуществившему революцию различию ("присяга чудная четвертому сословию"). Тому же, собственно, учат "серьезность и честь" немецкого офицера.

Но Мандельштама занимает и альтернативная линия поведения. Линия противостояния отдающим приказы, линия отказа от покорного им следования — хотя бы и вопреки присяге, дача которой в условиях XX в. не могла не быть более или менее принудительной.

Подлинная поэзия — всегда еретична, и поэт, по определению, еретик в лютеровском смысле слова: "Hier stehe ich und kann nicht anders!.." Этим поэт решительно отличается от настоящего воина, вся доблесть и храбрость которого полностью уместаются в пределах присяги. Личные же качества и политика сюзерена при этом не обсуждаются.

В 30-е гг. XX в., когда война уже далеко не "плющ в беседе шоколадной", Мандельштам после всех колебаний разрывает призывную повестку и отклоняет вербовку "для новых чум, для семилетних боен"<sup>30</sup>. В его эпоху буквальное следование Клейсту означало бы, в лучшем случае, незавидную долю "комсомольского поэта". Посему высокочтимой, восхищающей линии поведения Эвальда Клейста Мандельштам предпочитает битву со словами и словами — ангажированность, т. е. вдохновенность, лишь соловьиными руладами (Бог-Нахтигаль). Соловей, которому поэт жалуется на своих вербовщиков, знаменует собой не только синтез природы и культуры, но и некую мировоззренческую константу. И уж если воевать, если сражаться, — то только на его стороне! Не в первый — и не в последний — раз он выбирает поэтическую правоту.

Но — и в этом едва ли не главный нерв стихотворения — поэт не может своевольно замолчать<sup>31</sup>. Он может лишь взмолиться о судьбе Пилада — молчаливого друга Ореста, почти не произносившего слов, или о вырванном языке, но истинной "немотой" поэта является именно сон "без облика и склада", когда ему мерещатся широкие возможности братания с победившим классом, столь трогательно нуждающимся в культурной поддержке и опеке со стороны старорежимных "спецов" (чем, собственно, Мандельштаму и так пришлось заниматься в течение нескольких месяцев в "Московском комсомольце").

На первый взгляд, неясно, почему эти стихи Мандельштам посвящает биологу Борису Сергеевичу Кузину, с которым познакомился летом 1930 г. в эриванской чайхане. "Личностью его пропитана и моя новенькая проза, и весь последний период так называемого "зрелого Мандельштама", — писал Мандельштам Мариэтте Шагинян в апреле 1933 г. Верность себе, верность науке, верность теории, которой посвящена жизнь, — вот что нес в себе этот блестящий, независимый человек, острослов и всезнайка. Вот почему "Я дружбой был как выстрелом *разбужен*", и вот откуда посвящение Кузину. (Интересно, что сам Кузин изругал это стихотворение — он обожал "раннего Мандельштама" и недолюбливал "позднего", с настороженностью, а то и вовсе в штыки встречал каждое новое стихотворение.)

Да, но при чем здесь тогда "немецкая речь"? Неужели это только язык, на котором говорили Гете и Клейст?

Нет, не только. Н. Я. Мандельштам усматривала в этих стихах "...проблему верности и измены: для него чужой язык, чужая поэзия, наслаждение чужой речью равносильно измене". Поставленный в очередной раз перед непростым выбором, измученный своим временем и родным языком, которым это время говорит с ним, а он — со временем, Мандельштам мечтательно вспоминает об ином языке и, быть может, об ином временном поле — когда война все еще напоминала "плющ в беседке шоколадной" и даже для строптивого поэта оставалось еще немало достойных возможностей:

Чужая речь мне будет оболочкой,  
И много прежде, чем я смел родиться,  
Я буквой был, был виноградной строчкой.  
Я книгой был, которая вам снится...

Осмелюсь предположить, что летом 1932 г. Мандельштам

действительно вынашивал план необычного "побега" — сознательного ухода, погружения в толщу чужого языка, внутренней эмиграции в мировую культуру. Внешним поводом, возможно, послужил какой-нибудь заказ или разговор о заказе на крупный перевод с немецкого. Может быть, речь шла именно о Гете, столетие со дня смерти которого предполагалось отметить выходом трех томов "Литературного наследства" и началом масштабного, приуроченного к юбилею собрания сочинений?<sup>32</sup> А ведь в начале 30-х гг. — благодаря спровоцированным Кузиным естественнонаучным интересам — Мандельштам и без того увлекался чтением Гете, этого, по его выражению, "человека всепонимания!"<sup>33</sup>

Если наша догадка верна, то само по себе стихотворение "К немецкой речи" — свидетельство исключительной серьезности его намерений. В 20-е и 30-е гг. широко распространилась практика — подчас и не требующая знания языка оригинала — "набегов" русских поэтов-переводчиков на мировую поэзию (переводческая работа Пастернака, Шенгели, Лившица и многих других). Оригинальное творчество при этом, конечно, страдало, но скорее косвенно, каждый мирился с этим, по-своему вырабатывая тут свою "тактику", но о нарушении присяги русскому языку никто никогда не обмолвился.

Мандельштам и сам прошел через все это в 20-е гг., прошел поневоле, с проклятиями (да еще со скандалами!). И на этот раз он, как нам кажется, задумал куда более серьезный шаг — чем-то, быть может, схожий с отрешающим от прошлого и по-детски наивным уходом яснополянского старца. Вынашивался именно уход, сознательный отказ не только от литературной среды, но и от литературного творчества, своего рода добровольная ссылка на мировую культуру и, если угодно, на лестницу Ламарка.

За два года до этого со слезами на глазах Мандельштам распрощался со столь благодатной для него и вожаемой Арменией ("Я тебя никогда не увижу, / Близорукое армянское небо..."). Начинать в одиночку и с нуля (как это и было у него с армянским и древнеармянским языками) Мандельштам уже не решался, но в пережитой им прежде Германии и в хорошо знакомой ему немецкой речи мог он рассчитывать и на удачу, и на достойных собеседников — в лице Баха и Гете, Глюка и Гельдерлина...

То был, конечно же, уход от себя, заговор против себя са-

мого, уже потому обреченный на неудачу. Отказаться от императива внутренней правоты, укорененной в русской речи на самом что ни на есть "молекулярном" уровне, Мандельштам все равно не смог.

И хотя сама по себе девятимесячная пауза между "К немецкой речи" и следующими за ним старокрымскими стихами мая 1933 г. более чем выразительна, действительность оказалась совершенно иной. Мандельштам и вправду "эмигрировал" из поэзии и действительно "изменял" русскому языку. Он эмигрировал в прозу, в "Путешествие в Армению" (а писанием "большой прозы" у него и раньше как-то блокировались стихи), и "заигрывал" с итальянским, страстно уча его и одновременно читая в подлиннике Данта и других его соотечественников. Именно с итальянским и с "итальянцами" случилось у Мандельштама нечто, что несколько напомнило замысленный "уход" к немцам и в немецкий.

Нет, не внутренней эмиграции искал Мандельштам, не ухода и убежища, а скорее выхода, а то и вовсе распахнутого настежь окна. Быть здесь — и еще где-то, и через это "где-то" быть еще в большей степени "здесь"<sup>34</sup>. Вырвавшись наружу, "старокрымские стихи" скоро кончились, уступив свое место снова нахлынувшей прозе — на этот раз "Разговору о Данте".

Отметим, что интерес Мандельштама к Гете не ослабевал и в дальнейшем. Так, в "Путешествии в Армению" (1933) есть главка о "Вильгельме Мейстере". В июне 1935 г. в Воронеже написано четверостишие:

Римских ночей полноесные слитки,  
Юношу Гете манившее лоно, —  
Пусть я в ответе, но не в убытке:  
Есть многодонная жизнь вне закона.

Тогда же, в апреле—июне 1935 г., Мандельштам вместе с женой работал над радиокомпозицией "Молодость Гете"<sup>35</sup>. В самом ее начале — глубокое детское впечатление: "Сады — чужие. — Можно туда пойти? — Нельзя". "Зато ярмарка открыта всем и каждому" — продолжает Мандельштам: а не здесь ли корешок его собственной, вполне ребяческой, судя по всему, революционности и пронесенного через всю жизнь герценовского различия?<sup>36</sup>

Подбирая эпизоды из жизни Гете, Мандельштам брал лишь те, что находил характерными для становления каждого поэта. Так, у Гете рассказано о встрече с Клопштоком: мо-

лодые позволили себе быть приветливыми и насмешливыми. Но разве не так же подчас относился к "старшим" и сам Мандельштам?<sup>37</sup> Или "юношеская тоска и неврастения", испытанная Мандельштамом в годы учебы в Париже и Гейдельберге, разве не сродни она той, что знал и молодой Гете, боровшийся с ней походами в анатомический театр и на самый верх колокольни Кельнского собора?

В сущности Мандельштам попробовал сделать с биографией Гете примерно то же, что в "Разговоре о Данте" — с поэтикой Данта: опрокинуть их на себя.

#### Примечания

<sup>1</sup> Шум времени. Гл. "Хаос иудейский".

<sup>2</sup> Оригинал — в архиве Е. Э. Мандельштама, младшего брата поэта (собр. Е. П. Зенкевич).

<sup>3</sup> Есть еще одно — несколько неожиданное — свидетельство тонкости проникновения Мандельштама в немецкую речь, немецкую культуру. Весь шуточный цикл "Антология житейской глупости" построен на обыгрывании русской "кальки" немецкой фразы "Das ist..." Буквальный перевод — "Это есть...", но так никто не говорит. В результате — комический эффект, в случае с Н. Альтманом усиленный еще и обыгрыванием фамилии художника: "Это есть художник Альтман, / Очень старый человек. / По-немецки значит Альтман — / Очень старый человек". Очевидцы свидетельствуют, что в авторском исполнении пародировалась еще и немецкая фонетика: "Отшень старий тшэловэк..."

<sup>4</sup> Тем не менее еще одна, и на этот раз уже последняя, встреча с Германией у Мандельштама случилась в том же году: с конца июля до начала октября Мандельштам жил в Целендорфе, тогда пригороде Берлина, где в одной из клиник лежала на операции его мать.

<sup>5</sup> Об условном "гейдельбергском" цикле О. Мандельштама см.: *Нерлер П.* Осип Мандельштам в Гейдельберге. М., 1994. (Зап. Мандельштамовского о-ва).

<sup>6</sup> Впрочем, есть основания и для другой датировки — 1915 г.

<sup>7</sup> См. "Оду Бетховену" (1914) и статью "Скрябин и христианство" (1915).

<sup>8</sup> *Нива*. 1914. № 40. 4 окт.

<sup>9</sup> Недовольный этой редакцией, Мандельштам отбросил первые две строфы и именно в таком виде пустил стихи в печать (*Петроградские вечера*. 1915. № 4. С. 13-16).

<sup>10</sup> Впервые опубликовано в: *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. С. 439.

<sup>11</sup> В одном из автографов оно имело ясное заглавие: "Шуберт" (собр. М. И. Чуванова).

<sup>12</sup> В программе — романсы Ф. Шуберта и Н. Метнера (см. комментарий

Б. А. Каца в кн.: *Мандельштам О.* "Полон музыки, музы и муки...": Стихи и проза. Л., 1991. С. 118.

<sup>13</sup> "О, <мой> двойник, о <мой> бледный собрат!.." (Из стихотворения Г. Гейне "Двойник", входившего в "Книгу песен").

<sup>14</sup> Сам же Шуберт упоминается в мандельштамовских стихах едва ли не чаще других: "Жил Александр Герцович, / Еврейский музыкант, — / Он Шуберта наверхивал, / Как чистый бриллиант... / Пускай там итальяночка, / Покуда снег хрустит, / На узеньких на саночках / За Шубертом летит..." (27 марта 1931 г.), "И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме..." (ноябрь 1933 — январь 1934). А в стихах, написанных на смерть О. Ваксель, "На мертвых ресницах Исакий замерз..." и "Возможна ли женщине мертвой хвала?.." (июнь 1935), встретим не только упоминание имени Шуберта, но и отсылки к его романсным циклам, в частности, к песне "Движение" из цикла "Прекрасная мельничиха": "...И Шуберта в шубе замерз талисман, — / Движенье, движенье, движенье".

<sup>15</sup> На фоне обильной литературы буквально о каждом из стихотворений Мандельштама стихотворение "К немецкой речи" выделяется сравнительной малым числом исследований. Нам, в частности, известны работы Дж. Бейнз (Англия), В. Шлотта (Германия) и Ст. Симонек (Австрия), содержащие ряд весьма интересных наблюдений. В настоящей статье недостаток места не позволяет нам остановиться на их разборе.

<sup>16</sup> Здесь и далее (за исключением оговоренного случая) — по фотокопиям оригиналов из собрания И. М. Семенко. Оригиналы — в архиве Принстонского университета, США.

<sup>17</sup> Список рукой А. В. Звенигородского с пометой Н. Я. Мандельштам: "Из архива А. В. Звенигородского. Передано — 27 июня 1957 г. О. Э. Мандельштам продиктовал эти стихи А. В. Звенигородскому — и сказал, что этот вариант он дарит ему и что больше нигде стих не записан. Н. Мандельштам".

<sup>18</sup> Christian von Kleist's Sämmtliche Werke. Berlin, 1803. S. 48.

<sup>19</sup> Ранее было: "У стихотворца Христиана Клейста".

<sup>20</sup> Ранее было: "И княжества топталися на месте".

<sup>21</sup> Отдельно записанные варианты: "судьбу Пилада" (карандашом), "[приваду]", "свою приваду".

<sup>22</sup> Зачеркнутые варианты: "[за святотатство]" и "[я так желаю]".

<sup>23</sup> Так, собственно, она и представлена в издании: *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 399-400.

<sup>24</sup> По сравнению с черновиком изменения коснулись только двух начальных стрóf. Так, в первой стрóфе первые три строки приобрели свой окончательный вид: "Себя губя, себе противореча, / Как моль летит на огонек полночный, / Мне хочется уйти из нашей речи", а во второй стрóфе изменение коснулось восьмого стиха — вместо "На западе у Христиана Клейста" стало: "На западе у чуждого семейства". Любопытно, что проблема выбора зевающих во Франкфурте все еще существовала: стоявшие в машинописи куп-

цы были зачеркнуты, и заменены на *отцы*, после чего зачеркнуты были и отцы, а на их место вновь были вписаны *купцы*.

<sup>25</sup> К сожалению, пока не удалось расшифровать слово в самом начале строфы, на место которого встал "Бог-Нахтигаль".

<sup>26</sup> Хранится в собрании Е. В. Шагинян.

<sup>27</sup> Стихотворение было опубликовано 23 ноября 1932 г. в "Литературной газете" (без эпиграфа и посвящения).

<sup>28</sup> Примечательно совпадение дат. 42-летний Осип Мандельштам закончил работу над стихотворением тоже 12 августа.

<sup>29</sup> К тому же, по нашей догадке, за всем этим кроется и еще одна, близкая лично Мандельштаму судьба: Эмиль Ласк (см.: *Нерлер П.* Осип Мандельштам в Гейдельберге // *Зап. Мандельштамовского о-ва.* М., 1994. Т. 3. С. 37-38.

<sup>30</sup> Трудно удержаться от того, чтобы не заметить: вторая мировая война охватила собой также семилетие!

<sup>31</sup> См.: "Четвертая проза". Гл. 9.

<sup>32</sup> 13-томное юбилейное собр. соч. Гете выходило в 1932—1949 гг.

<sup>33</sup> См.: *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 25.

<sup>34</sup> Последним замечанием автор обязан С. Аверинцеву.

<sup>35</sup> См. науч. публ. С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдина в: *Театр.* 1990. № 1. С. 3-14.

<sup>36</sup> К слову сказать, герценовское начало также связано с Германией, с Гейдельбергом: так называемая "Пироговская читальня" — детище герценовских приверженцев, и дух "Колокола" сохранялся там все эти годы.

<sup>37</sup> *Мандельштам Н.* Вторая книга. М., 1991. С. 200.

*В. Г. Перельмутер*

*Москва*

## ПОЛЕТ ЩЕГЛА

Для начала — нечто вроде лирического отступления: несколько общих соображений о пушкинских эхе—тени—звуче в поэзии Мандельштама. В "Листках из дневника" Ахматова пишет, что ни она, ни Н. Я. Мандельштам не догадывались, что "вчерашнее солнце на черных носилках несут" — это Пушкин. Дело тут, на мой взгляд, не в недогадливости ближайших Мандельштаму людей и не в особенной целомудренной зашифрованности мандельштамовских упоминаний о Пушкине, но лишь в том, что вблизи отнюдь не все и не всегда лучше видно и понятно, чем с некоторой дистанции — психологической или временной, — и что привычка к дешиф-

---

© Перельмутер В. Г., 1995

ровке может подвести — и чаще всего подводит, когда сталкиваешься со стихом не зашифрованным, ожидающим от читателя не догадки, но знания, точнее — опознания. Здесь же, как правило, содержится и своего рода подсказка.

Что *вчера* у Манделъштама — Пушкин, вполне ясно, хотя бы благодаря эпитету. Было и *позавчера* — Державин. (Напомню, что — по Манделъштаму — XVIII в. — *позавчерашний* исторический день.) Разумеется, будучи еще гимназистом, Манделъштам мог и не обратить особого внимания на "ауканье" хрестоматийных текстов. Однако подсознание поэта едва ли пропускает незамеченными совпадения вроде того, что державинский некролог Вяземского и пушкинский Владимира Одоевского начинаются совершенно одинаково: "Угасло одно из светил поэзии нашей, лучезарнейшее ее светило!" (1816) и "Солнце русской поэзии закатилось!" (1837).

*Вчерашнее солнце* отзывается *позавчерашним*, пушкинское эхо — более ранним, державинским.

В отличие от я в л ы х переключек Манделъштама с Державиным, таких, как "Водопад" (1910), где уже заголовок — указание на одно из самых знаменитых сочинений в русской поэзии, где ритм и метр — как бы в помощь недогадливым и где для самых недогадливых державинское: "Не жизнь ли человеков нам / Сей водопад изображает?" — отзывается двумя последними стихами: "Нас пеною воздвигнул случай / И кружевом соединил", — в отличие, повторю, от случаев очевидных, н е о ч е в и д н ы м в исследованиях и комментариях, насколько мне известно, повезло куда меньше. Поэтому на такое скрытое присутствие Державина в некоторых стихах Манделъштама, где пушкинское эхо вполне внятно, мне хотелось бы обратить внимание, прежде чем перейти к теме, на размышления о которой натолкнула работа моя с архивом Георгия Шенгели, поэта, дружески связанного с Манделъштамом два десятка лет: они познакомились в 1916 г. в Крыму, и сблизил их тогда, в частности, общий интерес к творчеству французских "парнасцев".

Поэзия по природе своей диалогична. В этот диалог, бесконечно разворачивающийся во времени и в пространстве, поэт вступает осознанно или бессознательно, но не участвовать в нем не может. Обычно мы слышим лишь отдельные, более или менее самоценные реплики. Догадаться же о предшеству-

ющих (как и о последующих) опять-таки, как правило, нельзя, их надо з н а т ь. Впрочем, поэт так или иначе подсказывает — что и с к а т ь, т.е. у з н а т ь. Исследование, понятое как с л е д о в а н и е за ним, становится, таким образом, формой чтения, вслушивания, дает возможность хотя бы эскизной реконструкции диалогического контекста.

Написанное в декабре 1936 г. стихотворение "Когда щегол в воздушной сдобе...", по свидетельству Н. Я. Мандельштам, было первоначально забраковано автором, но затем "амнистировано" — за развитие темы "птичьей свободы". Представляется, что речь — о хронологически соседнем "Мой щегол, я голову закину...", т.е. о нередкой у Мандельштама "двойчатке", выявляющей стереоскопичность метафоры — и мысли. Однако, во-первых, мы не знаем точной даты завершения этого стихотворения, порядок расположения в мандельштамовских изданиях этих двух вещей не бесспорен — "за неимением авторских указаний". Потому, рассуждая чисто логически, их следовало бы поменять местами: как раз в первом (и более знаменитом) из "Щеглов" происходит "развитие темы" — щегол на свободе; после стиха "Не посмотрит — улетел" — что еще "развивать"? Во-вторых, "двойчатка" такого вида, ритмико-метрически контрастная (пятистопный хорей — четырехстопный ямба), вообще не очень характерна для Мандельштама. И это наводит на мысль, что под "развитием темы" подразумевается нечто иное. Тогда более отчетливыми становятся некоторые подсказки, прежде всего — опять же ритмико-метрическая, не заметить которой, вроде бы, не может всякий, кто сколько-нибудь осведомлен в русской поэзии.

Воронежский ссыльный "развивает тему", начавшуюся задолго до него и уже звучавшую некогда в обстоятельствах сходных (хотя по сути не сопоставимых):

Когда щегол в воздушной сдобе  
Вдруг затрясется, сердцевит, —  
Ученый плащик перчит злоба,  
А чепчик — черным красовит.  
Клевещет жердочка и планка,  
Клевещет клетка сотней спиц,  
И все на свете наизнанку,  
И есть лесная Саламанка  
Для непослушных умных птиц!

Ста тридцатью годами раньше на тему "птичьей свободы" писал одесский ссыльный:

В чужбине свят● наблюдаю  
Родной обычай старины:

На волю птичку выпускаю  
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;  
За что на Бога мне роптать,  
Когда хоть одному творенью  
Я мог свободу даровать!

(Замечу в скобках, что словосочетание *свободу даровать* в 1823 г. "аукалось" в памяти читающей публики с воодушевившим за пять лет до того российское общество варшавским обещанием Александра I *даровать свободу*, т. е. конституционное правление, всем народам, Провидением ему вверенным, — и с свергнувшей в уныние отменой сего обещания в 1822 г. на конгрессе в Троппау.)

Политический смысл стихов и намек на свою судьбу, императором направляемую, были столь явными, что осторожный издатель, предвосхищая цензурные хлопоты, сопроводил публикацию стихов пояснительным примечанием: "Сие относится к тем благодетелям человечества, которые употребляют свои достатки на выкуп из тюрьмы невинных должников и проч." (Тут стоит добавить, что стихотворение Мандельштама написано как раз "на пике" разворачивающейся в общегосударственном масштабе подготовки к торжествам по случаю столетия со дня гибели Пушкина; до официальной части — меньше двух месяцев, газеты, журналы, радио полны пушкинских материалов, всю заняты приспособлением Пушкина к заново высочайше назначенной ему роли "главного государственного поэта".)

Тогда же, в 1823 г., в импровизированный поэтический турнир, в состязание с Пушкиным в писании стихов "на заданную тему" вступил Дельвиг:

Во имя Делии прекрасной,  
Во имя пламенной любви,  
Тебе, летунье сладкогласной,  
Дарю свободу я. — Лети!

И я равно счастливой долей  
От милой наделен моей:  
Как ей обязана ты волей,  
Так я неволею своей.

"Заданность" этих стихов демонстративна, поэт выдает, подчеркивает ее прежде всего такими замечательно свежими рифмами, как *долей-волей*, *моей-своей* и особенно *любви-лети!*

Далее — Федор Туманский:

Вчера я растворил темницу  
Воздушной пленницы моей:  
Я роцам возвратил певичу,  
Я возвратил свободу ей.

Она исчезла, утопая  
В сияньи голубого дня,  
И так запела, улетая,  
Как бы молилась за меня.

Стихотворение условно датируется 1827 г. — по копии рукою А. С. Пушкина, написано же оно, скорей всего, именно в 1823 г., когда Туманский гостил у Пушкина в Одессе. По иронии судьбы, как раз это "задачное" стихотворение стало единственным "хрестоматийным" у мало написавшего Туманского, осталось на слуху и памяти у многих поколений читателей поэзии, что столетие спустя дало Северянину повод к сонету "Туманский" (из "Медальонов"): "Хотя бы одному стихотворенью / Жизнь вечную сумевший дать поэт..." Но это — к слову.

Все три восьмистишия (как и девятистишие Мандельштама) написаны в одном ключе — четырехстопным ямбом с одинаковой перекрестной рифмовкой (у всех, кстати, весьма бедной), который, впрочем, задан вовсе не Пушкиным, а созданным за тридцать лет до него державинским четверостишием "На птичку":

Поймали птичку голосисту  
И ну сжимать ее рукой.  
Пищит бедняжка вместо свисту,  
А ей твердят: "Пой, птичка, пой!"  
(1792 или 1793)

Ориентация на общеизвестный, хрестоматийный "источник" обычно бывает сознательной — рассчитанной именно на "опознаваемость", на то, что читатель воспользуется знакомым "кодом" для дешифровки новых стихов. А описанное Державиным состояние "затиска" (по слову одного из мандельштамовских современников) было, конечно, слишком хорошо знакомо Пушкину. И Мандельштаму тоже.

Однако в данном случае все обстоит отнюдь не так просто. И Пушкин, и Дельвиг, и Туманский, пища своих "Птичек", могли не знать державинского стихотворения, в 1823 г. еще не опубликованного (и есть весьма остроумная и, несомненно, заслуживающая внимания версия А. Лациса, из которой, в частности, следует, что не могли знать — потому что А. И. Тургенев среди стихов "из бумаг Державина" напечатал... четверостишие "высочайше-подцензурного" Пушкина,

метившее прямиком в Николая I; подробнее см. об этом: Погоня за перехваченной птичкой. Автограф. Пушкинский праздник. 26 мая — 6 июня 1994). Однако Мандельштам знал его наверняка — и авторство Державина сомнений у него не вызывало.

Эта "птичья" переключка Мандельштама с Державиным — не единственная и не первая. Траурный мотив его "Ласточки" (1920) восходит отчасти и к одноименным державинским стихам (1794), посвященным памяти первой жены поэта, Екатерины Яковлевны Державиной: "О, домовитая ласточка!.." Любопытно, что именно концовка этого стихотворения, написанная после смерти жены и делающая его траурным, первоначально была записана Державиным наскоро — и прозою: он словно боялся позабыть "слово, что хотел сказать". Поэзия любит подчас шутки такого рода...

Державинская "Ласточка" отзывается реминисценцией и в концовке стихотворения Мандельштама:

И есть лесная Саламанка  
Для непослушных умных птиц! —

тот самый птичий рай, о котором у Державина можно прочесть подробнее:

Там рощи в одежде зеленой,  
Там нивы в венце золотом,  
Там холм, синий лес отдаленный,  
Там мошки толкуются столпом...

Но вернемся к теме "птичьей свободы" — поэтической, песенной. В "турнире поэтов" — Пушкина — Дельвига — Туманского — таким образом интерпретируется, в сущности, расхожая, еще у виршевиков XVII в. обнаруживаемая "христианская" метафора: птица — душа в клетке тела.

При этом каждый из трех поэтов решает задачу по-своему. У Пушкина: *чужбина — родная сторона*, эпитет *святой* отзывается в *светлом* (празднике весны), а затем — *За что на Бога мне роптать*. Дельвиг верен своей "антично-любовной" лирике: *Делия, счастливая доля — неволя*. У Туманского резко акцентирована концовка — вместо пушкинского отказа — всего лишь! — *от ропота — песнь-молитва...* Кстати, если читать стихи в таком порядке подряд, видно, как просто *птичка* превращается постепенно в *п е в ч у ю*: у Пушкина про то — ни слова, у Дельвига вскользь, на инверсионной рифме (к *прекрасной*) помянуто — *сладкогласной*, у Туманского уже определено, по существу: "Я рощам возвратил *п е в ц ю*..."

Мандельштам н а з ы в а е т — *щегол*. Его *птичка* не выпускается, но уже вырвалась из *клеветы клетки*.

Десять лет спустя, в 1945 г., в "поэтический турнир" вступает Георгий Шенгели, знающий стихотворение Мандельштама и указующий на него первым же стихом: "Щегол стрельнул из клетки тесной..." Это — мандельштамовский щегол — какой же еще! К тому же первый этот стих в точности ритмически повторяет первую строку Мандельштама — с "правильностью" всех четырех ударений (и женским окончанием). А эпиграфом берется первый стих Туманского, со стихотворением которого Шенгели остроумно полемизирует, как бы "сылаясь" при этом на Мандельштама (разумеется, тем же четырехстопным ямбом и с тою же перекрестной рифмовкой):

Щегол стрельнул из клетки тесной  
В простор сияющего дня  
И песней в синеве небесной  
Клял на чем свет стоит меня, —

вот где обжигает *перец злобы* — между "туманскими" рифмами: *дня — меня*, — и на фоне его же *сиянья голубого дня*, ставшего *сияющей синевой*:

Восьмерками по небосводу  
Чертя, он резал высоту  
И, празднуя свою свободу,  
Склевал козявку на лету.

(Вероятно, одну из тех *мошек*, которые *толкнутся столпом* — там, еще у Державина...)

И, помятая таким образом погибшего поэта, чудом оставшийся в живых современник следит длящийся второй век полет щегла...

# 4.

---

Э. Рейнолдс  
А. А. Кобринский  
С. Г. Шиндин  
А. А. Фаустов  
О. И. Федотов  
Н. А. Кожевникова  
Е. Е. Топильская  
П. Д. Заславский

Эндрю Рейнолдс  
*Кембридж (Великобритания)*

**СМЕРТЬ АВТОРА  
ИЛИ СМЕРТЬ ПОЭТА?  
Интертекстуальность  
в стихотворении  
"Куда мне деться  
в этом январе?.."**

Стихотворение "Куда мне деться в этом январе?.." <sup>1</sup> — один из неоспоримых шедевров воронежской поэзии Мандельштама, до сих пор не подвергнутый подробному и последовательному анализу. Это стихотворение неизмеримо больше хвалят, чем изучают. Но мне хотелось бы, исследуя это стихотворение, затронуть, хоть мимоходом и, безусловно, поверхностно, некоторые общие проблемы интертекстуального анализа.

Чаще всего как приверженцы, так и оппоненты исследования подтекста ограничиваются проблемами практического характера, т.е. оправданием или критикой методов вскрытия подтекста, определения его семантической функции и верификации наличия в тексте данного подтекста. В первую очередь ставятся следующие вопросы:

---

© Reynolds A., 1995

Когда мы должны остановиться в поисках подтекстов? Разыскиваем ли мы фактические фрагменты определенных текстов, которые, как мы утверждаем, данный поэт прочитал и среагировал на них, или стараемся продokumentировать нашими находками типичные структурные элементы соответствующих типов письма?<sup>2</sup>

Б. Гаспаров также отдает себе отчет в том, что имеет дело с серьезной теоретической проблемой: в своей рецензии на книгу О. Ронена он отмечает, что

самая сложная проблема анализа подтекстов — это верификация действительного присутствия в тексте определенных имеющих отношение к подтексту аллюзий, которые предлагает исследователь<sup>3</sup>.

При этом он добавляет, что

аспект работы Ронена, касающийся русского (или акмеистического, или мандельштамовского) поэтического языка в целом, свободен от этих трудностей и сомнений, поскольку все значения, раскрытые Роненом, несомненно присутствуют в поэтической традиции в целом.

Возможно, что такая двойная перспектива присуща всей теории подтекстов. По словам Г. А. Левинтона и Р. Д. Тименчика,

...текст самой культурной установки провоцирует читателя на эти поиски, и акмеистическое произведение тем самым на уровне подтекстов осуществляет свою "смыслоуловительную" функцию и расширяет семантические границы далеко за пределы не только интенции автора, но и его осведомленности, и, вообще, возможной осведомленности одного человека (будь то автор, читатель или исследователь), так что конкретный подтекст в каком-то смысле становится лишь конкретным (и — парадоксальным образом — в конечном счете факультативным) проявлением этого принципа<sup>4</sup>.

Неудивительно, что все исследования подтекстов мандельштамовской поэзии ограничиваются рамками структурализма. Но в постструктурализме основной метод, используемый для того, чтобы показать, что произведение не может обладать структурной целостностью, или чтобы показать проблемы, возникающие, если структурная целостность произведения допускается, базируется на анализе интертекстуальности данного произведения и даже любого его слова. Ю. Кристева утверждает, что текст представляет собой пермутацию текстов, интертекстуальность: в данном тексте несколько высказываний, взятых из других текстов, пересекаются и нейтрализуют друг друга. Если любой текст "сконструирован как мозаика цитат" и если "любой текст — это адсорбция и трансформация другого текста", то, следовательно, как отмечает Р. Барт, текст — это не ряд слов, выражающих единый "тео-

логический" смысл ("замысел" автора-бога), а многомерное пространство, в котором целый набор заимствованных идей смешивается и сталкивается. Это значит не только то, что "текст является паутиной цитат, взятых из неисчислимых центров культуры". В конечном счете это также означает, что всякие невинные представления о единстве человеческой личности находятся под угрозой. По мнению Р. Барта, "Я" — отнюдь не невинный субъект, предшествующий тексту, потому что читатель в той же мере интертекстуален, что и текст, который он читает. "Я" до познания данного текста уже содержит в себе множество других текстов, бесконечных (или, точнее, потерянных) кодов и знаков. Так что в изначальной версии интертекстуальности выдвигается не только понятие "рождения читателя", но и понятие "смерти автора".

Эти два противоположных подхода к интертекстуальности сосуществуют на равных правах, и критики вольны предпочитать подход, скажем, М. Рифатера подходу Р. Барта или Ж. Деррида. Можно сказать, что при анализе подтекстов критики ищут то, что Рифатер называет *имплицитным интертекстом* — имплицитным, потому что стихотворение реализует его в виде аллюзий. Рифатер отмечает:

Имплицитный интертекст нужно... отграничить от концепции интертекста, которая (как у Барта) провозглашает читательскую свободу ассоциировать тексты друг с другом наугад, как диктуют его культурные или личные особенности — реакция определенно личная, разделяемая с другими только по случайному совпадению. Это далеко не то дисциплинированное чтение, какого текст в своем структурном единстве требует от читателя; это не обеспечивает тексту того неизменяющегося облика, который должны видеть все читатели<sup>5</sup>.

Проблема в том, что многие работы о Манделштаме, в которых подтекст правильнее было бы считать свободной ассоциацией, предполагают как раз "дисциплинированное чтение". Если такой анализ был бы неубедителен — всю вину можно было бы приписать энтузиазму исследователей. Но когда анализ более или менее убедителен и когда даже в одном стихотворении обнаруживается гораздо больше подтекстов, чем могло бы находиться под сознательным контролем Манделштама или гармонично сочетаться в пределах одного стихотворения, то становится ясно, что это — проблема иного порядка. Выражаясь более строго, такое одностороннее прочтение, сфокусированное на определенных элементах, фактически обнаруживает эффекты или иллюзии единого смысла

и связности в рамках нестабильной, в сущности, массы элементов.

В связи с этим можно сказать, что получается практически тот же самый результат, что и в радикальной версии интертекстуальности: интертекстуальный ящик Пандоры уже открыт, и невозможно остановить процесс бесконечной регрессии, рассеивания смысла, словесной ассоциации. Здесь таится очень большая опасность, особенно в случае Мандельштама, поэта, занимающего одно из центральных мест в мировой культуре. Дело в том, что интертекстуальность как неотъемлемое свойство любого текста или любой знаковой системы часто кладется в основу идеологических аргументов радикального крыла литературной теории, ибо интертекстуальность является одним из самых эффективных инструментов, способствующих децентрализации личности писателя и читателя и дестабилизации единства и значимости текста и его значения. Конечно, можно просто отмахнуться от этих "французских" доводов, что нередко наблюдалось в Англии. Андрей Вознесенский безусловно прав, когда пишет, вспоминая Ролана Барта, что

судьба Мандельштама, как и других русских авторов, не вмещается в учение постструктурализма "о смерти автора": интертекст русских поэтов кровью сочится!

Но в любом случае мандельштамоведы должны отдавать себе отчет в том, что многие их изыскания поневоле походят на постструктуралистские доказательства того, что смысл стихотворения и даже любого произведения искусства неопределен, произволен, что текст вообще не поддается осмыслению и т.д.

Как нам представляется, если мандельштамоведы намерены продолжать поиски подтекстов, им следует сочетать методу исследований подтекста и интертекстуального анализа с тем подходом, на смену которому интертекстуальность сознательно и смело шла — с изучением влияния.

Чтобы убедиться в том, что скрытый подтекст действительно присутствует, нужны строгие критерии определения его присутствия. Например, условием наличия в тексте цитаты является некая текстуальная странность (аграмматичность, используя термин М. Рифатера<sup>5а</sup>), которая помогает читателю найти эту цитату и угадать, откуда она. На наш взгляд, недостаточно внимания уделяется проблеме коммуникатив-

ного аспекта интертекстуальности, т.е. фактора, побуждающего читателя к поиску подтекстов.

Весьма продуктивным способом установления интертекстуальных связей можно считать теорию И. П. Смирнова, изложенную в его книге "Порождение интертекста"<sup>7</sup>. Автор вводит понятие двух типов интертекстуальности, которые он называет *реконструктивной интертекстуальностью* и *конструктивной интертекстуальностью*. Такой подход выигрывает и в строгости, и в том, что он лучше поддается проверке. К тому же сам Манделъштам утверждал, что "лирический поэт, по природе своей, — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога"<sup>1а</sup>.

Исследуя манделъштамовскую интертекстуальность, легко упустить из виду более сложный вопрос о поэтическом влиянии или его отсутствии (ср. слова Ахматовой о том, что "у Манделъштама нет учителя"<sup>8</sup>). Присутствие в двух или более текстах одного и того же слова, в сущности, ни о чем не говорит. Например, как замечает Александр Кушнер,

придавая слишком большое значение лексическим сопоставлениям, отрывая слово от интонации, мы навязываем поэту несущественные, а нередко и несуществующие аналогии<sup>9</sup>.

Более того, как считает авторитетный американский специалист по теории влияния Х. Блум, загадка поэтического влияния

состоит в том, что самые глубокие или самые явные примеры такого влияния почти никогда не являются феноменами поверхностного слоя поэтического текста. Только слабые стихотворения или более слабые элементы в сильных стихах непосредственно отдаются эхом по отношению к стихотворениям-предшественникам или прямо отсылают к ним<sup>10</sup>.

По Блуму, стихотворение стремится уклониться от своего источника, следовательно, цитация должна рассматриваться не только как семантическое, но и как явление психологическое.

Исследование подтекста с учетом влияния позволит лучше понять самое главное у Манделъштама: не только его истоки, но и то, что он хотел сказать, то, о чем Надежда Манделъштам так убедительно пишет в "Моцарте и Сальери":

Внутренняя тема всегда более или менее скрыта... Понимание внутренней темы, основного импульса, той беседы, которую создатель вел сам с собой прежде, чем приступить к работе, и вопроса, который его мучил, расширяет наше понимание готовой вещи, раскрывает ее глубину<sup>11</sup>.

К сожалению, мы не имеем возможности подробно говорить об интересных идеях Х. Блума, выясняя, кто является сильным поэтом, поэтическим отцом, предшественником или предтечей, с которыми боролся Мандельштам и со стихами которых боролись его стихи. По мнению Блума, поэты всегда (сознательно или бессознательно) чувствуют себя опоздавшими: предшественники уже обо всем написали, и потому следующие поколения поэтов должны расширять пространство в мире воображения; часто они это делают путем неверных истолкований уже существующих поэтических текстов.

Перейдем к анализу стихотворения "Куда мне деться в этом январе?.." Я хотел бы доказать, что, как это ни парадоксально, его интертекстуальность, как и в других случаях, вовсе не приводит нас к смерти автора, а наоборот, свидетельствует о том, что слухи о его смерти несколько преувеличены. Таким же образом можно доказать, что, действительно, согласно идеям постструктурализма, здесь отрицается возможность рассмотрения знака в функции репрезентанта определенной социофизической реальности. Но если в этом тексте не говорится прямо о реальности, то говорится о тех текстах, которые в свою очередь как нельзя лучше позволяют нам разобратся в той реальности, которая действительно существует за пределами текста и текстуальности.

Итак, какие аграмматичности помогут нам понять скрытый смысл стихотворения? Первое, что бросается в глаза, — это несоответствие между объяснениями его реалий, данными Надеждой Мандельштам<sup>11a</sup> и Натальей Штемпель<sup>12</sup>. Действительно, истолкование этих деталей как референтных знаков приведет к противоречивым результатам. Проблематичен синтез, в котором речь шла бы одновременно о водопроводчике и стоке для воды и о домике Покровского. Второе — если стихотворение датировано 1 февраля, оно должно начинаться в январе и кончаться в феврале: довольно странно задавать себе вопрос "Куда мне деться в этом январе?" в конце этого месяца и тем более в начале следующего. Третья аграмматичность — это слово *угланы*.

Конечно, под словом *январь* подразумевается нечто более важное, чем просто отрезок времени. Вопрос в том, что происходит с Мандельштамом именно в этом январе этого тридцать седьмого года. Это так, даже если стихотворение Мандельштама сознательно вступает в диалог с традицией "ново-

годних" стихов, особенно с двумя стихотворениями Лермонтова "Как часто, пестрою толпою окружен..." (1 января) и "1831-го января"<sup>13</sup> или с "январской" темой самого Мандельштама (например, стихотворение "1 января 1924" и стихи на смерть Андрея Белого "10 января 1934 года", само название которого является сознательным эхом и ревизией названия "1 января 1924").

Нетрудно догадаться, что важнейшая ассоциация слова *январь*, как и везде у Мандельштама, — это смерть Пушкина. Говоря об *этом* январе, Мандельштам имеет в виду столетнюю годовщину смерти Пушкина. Это было время, когда статьи о пушкинских днях на страницах воронежских и других газет соседствовали не с призывом к милости к павшим, а с требованиями "высшей меры" для врагов народа. Очевидно, что вопрос о роли и судьбе поэта в такой момент так или иначе будет тесно связан со смертью Пушкина. Вопрос "Куда мне деться?.." трактуется Мандельштамом (быть может, подсознательно) как вопрос "Быть или не быть?" И поэтому, возможно, это несоответствие (январь/февраль) намекает на январское событие, ставшее (по новому стилю) февральским, и обнаруживает амбивалентное отношение Мандельштама к своей судьбе: он одновременно как будто рад, что январь, самое опасное для него время, уже позади, и волнуется, что 10 февраля еще впереди, и идет навстречу *своей* пушкинской смерти.

Гамлетовский вопрос здесь более чем уместен, потому что в тройной (по крайней мере) аллюзии, содержащейся в первой строке, есть отсылка к "Борису Годунову" Пушкина. Слово *январь* помогает читателю заметить одну и ту же отсылку в стихотворении "1 января 1924" к "Борису Годунову" и к стихотворению Фета "Смерть":

И некуда бежать от века-властелина  
Снег пахнет яблоком, как встарь.  
Мне хочется бежать от моего порога.  
Куда? На улице светло.  
И, словно сыплет соль мощеною дорогой,  
Белеет совесть предо мной.

Бежать? Куда? где правда, где ошибка?<sup>14</sup>

В "1 января 1924" отсылка к "Борису Годунову" подтверждается присутствием у Мандельштама слова *совесть*. (Можно связывать тему совести в "Годунове" с темой совести в воронежских стихах, с проблемой оды Сталину или с такими сти-

хотворениями, как "Еще не умер ты, еще ты не один..."; такая тема, на наш взгляд, подспудно присутствует в данном стихотворении.)

Хотя слова *яма* в стихотворении Фета нет, оно подразумевается и имеет такое же принципиальное значение, что и в стихотворении Мандельштама, где его тоже нет, но где отсылка к Фету налицо ("Дрожжи мира дорогие..."). Слепым и поводырям в стихах обоих поэтов грозит то, что они упадут в яму. Для Мандельштама *яма* — это, благодаря рифме в стихотворении "Это какая улица?", одновременно и его могила, памятник с его именем, и безымянная могила неизвестных солдат, его безымянная могила. Более того, это смерть из-за поэзии и ради нее: *воздушная яма*.

В поддержку предположения, что здесь идет речь о смерти поэта, можно процитировать слова *мертвый воздух ем*: они соотносимы со стихотворением "В Петрополе прозрачном мы умрем...", где один из самых важных подтекстов — это стихотворение Пушкина "Брожу ли я вдоль улиц шумных..." Но еще важнее двойной намек на смерть Пушкина: на утверждение Блока, что Пушкина убило "отсутствие воздуха"<sup>15</sup>, и на последние слова Пушкина "Тяжело дышать, давит"<sup>16</sup>. Если иметь в виду устойчивую ассоциацию воздуха с поэзией у Мандельштама<sup>17</sup>, то тогда, даже если есть возражения против конкретной увязки с Пушкиным, становится ясно, что главные темы здесь — поэзия и смерть, следовательно, смерть поэта вообще.

Интерпретация символического смысла этих строк такова: Мандельштам, находясь на краю могилы, даже стоя в ней одной ногой, спотыкаясь, скользя, тем не менее пока не упал в яму. Именно к этому приводит трансформация еще одного фетовского мотива: контраст жизни и смерти у Фета — льда и океана — перевоплощается у Мандельштама в игру слов: "скольжу к облЕДенелой ВОДокАчке".

Аллюзия на стихотворение Фета о смерти, возможно, возникает здесь потому, что Фета можно считать самоубийцей. (На Вторых мандельштамовских чтениях я говорил о том, что поэзия Фета вообще и тема Фета и самоубийства в частности, в первую очередь, возможного самоубийства Марии Лазич, имела огромное значение для Мандельштама (ср. его поминальные стихи Ольге Ваксель.) В заключительной строке третьей строфы мы находим единственную явную аллюзию

на стихотворение Пастернака на смерть Маяковского, "Смерть поэта"<sup>18</sup>:

И в яму, в бородавчатую темь	Дворы, деревья, и на них
Скольжу к обледенелой водокачке	<i>Грачи</i> , в чаду от солнцепека
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,	<i>Разгоряченно на грачих</i> ,
И разлетаются <i>грачи в горячке</i> —	<i>Кричавшие</i> , чтоб дуры впредь не
И я за ними ахаю, <i>крича...</i>	Совались в грех, да будь он лих.

Английская исследовательница Дж. Байнс считает, что грачи здесь испугались, услышав стук Мандельштама в дверь (она исходила из редакции, где вместо *крича* было *стуча*)<sup>19</sup>.

Но даже если мы не примем во внимание, что грачи разлетаются до того, как поэт кричит или стучит, кажется маловероятным, что стук в дверь может вызвать такую панику. Может быть, грачей испугал выстрел, поразивший Пушкина и Маяковского. (Мандельштам уже написал об этом выстреле и его столетнем эхе в стихотворении "К немецкой речи": "Я дружбой был, как выстрелом, разбужен".)

В таком контексте небезынтересно замечание Фазиля Искандера о том, что в этих "стихах что-то от безумных пейзажей Ван Гога"<sup>20</sup>; действительно, здесь возможны аллюзии на его последние картины и самоубийство. И, вероятно, здесь обыгрывается тема "Грачи прилетели".

Может показаться, что в своей борьбе с тираном Мандельштам решил отказаться от этого безумного мира, решил не быть. Но, как всегда бывает в диалогической поэзии Мандельштама, в ней есть и "за", и "против". Великим самоубийцам Мандельштам противопоставляет поэтов, которые не выбрали путь "протопанней и легче", а заплатили смертью за свое сопротивление злу и тиранству.

Смысл мандельштамовского стихотворения скрывается в противопоставлении примерам Фета и Маяковского примеров Пушкина и Гумилева. Стоит внимательнее проанализировать источник первой темы стихотворения — известные слова Бориса Годунова. О. Ронен считает, что слова "и мальчики кровавые в глазах" представляют собой "поразительный по художественной силе и скрытости пример подавления параномазии и ее погружения в подтекст"<sup>21</sup>. Дело в том, что синоним фразы *мальчики в глазах* — это *угланчики в глазах*, и что слова Бориса имеют два смысла:

Это точное идиоматическое описание "красной скотомы", такой же конкретный симптом болезненного состояния, как "И все тошнит, и голова кружится" в предыдущем стихе, и в то же время видение наяву убиенного в Угличе царевича<sup>21</sup>.

Мне кажется, однако, что в тот момент, когда Борис произносит эти слова, он имеет в виду только первое значение. Тогда психологическая проницательность Пушкина поражает — не только тем, что он описывает, как Борис спотыкается, поняв, как подслушивающий мог бы истолковать (правильно или неправильно) эти слова, но и тем, что здесь можно найти объяснение, почему произошла эта оговорка по Фрейду: если Борис выбрал бы менее инкриминирующее слово *угланчики*, он на самом деле указал бы не только на преступление (угланчики — это мальчики), но и на место преступления — Углич.

О. Ронен объясняет использование Мандельштамом слова *угланы* тем, что Мандельштам должен был заметить у Пушкина зашифрованный каламбур *угланчики / мальчики кровавые в глазах*. Однако едва ли возможно доказать, что он видел в этих словах Пушкина то, чего там нет (слова *углан*). Скорее всего, выбор Мандельштама обусловлен фонетической связью слова *угланов* с Угличем, и в результате возникло это удивительное совпадение с гениальным каламбуром Пушкина.

Главным доказательством того, что речь идет скорее об Угличе, нежели о Воронеже, является фонетика второй строфы. Более того, эти *угланы* представляют некую угрозу Мандельштаму (похоже, что тема углов, тема "из-за угла" связана со Сталиным и что *угланы* — это молодые шпики). И любопытно, что они вроде бы играют в прятки. Если в стихотворении "На розвальнях, уложенных соломой..." Мандельштам заметил роковую игру в свайку игрой в бабки и если у него игра в городки связана с темой смерти и с апокалиптическим "смутным временем"<sup>22</sup>, то не исключено, что здесь произошла другая метонимическая субституция. Поэтому *угланы* в силу фонетики и связи со скотомой и с темой игры намекают на смерть Дмитрия.

Если мы также допустим, что стихотворение начинается с аллюзии на самый, пожалуй, известный монолог Годунова, то Воронеж становится двойником Углича. Возможно, такое отождествление следует понимать очень просто — как символ еще одной идентификации Мандельштама с царевичем, как в

стихотворении "На розвальнях, уложенных соломой..." Но более интересный и вероятный ответ мы находим у Г. Фрейдина, который пишет, что первые два стиха этого стихотворения

представляют собой не просто опозитизированные реалии мученичества à la russe, а до протокольности точное описание того, в каком виде гроб Пушкина был доставлен из Петербурга в Михайловское: "Простые сани (розвальни), наполненные соломой, под соломой завернутый в рогожу ящик; в ящике гроб, в гробу Пушкин; впереди жандармский офицер"<sup>23</sup>.

Г. Фрейдин замечает также, что Пушкина можно отождествлять с царевичем на основе "тютчевского поименования Дантеса «цареубийцей»". Может быть, в известном смысле Фрейдин прав, когда пишет, что

пушкинский подтекст... не ведет к радикально новой интерпретации стихотворения, поскольку оно настолько насыщено прозрачными знаками мученичества и избранничества, что образованный читатель воспринимает его как своего рода каталог кенотических и мессианских мотивов и без всякой отсылки к пушкинской агиографии<sup>23а</sup>.

Но если для русской культуры в целом главный функциональный миф — это подвижническая миссия русской интеллигенции<sup>23б</sup>, в которой Пушкин только один из многих, то для Мандельштама Пушкин не только первый среди равных, а равнозначен этой традиции. В отличие от западной традиции, в которой амбивалентное отождествление с поэтическим отцом, описываемое Блумом, есть дело исключительно поэтическое, мандельштамовское подражание Пушкину включает не только переработку его главных тем и творений, но и повторение его судьбы.

В январско-февральскую стужу Мандельштам в последний раз вспоминает картину пушкинских похорон, и на этом фоне неопределенность слов *какой-то мерзлый деревянный короб* проясняется: прежде всего здесь речь идет не о доме Покровского, не о водокачке, а о гробе Пушкина, о гробе поэта, о гробе Мандельштама.

Я уже говорил о том, что Пушкин и его героическая смерть в поединке с режимом — не единственная опора для Мандельштама в его борьбе против соблазна героического самоубийства. Однако есть другие, не менее важные подтексты из Пушкина и Гумилева.

В фонетике и образах первой строфы и, возможно, в образе водокачки (маленького кирпичного дома с единственным окошком и дверью) просвечивает еще одно опасение Ман-

дельштама: "Не дай мне Бог сойти с ума". Стихотворение Пушкина "Когда за городом, задумчив, я брожу..." с его посещением двух кладбищ и размышлениями о смерти могло послужить для Мандельштама отправным пунктом: в пользу этого предположения говорит не только общая релевантность к изучаемой теме последнего серьезного стихотворения Пушкина о смерти, но и определенные отсылки к ней и в "Куда мне деться в этом январе?..", и в других его стихах.

В стихотворении "Концерт не вокзале", задуманном как некролог русских поэтов, смерть Гумилева истолковывается в героическом, подвижническом духе как смерть противника режима. Такая трактовка, несомненно, присутствует и в стихотворении "Куда мне деться в этом январе?.." Вспомним также слова Мандельштама о том, что "Поэзия — это власть, раз за нее убивают"<sup>24</sup>, обстоятельства гибели Гумилева и его слова о том, что он завидует Мандельштаму, потому что тот *умрет на чердаке*<sup>24а</sup>. Налицо и диалог стихотворений: это, во-первых, "Заблудившийся трамвай", стихотворение, которое связано с русской апокалиптической традицией и отдается эхом по отношению к "Бесам" и "Медному всаднику" Пушкина и тройке в "Мертвых душах". Обратим также внимание на то, что "Фаэтонщик" Мандельштама (помимо уже замеченных аллюзий на "Пир во время чумы" и на "Бесов" Пушкина<sup>25</sup>) отсылает читателя к "Бесам" Достоевского и к "Трамваю" Гумилева. Таким образом, для Мандельштама "Трамвай" содержит в себе темы судьбы поэта и судьбы России.

У Мандельштама гумилевское предсказание его собственной смерти в "Трамвае": "Здесь, в ящике скользком, на самом дне" становится "И в яму, в бородавчатую темь / Скольжу к обледенелой водокачке", а *ящик* превращается в *мерзлый деревянный короб*. Многие аспекты мандельштамовского стихотворения, в особенности концовка, напоминают стихотворение Гумилева "Я и вы":

И умру я не на постели,  
При нотариусе и враче,  
А в какой-нибудь дикой щели,  
Утонувшей в густом плюще,

Чтоб войти не во всем открытый,  
Протестанский, прибранный рай,  
А туда, где разбойник, мытарь  
И блудница крикнут: "Вставай!"<sup>26</sup>

И, наконец, поскольку у Мандельштама речь идет о воде и о деревянном коробе в контексте, где слова *на замок закры-*

*ты ворота, стынет бочка, и вода студеная чернее* уместны, связь (возможно, подсознательная) между предполагаемой реакцией Мандельштама на смерть Гумилева, стихотворением "Умывался ночью во дворе..." и анализируемым мною стихотворением (и в обоих случаях) со стихотворением Ахматовой "Страх, во тьме перебирая вещи..." представляется вполне вероятной.

Общеизвестно, что к Пушкину у Мандельштама "было какое-то небывалое, почти грозное отношение"<sup>8а</sup>. Но если Мандельштам "скупно высказывался о самых дорогих для него вещах и людях, о матери, например, и о Пушкине"<sup>246</sup> в повседневной жизни, он всегда вел разговор о Пушкине и с Пушкиным в своих стихах. Особенно в 1937 г., на колючей лестнице, ведущей в сталинский ад, ему нужны были не только providенциальные собеседники, но и конкретные поэты, с которыми беседа никогда не прерывалась и никогда не прервется. Поэтому неудивительно, что стихотворение кончается словом *разговор*.

"Куда мне деться в этом январе?.." и другие подобные ему стихотворения в "Воронежских тетрадах" дают ответ на вопрос Н. Струве, почему именно Мандельштам оказался "к смерти готов"<sup>27</sup> при условии истолкования не только воронежской поэзии, но и всей жизни и творчества Мандельштама как экзистенциального подражания Пушкину в еще большей степени, чем подражания Христу. В обоих случаях можно говорить о "принятии на себя вольной, искупительной жертвы"<sup>27</sup>. Как это ни странно, в воронежских стихах Мандельштам довольно открыто отождествляет себя с Христом, но, что касается Пушкина, мы видим только "грозное отношение" к нему — "венец сверхчеловеческого целомудрия"<sup>8а</sup>. При том, что, как показал наш анализ, пушкинские темы и аллюзии на его стихи составляют ядро второй и третьей "Воронежских тетрадей", методика исследования подтекстов оказывается недостаточно эффективной для выявления пушкинского влияния у позднего Мандельштама.

Действительно, многие писали "под Пушкина", но Мандельштам — один из немногих, кто испытал "прямое, каноническое влияние Пушкина". И это влияние не ограничивается цитированием. Чтобы лучше понять, что значил Пушкин для Мандельштама, обратимся к русскому поэту В. Ходасевичу,

который, в отличие от Мандельштама, принадлежал скорее к званым, чем к избранным:

"В тот день, когда Пушкин написал "Пророк", он решил всю грядущую судьбу русской литературы, указал ей на "высокий жребий" ее: предопределил ее "бег державный". В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни. Поэт принял высшее посвящение и возложил на себя величайшую ответственность. Подчиняя лиру свою этому высшему призванию, отдавая серафиму свой "грешный" язык, "и празднословный, и лукавый", Пушкин и себя, и всю грядущую русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью, — недаром он так любил это слово. Пушкин первый в творчестве своем судил себя Страшным судом и завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь закрепил он своею кровью. Это и есть завет Пушкина. Этим и живет и дышит литература русская, литература Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого. Она стоит на крови и пророчестве.

Это просто? Не знаю. Как для кого... И дай Бог, чтобы некоторым из нас, в меру их дарований, оказалось под силу стать востину русскими писателями — а не только "поклонниками Пушкина". "Любить" и "преклоняться" легко. Разделить это бремя — трудно<sup>28</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 236-237. <sup>1а</sup>Т. 2. С. 138.
  - <sup>2</sup> Zholkovsky A. [Рец.] // Slavonic and East European J. 1987. Vol. 3, № 1. P. 116. Рец. на книгу Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983.
  - <sup>3</sup> Gasparov B. [Рец.] // Slavic Review. 1985. Vol. 44. P. 772. Рец. на книгу Ronen O. Op. cit.
  - <sup>4</sup> Левинтон Г. А., Тищенко Р. Д. Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама // Russian Lit. 1978. Vol. VI (2). P. 210.
  - <sup>5</sup> Riffaterre M. Semiotics of Poetry. London, 1980. P. 195. <sup>5а</sup>Р. 2.
  - <sup>6</sup> Вознесенский А. Слово — это Бог // Известия. 1991. 14 янв. С. 3.
  - <sup>7</sup> Смирнов И. П. Порождение интертекста: (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) // Wiener Slavistischer Almanach. 1985. № 17.
  - <sup>8</sup> Ахматова А. Листки из дневника // Вопр. лит. 1989. № 2. С. 214.
- <sup>8а</sup>С. 198.

- <sup>9</sup> Кушнер А. Мандельштам и Ходасевич // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. / Сост. Р. Айзелвуд и Д. Майерс. Tenaflly (USA), 1994. С. 52.
- <sup>10</sup> Bloom H. *Kaballah and Criticism*. N. Y., 1975. P. 66.
- <sup>11</sup> Мандельштам Н. Книга третья. Париж, 1987. С. 18. <sup>11а</sup> С. 239.
- <sup>12</sup> Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже. М., 1992. С. 55.
- <sup>13</sup> См. об этом также: Ronen O. Op. cit. P. 232-234.
- <sup>14</sup> Фет А.А. Сти отворения. М., 1981. С. 223.
- <sup>15</sup> Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 354.
- <sup>16</sup> Цит. по: Ronen O. Op. cit. P. 80.
- <sup>17</sup> См. например: *Taranovsky K. Essays on Mandelstam*. Cambridge (Mass.), 1976. P. 10-14; 33-34; *Ronen O. Op. cit.* P. 80-82.
- <sup>18</sup> Пастернак Б. Сти отворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 356.
- <sup>19</sup> *Vaines J. Mandelstam: The Later Poetry*. Cambridge, 1976. P. 187.
- <sup>20</sup> Искандер Ф. Поэты и цари // Московск. новости. 1991. 28 апр. С. 9.
- <sup>21</sup> *Ronen O. Два полюса параномазии // Russian Verse Theory / Ed. by V.P. Scherr and D.S. Worth. 1989. Vol. 18. P. 291. (UCLA Slavic Studies).*
- <sup>22</sup> *Ronen O. Op. cit.* P. 155-156.
- <sup>23</sup> Фрейдис Г. Сидя на саян : Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // *Вопр. лит.* 1991. № 1. С. 10. <sup>23а</sup> С. 11-12.
- <sup>23б</sup> С. 12.
- <sup>24</sup> Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1989. С. 178. <sup>24а</sup> С. 13. <sup>24б</sup> С. 70.
- <sup>25</sup> См. например: *Нерлер П.М. Осип Мандельштам — читатель Пушкина // Лит. учеба.* 1987. № 3. С. 146.
- <sup>26</sup> Гумилев Н. Сти отворения и поэмы. Л., 1988. С. 331-332.
- <sup>27</sup> Струве Н. Христианское мировоззрение Мандельштама // *Столетие Мандельштама*. С. 245.
- <sup>28</sup> Цит. по: *Ходасевич В. Пушкин // День поэзии.* М., 1986. С. 152.

**А. А. Кобринский**

**Санкт - Петербург**

**"ТО, ЧТО Я СЕЙЧАС  
ГОВОРЮ, ГОВОРЮ НЕ Я..."  
К проблеме соотношения  
"своей" и "чужой" речи  
в поэзии О. Мандельштама**

Сформулированная О. Мандельштамом в статье "О природе слова" концепция акмеистического понимания образа, которая основывалась на "словесном представлении", привела к

разрушению сугубого, *нарочитого символизма* в русской поэзии. Акмеизм вскрыл глубинные потенциальные возможности языка, слова которого являются символами уже по определению, будучи включены в качестве "утвари" в священный круг человека. Однако это только одна сторона вопроса. Параллельно этому расширению возможностей лексики происходило и расширение возможностей на всех уровнях стихотворного текста, прежде всего — за счет нового подхода к введению в текст *чужого* слова и, одновременно, остранения *своего*. Нас будет интересовать прежде всего — истинная или мнимая — передача нити лирического повествования от авторского я кому бы то ни было, а также "укоренение" в тексте любой не принадлежащей этому я речи ("чужая" речь). Предметом исследования становится возникающая "речевая емкость" текста и способы ее порождения.

Поскольку проблема *своей* и *чужой* речи неотделима от аспекта коммуникации, то мы будем рассматривать ее через соответствующую призму, используя, в частности, некоторые положения и выводы, сделанные Ю. И. Левиным в его ставшей уже классической работе "Заметки о поэзии О. Мандельштама 30-х годов"<sup>1</sup>.

Можно сказать, что в некоторых случаях для Мандельштама сам факт коммуникации имеет приоритет над ее содержанием или, говоря словами Р. Якобсона, фатическая функция языка преобладает над референтной. Отсюда — "Я хотел бы ни о чем / Еще раз поговорить..." Иногда свое слово растворяется у Мандельштама в семиотическом молчании ("Я слово позабыл, что я хотел сказать..." — т. е., перифразируя Р. Якобсона, — "сообщение об отсутствии сообщения"), и возникает тема немoty как высшей ценности (ср.: "Да обретут мои уста / Первоначальную нембту..." или: "Ни о чем не нужно говорить, / Ничему не следует учить..."). Поэтому одним из возможных вариантов интерпретации финала стихотворения "Может быть, это точка безумия...", по-видимому, является следующее: прости не за то, *что* я говорю, а за то, что я *вообще говорю*. Можно сказать, что Мандельштам словно опасается монологичности своей речи, стремясь укоренить ее в природе, сделать более стереоскопичной, более объемной за счет тончайшей игры с вводимыми элементами "чужой" речи: "То, что я сейчас говорю, говорю не я". Поскольку высказывание *я говорю* является иллокутивным перформати-

вом, то сама формулировка представляет собою не что иное, как парадокс самофальсификации, описанный А. Д. Шмелевым<sup>2</sup>. Понятие парадоксальности является, вероятно, наиболее адекватным для описания коммуникативного аспекта лирики Мандельштама; одновременно оно коррелирует с более общим понятием неконвенциональности, введенным Ю. И. Левиным в качестве основной характеристики позднего мандельштамовского творчества. Иногда парадоксальность выступает и в иных формах. Так, например, в стихотворении "Как тельце маленькое крылышком..." возникает анонимная реплика, содержание которой — протест против анонимности: " — Не забывай меня, казни меня, / Но дай мне имя, дай мне имя!" — художественный эффект создается за счет контрастного противопоставления разных уровней текста.

Отсюда же — чисто фатическая в некоторых случаях функция прямой речи, когда чужое слово вводится в текст без всякого предварительного указания на его источник, зачастую открывая стихотворение: " — Тому свидетельство языческий сенат..." или " — Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый..." В первом случае адресат реплики называется далее, во втором — не указывается вообще, что создает ощущение принципиальной анонимности. Возможно, что перед нами реплика лирического героя, но стихотворение по содержанию монологично. Выделение в нем элементов диалога, скорее, намечает два полюса текста: внешняя реакция и внутреннее размышление. *Свое* слово здесь превращается — не в *чужое*, а как раз, — в *не совсем свое*; таким образом, имитируется установка на коммуникацию. Такую коммуникацию можно назвать *внутренней*, и она является чрезвычайно характерной для Мандельштама. В стихотворении о Мартине Лютере первая строка представляет собой общеизвестную цитату: "Здесь я стою — я не могу иначе...", но после этой строки стоит запятая, и закавыченная цитата включается в перечисленный ряд на равных правах, она как бы субстантивизируется (ср. подобный пример субстантивации цитаты в стихотворении "Я не увижу знаменитой "Федры...": "Как эти покрывала мне постылы!"). Цитата эта репрезентирует целый историко-культурный пласт, связанный с борьбой за Реформацию, а дальнейший текст является рефлексией по поводу существования католичества и протестантизма в современном мире. Разумеется, и здесь нет полноценной ком-

муникации, а есть лишь ее имитация, поскольку *чужое* слово воспринимается не как субъект, а как объект. Можно говорить все о том же явлении коммуникации внутренней, которая строится примерно по тем же принципам, что и в предыдущем примере, только здесь мы имеем дело не с формальной объективацией *своего* слова, а с *чужим*, уравненным со *своим* в плане содержания, но выделяемым в плане выражения.

Однако в поэзии Мандельштама мы встречаем и иные случаи, когда реплика принципиально анонимна. Обратимся к примерам: "Морожено!" Солнце. Воздушный бисквит..." или "Извозчики пляшут вокруг костров... / "Карету такого-то!" Разъезд. Конец." Анонимность здесь принципиальна не потому, что автору необходимо скрыть авторов реплик, а потому, что реплики имеют отношение не к каким-то конкретным персонажам, а к ситуативному контексту в целом (ср. с наблюдениями Б. Бухштаба над определениями в ранней поэзии Мандельштама, где он указывает на их отнесенность не к отдельным существительным, а к контексту в целом<sup>3</sup>). Иными словами, *чужое слово* в данных примерах не является носителем информации, это возгласы, являющиеся своеобразными ситуативно-стилистическими маркерами. Следующий этап — абсолютно нерасчлененные реплики, голос слитной толпы типа — "Вязать его, щенка Петрова!" Представляется несомненным влияние на Мандельштама поэмы А. Блока "Двенадцать", прежде всего аналогичных нерасчлененных реплик, словно вырастающих из самой ткани поэмы, которые Мандельштам в своей статье о Блоке назвал "крылатыми речениями улицы". (Ср. также пример введения Мандельштамом реплики, принадлежащей чуть ли не самой природе: "И далеко прошелестело: / — Я тоже на земле живу", что очень напоминает ранние тексты А. Блока, например "Ветер принес издалика..."). Пространство природы является не только средой коммуникации, но и ее контекстом.

В стихотворении "Золотистого меда струя из бутылки текла..." мы сталкиваемся с еще одной функцией чужой речи у Мандельштама — речь эта становится эквивалентом времени, самого свойства длительности:

Золотистого меда струя из бутылки текла  
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:  
— Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,  
Мы совсем не скучаем, — и через окно поглядела.

Прямая речь заполняет паузу, подчеркивая ее долготу. Экспликация такого сопоставления (речь = время) поддерживается и образом текущей струи меда, которая явно замещает в тексте течение времени.

Нечто подобное происходит у Мандельштама и с речью его лирического героя (от первого лица), выделенной в качестве прямой. В стихотворении "Батюшков" лирический герой, ведущий диалог с великим поэтом, теряет нить разговора ("не нашел от смущения слов"), и дальше временные лакуны заполняются обрывками реплик: "— Ни у кого — этих звуков изгибы..." /; "— И никогда — этот говор валов..."

Конечно, подобные эллиптические конструкции не только имитируют сбивчивость разговорной речи (ср. хотя бы аналогичные примеры у Анненского или Пастернака), но и становятся своеобразным функциональным структурным аналогом гениального "косноязычия" Батюшкова, о котором речь пойдет в следующей строфе. Вместе с тем, обратим внимание на то, что, как и в предыдущем примере, акцент смещается от информативной функции прямой речи к функции, скорее, вспомогательной: важна не информация, передаваемая в коммуникативном акте (она ничтожна), а сам факт непрерывности коммуникации, заполнения пустот. Герои Мандельштама не переносят молчания, находясь рядом с потенциальным собеседником. Собственно говоря, здесь проявляется все та же изначальная установка на контакт, отразившаяся во многих статьях поэта (см., например, эссе "О собеседнике"), о которой писал Ю. И. Левин, и абсолютная потребность в диалоге ("— Читателя! советчика! врача!"): вспомним чтение стихов следователю в Воронеже. В какой-то мере в стихотворении "Батюшков" выражена и нереальность, фантастичность описываемого коммуникативного акта.

Если перейти к метаязыковому аспекту поэзии Мандельштама, то нельзя не упомянуть диптих "Соломинка". Один из центральных мотивов — обращение к словам: "Я научился вам, блаженные слова: / Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита", т.е. предметом речи становится код (ср. аналогичные соображения по поводу стихотворения "К немецкой речи" в статье М. Л. Гаспарова<sup>4</sup>). Однако в отличие от других аналогичных случаев экспликации метаязыковой функции языка в поэзии у Мандельштама код становится не просто объектом, но, опять же, субъектом коммуникации, что лежит в общем

русле идеи преодоления монологизма у Мандельштама. Ю. И. Левин в уже упоминавшейся статье о поздней лирике Мандельштама отмечал, что многие стихотворения этого периода ориентированы на самых различных локальных адресатов:

Хотя текст ни к какому определенному адресату не обращен... автор все же стремится сделать его ориентированным, причем объект ориентации может быть любым и меняется по ходу дела.

Локальные обращения, подчеркивает он, адресованы самым различным объектам — от Бога до ласточки. Данный пример еще раз демонстрирует способность мандельштамовского текста к внутренней диалогизации, причем в этом случае — за счет остранения *своего* слова, сдвига его в сторону диалога.

Ю. И. Левин упомянул также о том, что косвенным показателем повышенной "общительности" мандельштамовских текстов может служить необычно частое для лирики употребление глаголов речи, действительно вводящих прямую речь. Однако, кажется, основной смысл столь частого употребления подобных глаголов — не столько установка на коммуникацию (что тоже, разумеется, присутствует), сколько желание вычленил сам факт начала процесса говорения. Ю. И. Левин здесь не обратил внимания на то, что сами ситуации введения этих глаголов неоднородны. Так, если в примерах, типа: "Господи!" — сказал я по ошибке..." или "Еще одно мгновенье, / И я скажу тебе..." не происходит никакого нарушения языковых норм, то в других мы сталкиваемся, например, с избыточной лексикализацией: "Глядим на лес и говорим: / — Вот лес корабельный, мачтовый..." (*и говорим*). Эта лексикализация как раз приводит к усилению экспликации аспекта, связанного с адресатом, а значит, и с установкой на *свою* речь, которая в данном случае органично превращается в часть общего целого, что и является еще одним характерным для поэтики Мандельштама способом объективации *своего* слова, расширения первого лица лирического повествования за счет замены единственного числа множественным, совершенно *пустым* с точки зрения лексической семантики (*говорим* — это же не означает, что слова произносятся хором).

Неоднократно отмечалось, что Мандельштам часто использует тютчевский механизм сравнения: "Ты скажешь: повара на кухне / Готовят жирных голубей..." Или: "— Вверху такая темнота, — / Ты скажешь, — время опрокинула..." Можно

отметить, что перед нами фактически замаскированный прием введения чужого слова. *Ты* — здесь фиктивно, это не более чем риторический прием, необходимый для увеличения степени объемности взгляда за счет изменения угла зрения в сторону мыслимого собеседника, и, тем самым, объективизации сравнения.

Таким образом, мы постарались показать, как связано в поэзии Мандельштама понимание *своего* и *чужого* слова и как эти факторы взаимодействуют с точки зрения коммуникативных и некоторых иных аспектов. Мы видим, в частности, что зачастую референтная функция мандельштамовского языка не просто играет меньшую роль, она редуцируется подчас до нуля, что и является характернейшей чертой идиостиля О. Мандельштама.

#### Примечания

<sup>1</sup> Левин Ю. И. Заметки о поэзии О. Мандельштама 30-х годов // Slavica Hierosolymitana. 1978. № 3, ч. 1; 1979. № 4, ч. 2.

<sup>2</sup> Шмелев А. Д. Парадокс самофальсификации // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 84-93.

<sup>3</sup> Бухштаб Б. Поэзия Мандельштама // Вопр. лит. 1989. № 1. С. 123-148.

<sup>4</sup> Гаспаров М. Л. Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // De visu. 1993. № 10. С. 39-70.

С. Г. Шиндин  
С а р а т о в

## О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАНДЕЛЬШТАМА ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

Среди главных отличительных черт творчества Мандельштама первой половины двадцатых годов особенно выделяется его "гражданская" направленность, связанная с осознанием новой социально-исторической реальности<sup>1</sup>. Одной из специфических черт художественного освоения Мандельштамом нового исторического этапа является определенная взаимообратимость "общественного" и культурного начал, проявляющаяся не только в их безусловной соотнесенности, но и в

способности выступать в качестве своеобразных метафорических эквивалентов друг друга. А так как обращение Мандельштама к сфере мировой культуры предполагает существование личностного, оценочного плана, то и в случае "контаминации" гражданского и культурного начал явно прослеживается присутствие метатекстуального аспекта, во многом предопределяющего содержательную специфику текстов этого периода. При этом метатекстуальная проблематика активно включает в свое смысловое пространство мир современной Мандельштаму поэзии, место которой в новой социально-культурной ситуации он пытается определить в своем творчестве первой половины 20-х гг., одновременно прослеживая ее соотношенность с поэзией века предшествующего, тем самым и на нее распространяя поиск новой "сферы применения".

В качестве одного из смысловых ключей к текстам этого периода может рассматриваться содержащееся в главе "В не по чину барственной шубе" "Шума времени" мандельштамовское определение такого понятия, как литературная злость, с необыкновенной полнотой вбирающее в себя главные "мифологемы" стихов 20 гг.:

Литературная злость! Если бы не ты, с чем бы стал я есть земную соль? — Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты веселое сознание неправоты, ты заговорщицкая соль, с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие, в граненой солонке, с полотенцем! Вот почему мне так любо гасить жар литературы морозом и колючими звездами. Захрустит ли снегом? Развеселится ли на морозной некрасовской улице? Если настоящая — то да (II, 44) <sup>2</sup>.

Среди содержащихся в данном фрагменте образов, ведущих к основополагающим для этого периода "1 января 1924", "Нет, никогда ничей я не был современник...", "Умывался ночью на дворе...", "Кому зима — арак и пунш голубоглазый...", "Сегодня ночью, не солгу...", "Из табора улицы темной..." и др., особенно следует выделить комбинацию образов з и м ы, м о р о з а, н о ч и и с о л и, перекликающуюся с "1 января 1924": "Каким железным, скобяным товаром / Ночь зимняя гремит по улицам Москвы / ... Москва — опять Москва. Я говорю ей: здравствуй! / Не обессудь, теперь уж не беда, / По старине я принимаю братство / Мороза крепкого и щучьего суда" (153). В этом же тексте присутствует расширение смысловых границ образа соли, приобретающего отчетливые личностные коннотации<sup>3</sup>: "И, словно сыплют соль мощною дорогой, / Белеет совесть предо мной" (153), — что

перекликается с таким явлением как *жестких звезд соленые приказы* (140) из стихотворения "Кому зима — арак и пунш голубоглазый..." и образом: "Звездный луч — как соль на топоре" (140) — из "Умывался ночью на дворе..." Кстати, последний текст содержит и мотивы *с о в е с т и* ("И земля по совести сурова" (140)), — и *п р а в д ы* ("Чище правды свежего холста / Вряд ли где отыщется основа" (140)). Употребление в данном контексте образа *х о л с т а* может быть включено в более широкую сферу функционирования "ткацкой" образности у Манделштама, в частности, коррелирующей с метапоэтической проблематикой; см. в "Египетской марке":

Есть темная, с детства идущая геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность и холод мадаполама — святость (II, 65), —

что, вероятно, служит автокомментарием к финальным строкам стихотворения "Нет, не мигрень...": "Нет, не мигрень, — но холод пространства бесполого, / Свист разрываемой марли" (175). К метатекстуальному ореолу образа холода пространства см. характеристику Анненского в статье "О природе слова": "Он знал расстояние, чувствовал его холод и пафос" (II, 181), — где расстояние, семантически эквивалентное пространству, выступает, как и в целом ряде других контекстов, в качестве смыслового "трансформа" времени, необходимого культурной традиции для освоения творческого наследия художника.

Таким образом, специфическая "зимняя" метафорика оказывается явно соотнесена с образом *с у д а* и мотивами *ч е с т и*, *ч е с т н о с т и* и *в е р н о с т и* — см. в "1 января 1924": "Ужели я предам позорному злословью — / Вновь пахнет яблоком мороз — Присягу чудную четвертому сословью / И клятвы крупные до слез?" (153), — отсылающее и к статье "Заметки о поэзии" (см. о клятве Герцена и Огарева: "Герцен и Огарев, когда стояли на Воробьевых горах, испытывали священный восторг пространства и птичьего полета" (II, 210), — с последующим ее "транспонированием" в современную сферу: "Поэзия Пастернака рассказала нам об этих минутах" (II, 210)), и к "В не по чину барственной шубе":

...литература злится столетие и косится на событие — пламенным косоглазием разношнурца и неудачника, злостью мирянина... за волосья притянутого в свидетели-понятые на византийский суд истории (II, 44).

Использование в таком смысловом ряду образа суда и мотива совести, несущих в себе следы метапоэтической символики, позволяет включить в данный контекст хорошо извест-

ные строки из письма Манделъштама 1923 г.: "...акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь "совестью" поэзии. Он суд над поэзией"<sup>4</sup>, — что выводит на содержательную поверхность собственно акмеистическую проблематику, "реактуализированную" для Манделъштама в начале 20-х гг. — см. принципиальные для его художественного мировоззрения статьи 1921—1922 гг. "Слово и культура" и, особенно, "О природе слова", где на первый план выдвигается именно гражданское начало акмеизма (понимая его расширительно и транспонируя в собственно культурную сферу):

Акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории. <...> Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до "гражданина", но есть более высокое начало, чем "гражданин", — понятие "мужа" (II, 186)<sup>5</sup>.

При этом весьма характерно, что особая роль акмеизма оказывается в прямой зависимости от современных ему исторических реалий:

...Новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но и "мужа". <...> Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней так, как алмаз к стеклу. Гиератический, то есть священный, характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире (II, 186)<sup>6</sup>.

Таким образом, именно акмеизм (в его новом, "расширительном" понимании) оказывается единственным способом поэтического видения современности, адекватным ее внутренней, историософской и культурософской сущности; с акмеистической ориентацией на мир культуры ср. содержащееся в статье "Слово и культура" указание на прямую связь поэтического искусства с революцией: "Классическая поэзия — поэзия революции" (II, 172). В свою очередь, соотносительность революции с культурой предопределяет необходимость ее проецирования на культурные прецеденты, как, вероятно, в стихотворении "Кому зима — арак и пунш голубоглазый...", содержащем образ заговорщиков ("заговорщики торопятся по снегу" (140)) и через образ п у н ш а прямо связываемомся, во-первых, со стихотворением "Декабрист" ("Бывало, голубой в стакане пунш горит" (115)) и, во-вторых, с главой "В не по чину барственной шубе", где он употребляется не столько в собственно историко-литературном значении, сколько в качестве своеобразного дифференциального признака:

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 напоминали приходившим о самолюбии, дружбе и смерти (II, 48)<sup>7</sup>.

Подобное понимание литературы, выступающей в роли лично-близкого, личного и даже "домашнего" начала, эксплицировано Мандельштамом в образе с е м ь и в связи с фигурой В. В. Гиппиуса, о котором в главе "В не по чину барственной шубе..." он пишет:

Начиная с Радищева и Новикова, у В. В. устанавливалась уже личная связь с русскими писателями, желчное и любовное знакомство, с благородной завистью, ревностью, с шутивным неуважением, кровной несправедливостью, как водится в семье (II, 46).

В то же время, в статье "О природе слова" образ семьи соотносится и с филологией, где он имеет отчетливые биографические коннотации:

Литература — явление общественное, филология — явление домашнее, кабинетное. Литература — это лекция, улица; филология — университетский семинарий, семья. <...> Филология — это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках (II, 178)<sup>8</sup>.

Интересным представляется тот факт, что процитированный пассаж логически вытекает из рассуждений о Розанове, в связи с фигурой которого чуть далее упоминается Некрасов:

Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта, как он увяз в строчке Некрасова. "Еду ли ночью по улице темной" — первое, что пришло в голову ночью на извозчике. Розановское примечание — вряд ли сыщется другой такой русский стих во всей русской поэзии (II, 179).

В свою очередь, данный фрагмент актуализирует хорошо известный мандельштамовский мотив ночной поездки на извозчике<sup>9</sup>, характеризующий не только принципиальные в данном контексте "1 января 1924" и "Из табора улицы темной...", но и "В не по чину барственной шубе", где он предельно метатекстуализирован; см. о Гиппиусе:

Он не подозвал, а рывкнул извозчика таким властным морозным зыком, словно целая зимняя псарня с тройками, а не ватная лошаденка дождалась его крика (II, 44).

Именно осознание литературы, и в первую очередь — литературы XIX в., в качестве "семьи" предопределяет необходимость установления характера взаимоотношений с нею, метафорой которых становится, вероятно, образ с ы н а — ср. воспоминание о занятиях с Гиппиусом:

...сейчас мне трудно отделаться от ощущения, что я бывал на дому у самой литературы. Никогда после литература не была уже домом, квартирой, семьей, где рядом спят рыжие мальчики в сетчатых кроватках (II, 46). — и более явное:

В. В. учил строить литературу не как храм, а как род. В литературе он ценил патриархальное отцовское начало культуры (II, 48).

Этот же образ присутствует и в стихах первой половины 20-х гг.; особенно показательны в этом отношении "1 января 1924", двумя своими смысловыми компонентами повторяющее "В не по чину барственной шубе": "Какая боль — искать потерянное слово, / Больные веки поднимать / И с известью в крови для племени чужого / Ночные травы собирать. / Век. Известковый слой в крови больного сына / Твердеет" (153), — с чем, в свою очередь, сопоставим содержащийся в "В не по чину барственной шубе" автокомментарий:

Больные, воспаленные веки Фета мешали спать. Тютчев ранним склерозом, известковым слоем ложился в жилах" (II, 45).

В то же время симптоматично, что именно посредством упоминания Тютчева там же осуществляется переход в сферу современной Мандельштаму поэзии, представленной именем Недоброво, который "появлялся всюду читать Тютчева, как бы представлять за него" (II, 46); кроме того, образ склероза повторяется в статье "Буря и натиск", причем в метапоэтическом значении и в связи с "альтернативной" ему художественной практикой Пастернака:

Привычный логический ход от частого поэтического употребления стирается. <...> Синтаксис, то есть система кровеносных сосудов стиха, поражается склерозом. Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения (II, 291).

Именно наделение литературы "фамильными" признаками (которые допустимо рассматриваться как ее своеобразное компрессирование, "уплотнение") предопределяет необходимость установления и "генетических" соответствий с художественным опытом XIX в., проецируемого на современную Мандельштаму литературу (причем символом таких соответствий становится образ позвонков) — см. в статье "Буря и натиск":

Отныне русская поэзия первой четверти двадцатого века во всей своей совокупности... воспринимается читателями... как русская поэзия. Произошло то, что можно назвать сращением позвоночника двух поэтических систем, двух поэтических эпох (II, 282); ср. в заметке "А.Блок":

Начиная с... зависимости от Владимира Соловьева и Фета, Блок... не выбросил ни одного шпателя, не расклевал ни одного канона. <...> Жизнь языка и литературной формы он ощущал... как скрещивание, спаривание различных пород, кровей (II, 190).

Такое понимание поэзии начала века в метафорической форме повторяется в стихотворении "Век": "Кто... своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?" (145); при этом даваемая в нем характеристика XIX в. ("Но разбит твой по-

звоночник, / Мой прекрасный жалкий век!" (146)) почти дословно воспроизводится в "В не по чину барственной шубе": "девятнадцатый век русской культуры — разбившийся, конченный, неповторимый" (II, 49).

Таким образом, мандельштамовское обращение к культурному наследию XIX в., одновременно выступающему и как "высокий" прецедент, и как сумма художественных возможностей, в той или иной мере реализующихся в современной Мандельштаму поэзии, мотивирует необходимость установления системы соответствий, существующих между двумя составляющими поэтической традиции. Вероятно, именно с этим связана и серия "взаимоуподоблений", довольно легко прослеживаемая в творчестве Мандельштама первой половины 20-х гг. — к имплицитной параллели Тютчева и Недоброво см. в статье "Буря и натиск" характеристики Ходасевича:

Ходасевич культивировал тему Боратынского: "Мой дар убог и голос мой негромок"... Его младшая линия — стихи второстепенных поэтов пушкинской и послепушкинской поры... вроде графини Ростопчиной, Вяземского и др. (II, 287),

Сологуба:

...Доведя до крайней простоты и совершенства... приемы старой русской лирики упадочного периода, включая Надсона, Апухтина и Голенищева-Кутузова... он сделал невозможными всякие попытки возвращения к прошлому... (II, 286)

и Хлебникова:

Огромная доля написанного Хлебниковым — не что иное, как легкая поэтическая болтовня... соответствующая отступлениям из "Евгения Онегина" или пушкинскому: "Закажи себе в Твери с пармезаном макароны и яичницу сvari" (II, 290);

ср. в "Письме о русской поэзии":

Клюев народен потому, что в нем сживается ямбический дух Боратынского с вещим напевом неграмотного олонецкого сказителя" (II, 265),

— и:

Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века (II, 265).

Здесь же ср. сближение Пастернака с Фетом в "Заметках о поэзии" ("Перед нами значительное патриархальное явление русской поэзии Фета" (II, 210)) и, что особенно интересно, не прямое уподобление его Батюшкову — в упоминавшемся фрагменте "Бури и натиска", который завершается, как и статья в целом, следующими словами:

Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения. Именно этому удивлялся в Батюшкове Пушкин, и своего Пушкина ждет Пастернак (II, 291).

В связи с последним случаем совершенно особый смысл

приобретает стихотворение 1932 г. "Батюшков" (по времени написания промежуточное между вводящими тему поэзии XIX в. "Дайте Тютчеву стрекозу..." и "Стихами о русской поэзии"), сюжетно строящееся на "встрече" лирического героя с Батюшковым, что, с рядом оговорок, позволяет включить в данное семантическое пространство имя Пушкина (ср. в черновых материалах к "Разговору о Данте": "Батюшков (записная книжка нерожденного Пушкина) погиб оттого, что вкусил от Тассовых чар, не имея к ним Дантовой прививки"<sup>10</sup>); при этом характеристика Батюшкова ("Наше мученье и наше богатство, / Косноязычный, с собой он принес" (190)) отчасти сопоставима с описанием поэтического языка Пастернака в "Заметках о поэзии". Такое соположение в "генетическом" аспекте имен Пушкина и Батюшкова в сочетании с включенной в данный контекст темой поэтического синтаксиса и тем значением, которое ему придавал Мандельштам<sup>11</sup>, дает дополнительные основания для "идентификации" автора стихотворения "Батюшков" не только с его героем, но и с Пушкиным<sup>12</sup>.

В этот же контекст встраивается и образ з в е р я, в "Кровавой мистери 9-го января" употребляемый по отношению к России: "Императорская Россия умерла как зверь — никто не слышал ее последнего хрипа" (II, 268), — что сопоставимо с финальными строками "В не по чину барственной шубе", где этот образ комбинирован с образом шерсти:

...В этот зимний период русской истории, литература в целом и в общем представляется мне как нечто барственное, смущающее меня: с трепетом приподымаю пленку вощенной бумаги над зимней шапкой писателя... Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры... Литература — зверь. Скорняк — ночь и зима (II, 49).

"Зооморфная" образность использована Мандельштамом и при упоминании Хлебникова в заметке "Литературная Москва":

В Москве Хлебников, как лесной зверь, мог укрываться от глаз человеческих и незаметно променял жестокие московские ночлеги на зеленую новгородскую могилу (II, 275),

что существенно расширяет рассматриваемое смысловое пространство. Во-первых, образ зеленой новгородской могилы сопоставим с использованием близкого образа в финале стихотворения "Ламарк" (особенно в контексте его "анималистической" тематики, 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" (186). Во-вторых, упоминание новгородской могилы, подкрепляемое следующей за ним отсылкой к русскому средневековью:

И. А. Аксенов... 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, 275), —

вполне сопоставимо с соответствующей составляющей мотива литературной злости в главе "В не по чину барственной шубе":

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, 44).

С известными оговорками данное описание возвращает и к образу перегородки в "Египетской марке" (см.: "Эта перегородка, оклеенная картинками, представляла собой довольно странный иконостас" (II, 62)) с ее "пушкинскими" коннотациями, возвращающими к соединению имен Пушкина и Хлебникова в статье "Буря и натиск".

Вводимый этим контекстом "новгородский" мотив продолжается не только в стихотворении "Сохрани мою речь навсегда...", где он окружается отчетливым метапоэтическим ореолом и соотносится со сферой современной Мандельштаму поэзии, но и в предшествующей "В не по чину барственной шубе" главе "Шума времени" — "Семья Синани"; см. в описании Бориса Синани:

Мать была русской, а Синани — караимы-крымчаки. Не отсюда ли двойственность его облика: и новгородский русский мальчик, и нерусская горбинка, и золотистый пушок кожи крымского чабана (II, 35).

Сходное сближение "новгородского" и "татарского" начал происходит и при изображении внешнего облика Гиппиуса: "спутник мой развеселился не на шутку и... повернул ко мне румяное, колючее, русско-монгольское лицо" (II, 44); при этом характерно, что в обоих случаях речь идет о людях, сыгравших существенную роль в формировании мандельштамовского мировоззрения: как Гиппиус был литературным "вожатым" Мандельштама, так Синани выступал в роли его политического, "гражданского" наставника<sup>13</sup>. Непосредственно в связи с фигурой последнего возникает значимый в рассматриваемой перспективе мотив чести:

"Война и мир" продолжается. Намокшие крылья славы бьются в стекло: и честолюбие, и та же жажда чести! Ночное солнце в ослепшей от дождя Фин-

ляндии, конспиративное солнце нового Аустерлица! <...> Здесь мы играли в городки, и <...> он любил глядеть на простые небеса холодно удивленными глазами князя Андрея (II, 40).

По широте и значимости содержащихся в нем смысловых конструкций приведенный фрагмент вполне сопоставим со "сборной автоцитатой" из "В не по чину барственной шубе", но уже в применении к собственно гражданской проблематике. Так, присутствие в нем образа Аустерлица как своего рода метафоры революционных устремлений может быть сопоставимо с одним из вариантов "Стихов о неизвестном солдате": "Глубоко в черномраморной устрице / Аустерлица забыт огонек" (419), — что представляется допустимым рассматривать как форму вынужденного отказа от тех гражданских идеалов, которыми характеризовалось для Мандельштама начало века<sup>14</sup>. Параллельно с этим мотив игры в городки и бабки (ср. о Синани: "Движенья его, когда нужно, были крупны и размашисты, как у мальчика, играющего в бабки, в скульптуре" (II, 35)) вводит пушкинскую тему, имплицитную довольно прозрачным намеком на его "скульптурные" стихи и подкрепляемую образом ночного солнца<sup>15</sup>; в то же время, мотив игры оказывается прямо связан, во-первых, с темой художественного творчества (см. в статье "Скрябин и христианство":

Искусство не может быть жертвой... не может быть искуплением... — что же остается? Радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа! (II, 158))

и, во-вторых, возвращает к "Сохрани мою речь навсегда...", содержащему мотив игры в городки: "Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду" (176)<sup>16</sup>. В свою очередь, образная структура последнего текста оказывается близка стихотворениям "Умывался ночью на дворе..."<sup>17</sup> и "Кому зима — арак и пунш голубоглазый...", притом что первый из них может соотноситься со смертью Гумилева<sup>18</sup>, а второй — со смертью Хлебникова<sup>19</sup>.

Таким образом, осуществляемый Мандельштамом в первой половине 20-х гг. "суд над поэзией" носит отчетливый "гражданский" и "акмеистический" характер, объяснением которых могут являться культурно-исторические реалии. Во-первых, обращающая на себя внимание безусловная анти-символистская направленность ряда статей этого периода ("О природе слова", "Буря и натиск", "Литературная Москва. Рождение фавулы", см. также рецензию на "Записки чудака" Белого) могла быть вызвана не столько усилением позиций символизма в послереволюционной поэзии<sup>20</sup>, сколько чувст-

вом ответственности за акмеистическую систему ценностей, возможно, усилившемся после фактического распада направления и, особенно, смерти Гумилева. Во-вторых, явная попытка "примирения" поэтической практики с действительностью носит откровенно "культурологический" характер и связывается, как кажется, со стремлением внести черты узнаваемого культурного прецедента не столько в историческую реальность, сколько в художественное творчество; ориентиром же здесь выступает поэтическая традиция XIX в., не только предопределяющая набор последовательных "взаимопроекции", но и позволяющая хотя бы приблизительно наметить наиболее общие гипотетические закономерности в развитии поэзии в новых исторических условиях. Именно поэтому с начала 20-х гг. в стихах и прозе Мандельштама значительно усиливается метатекстуальный, метапоэтический аспект, становящийся едва ли не ведущим и для этого, и для последующих периодов его творчества и, возможно, выступающий в качестве своеобразных форм одновременного "представительства" перед культурной традицией и "ассимиляции" в ней.

#### Примечания

<sup>1</sup> Литература по данному вопросу практически необъятна; см. работы С. Бройда, Б. М. Гаспарова, Э. Г. Герштейн, В. М. Живова, Б. М. Мейлаха, О. Ронена, Д. Сегала, Е. А. Тоддеса, Г. Фрейдина и др.

<sup>2</sup> Все цитаты из произведений О. Мандельштама кроме особо оговариваемых случаев даны в тексте с указанием тома и страницы по изданию: *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.

<sup>3</sup> Об образе соли в мандельштамовском мире см., например: *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 276-280. Некоторые дополнительные смысловые аспекты этого образа рассмотрены в работе автора "Стихотворение Мандельштама "Сегодня ночью, не солгу...": Опыт "культурологической" интерпретации" (в печати).

<sup>4</sup> Цит. по: *Горнунг Л.В.* Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме: По дневниковым записям // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 30.

<sup>5</sup> Близкая образность использована Мандельштамом в заметке "О современной поэзии" (датируемой 1916 г.), причем, что особенно показательно, — непосредственно в связи с личностью Ахматовой: "В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиратической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед жены" (II, 260). Несомненная мировоззренческая и "терминологическая" близость этих отрывков может служить дополнительным подтверждением предположения Ю. Л. Фрейдина о том, что рецензия на "Альманах Муз" была написана Ман-

дельштамом после революции (см.: *Фрейдлин Ю.Л.* Михаил Кузмин и Осип Мандельштам: влияние и отклики // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тез. и материалы конф. Л., 1990. С. 29). Со статьей "О природе слова" перекликается и некоторая "антисимволистская" направленность заметки, проступающая в оценке стихов Брюсова и Иванова. Здесь же ср. утверждение об отсутствии прогресса в искусстве, встречающееся в рецензии: "Да и какой вообще может быть прогресс в поэзии в смысле улучшения. <...> Оглядываясь назад, можно представить путь поэзии как непоправимую, невознаградившую утрату" (II, 258), — и повторяющееся в статье: "Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. <...> Никакого "лучше", никакого прогресса в литературе быть не может" (II, 174). С упоминанием имени Некрасова ср. его повторение в "гражданском" контексте стихотворения "Квартира", характеризующегося метапоэтическими коннотациями: "И столько мучительной злости / Таит в себе каждый намек, / Как будто вколачивал гвозди / Некрасова здесь молоток" (199); вероятно, автокомментарием к данной строфе, объясняющим переоценку некрасовской поэзии в середине 30-х гг., может служить фрагмент "Разговора о Данте", содержащий развернутую характеристику поэтической речи: "Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться. — Иначе неизбежен долбеж, вколачиванье готовых гвоздей, именуемых "культурно-поэтическими" образами" (II, 215). Таким образом, Мандельштам как бы "опосредованно" отказывает поэзии Некрасова в праве на художественную ценность, не умаляя при этом ее социальной значимости; см. утверждение, предшествующее оценке некрасовского стихотворения в статье "О собеседнике": "Конкретные люди... готовы выслушать что угодно, лишь бы на посылке поэта был обозначен точный адрес. <...> Бывали целые эпохи, когда в жертву этому далеко не безобидному требованию приносились прелесть и сущность поэзии. Таковы гражданская поэзия и нудная лирика восьмидесятых годов" (II, 149).

<sup>6</sup> Ср. хорошо известное гумилевское определение адамизма, содержащееся в акмеистическом манифесте "Наследие символизма и акмеизм": "мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь" (*Гумилев Н.* Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3: Письма о русской поэзии. С. 16).

<sup>7</sup> Возвращаясь к образу заговорщиков, следует отметить возможность прямой корреляции образа заговора со сферой культуры (при сохранении его "гражданских" коннотаций) — см. в статье "Утро акмеизма": "Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда... ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей... Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия" (II, 144).

<sup>8</sup> Упоминание цитаты, коррелирующее с хорошо известным мандельштамовским определением ее: "Цитата есть цикада" (II, 272), — позволяет ввести в данный смысловой ряд "экспозицию" "В не по чину барственной шубе":

"часовщики давно закрыли лавки, наполненные горячим лопотанием и звоном цикад" (II, 43), — что может косвенно связываться с обращенным к Ахматовой "Что поют часы-кузнечик..." Здесь же следует учитывать, что источником образа цикады могло послужить стихотворение Гумилева "Юг" (см.: Шиндин С. Г. Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы науч. конф. СПб., 1992. С. 75.

<sup>9</sup> См., например: *Сегал Д.М.* Фрагмент семантической поэтики О. Э. Мандельштама // *Russian Lit.* 1975. № 10 / 11.

<sup>10</sup> *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 156.

<sup>11</sup> С некоторых аспектах мандельштамовской синтактики, распространяющихся на весь его художественный опыт, см., например: *Левин Ю.* Заметки к "Разговору о Данте" О. Мандельштама // *Intern. J. of Slavic Linguistics and Poetics.* 1972. Vol. XV. Ср. в "Заметках о Шенье": "Шенье принадлежал к поколению французских поэтов, для которых синтаксис был золотой клеткой... Синтаксическая свобода поэтов средневековья — Виллона, Рабле, весь старофранцузский синтаксис — остались позади" (II, 163).

<sup>12</sup> Здесь же ср. отношение Мандельштама к Данте и самопротивопоставление ему позиции современной поэзии, в первую очередь — Блока; см. в черновых набросках к "Разговору о Данте": "Ничего не увидел, кроме гоголевского носа! — Дантовское чучело из девятнадцатого века!" (*Мандельштам О.* Слово и культура. С. 160), что перекликается с общей характеристикой поэзии XIX в. — ср. там же (С. 155-156): "Незнакомство русских читателей с итальянскими поэтами (я разумею Данта, Ариоста и Тасса) тем более поразительно, что не кто иной, как Пушкин, воспринял от итальянцев взрывчатость и неожиданность гармонии. <...> Один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта. <...> Русская поэзия выросла так, как будто Данта не существовало". Таким образом, отношение к наследию Данте становится "дифференциальным признаком" для скрытой формы "самоотжествления" с Пушкинчим и включается в один ряд со сближением Пастернака с Батюшковым. Ср. также определение пастернаковской поэзии в "Заметках о поэзии": "Стихи Пастернака — ...кумыс после американского молока" (II, 210), — с обращением к Державину в "Стихах о русской поэзии": "И татарского кумыса / Твой початок не прокис" (190).

<sup>13</sup> Подробнее об этом см. в работе автора "К интерпретации стихотворения Мандельштама "Сохрани мою речь навсегда..." (в печати). Соотнесенность этого текста с личностью Ахматовой находит параллель с новгородской темой в ее творчестве — см. в стихотворении 1916 г. "Приду туда, и отлетит томлень...": "Ведь капелька новгородской крови / Во мне — как льдинка в пеннистом вине" (*Ахматова А.* Десятые годы. М., 1989. С. 167), причем вторую строку Мандельштам цитирует в заметке "Тротеск": "холодок остроумия, однажды попав в кровь, "как льдинка в пеннистом вине", будет студить и леденить ее, пока не заморозит" (II, 270). В то же время для поэтики Ахматовой оказывается значима и "татарская" образность — см.: "Мне от бабушки-татарки / Были редкостью подарки; / И зачем я крещена, / Горько гневалась она"

(Ахматова А. После всего. М., 1989. С. 34); в другой связи о новгородско-татарской образности у Ахматовой ср.: *Тименчик Р.* К генезису ахматовского "Реквиема" // Новое лит. обозрение. 1994. № 8. С. 216.

<sup>14</sup> Аналогичную функцию выполняет образ бетховенской сонаты, сопоставляемый с именем Герцена; см.: *Шиндин С.Г.* Бетховенская тема в контексте художественного мира Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже: Материалы. Воронеж, 1994. Употребляемый Мандельштамом образ черномраморной устрицы И. М. Семенко предлагает рассматривать как метафору гробницы Наполеона, приводя в качестве другого случая соотносительности образа устрицы со смертью параллель из "Стихов памяти Андрея Белого": "Молчит, как устрица" (410); см.: *Семенко И.* Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций к окончательному тексту. Рига, 1986. С. 119. Вероятно, данный образ все-таки ближе к комплексу метатекстуальных, чем собственно исторических ассоциаций — ср. "импликацию" соответствующей образности в стихотворении "Ариост": "Язык бессмысленный, язык солоно-сладкий / И звуков стакнутых прелестные двойчатки... / Боюсь раскрыть ножом божественный жемчуг" (194), — при том, что там же встречается соположение образов пушкинской грусти и цикады: "На языке цикад пленительная смесь / Из грусти пушкинской и средиземной спеси" (194).

<sup>15</sup> Ср. внетекстовые "пересечения" с пушкинской темой, — во-первых, адрес, по которому жили Синани ("Синани жили на Пушкинской улице, против гостиницы "Пале-Рояль". <...> На Пушкинской доктор Борис Наумович Синани жил, очевидно, уже давно" (II, 35)), и, во-вторых, факт их знакомства с первым литературным "опытом" Мандельштама — сочинением о "Борисе Годунове"; см.: Сочинение: Преступление и наказание в "Борисе Годунове" // "Сохрани мою речь...": Мандельштамовский сб. М., 1991. С. 6.

<sup>16</sup> Интересной представляется возможность связать этот текст, датированный 3 мая 1931 г., с фигурами Некрасова и Пушкина — через биографическую параллель, представленную в мандельштамовской записи от 2 мая того же года: "Чтение Некрасова. "Влас" и "Жил на свете рыцарь бедный" (II, 376). Заслуживает внимания тот факт, что цитируемая в записи строка: "Черный тигр шестикрылат" явно корреспондирует с мандельштамовским: "Как бык шестикрылый и грозный, / Здесь людям является труд (160) из четверостишия, примыкающего к циклу "Армения". Вполне вероятно, что источником данного образа (помимо собственно исторических параллелей) могло послужить гумилевское стихотворение "Юдифь"; см.: *Шиндин С.Г.* [Рец.] Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тез. конф. // Russian Lit. 1991. Vol. XXX. № 3.

<sup>17</sup> См., например: *Левин Ю.И.* Разбор одного стихотворения О. Э. Мандельштама // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 275-276.

<sup>18</sup> См.: *Ronen O.* A Beam Upon the Axe: Some Antecedents of Osip

Mandel'stam's "Umyvalsja pos'ju na dvore..." // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. I. P. 158-176.

<sup>19</sup> См.: Парнис А.Е. Штрихи к футуристическому портрету О. Э. Мандельштама. С. 192-196.

<sup>20</sup> Следует учитывать, что одной из форм "рекреации" символизма являлся для Мандельштама имажинизм — ср. в "Письме о русской поэзии" (с его "акмеистическим" названием): "Ныне мы стоим перед поздним шумным рецидивом символизма, поэзией московских школ, главным образом имажинистов" (II, 266).

*А. А. Фаустов*

*В о р о н е ж*

## **МИФ КАК ЗРЕНИЕ**

## **И ОСЯЗАНИЕ**

### **Введение**

### **в художественную онтологию**

### **Мандельштама**

Общая идея, от которой я отталкиваюсь, может быть сформулирована так: ориентация на зрение или осязание в качестве первичного, "соматического" языка переживания определяет глубинные особенности поэтической реальности, ее "мифологию". Не повторяя сказанного в другом месте<sup>1</sup>, я попытаюсь проследить эту "диалектику чувств" на примере нескольких "тематических кривых", развертывающихся по преимуществу в ранней, как будто бы более традиционалистской лирике Мандельштама.

Сравним "наугад" два ситуативно близких стихотворения — тютчевское и мандельштамовское. "Еще томлюсь тоской желаний, / Еще стремлюсь к тебе душой — / И в сумраке воспоминаний / Еще ловлю я образ твой..."<sup>2</sup>; "Образ твой, мучительный и зыбкий, / Я не мог в тумане осязать. / "Господи!" — сказал я по ошибке, / Сам того не думая сказать" (78)<sup>3</sup>. Туман, сумрак, мгла (в меньшей степени темнота и "онтологически" эквивалентная ей прозрачность — ср. у Флоренского: "Прозрачное — призрачно"; "НИЧТО зрению, оно есть НЕЧТО осязанию...")<sup>4</sup> делают зримое "полувидимым", "мнимым", не вполне (или инаково) существующим. Состояние такого "оптического дефицита" оценивалось по-разному, причем, насколько можно судить, — с противоположным зна-

ком в "сентиментально-романтическую" эпоху и во времена "символизма" (а это те культуры, внутри которых монополия "визуального кода" ограничивается). У Жуковского, к примеру, подобные полупроницаемые для взгляда "пейзажи" рождены метафорой "мир — таинственная завеса (между человеческой душой и Богом)". В "Двойнике" Блока из тумана возникает циническое alter ego героя, а сам туман "замещается" в финале зеркалом (позднее тем же *страхом перед оборотнем* Липавский вообще будет объяснять тоску, вызываемую *темнотой, снегом или туманом*<sup>5</sup>).

Любопытно, однако, что в обеих культурах на прикосновение в этой ситуации "неясного" видения налагается запрет. У Жуковского (см. его эссе "Нечто о привидениях") раздернувший покрывало и заглянувший за него должен испытать то же, что человек, осязающий труп. У Сологуба "тактильный жест" приравнивается к едва ли не колдовскому действию: "Не трогай в темноте / Того, что незнакомо, — / Быть может, это — те, / Кому привольно дома... / Прозрачною щекой / Прильнет к тебе сожитель. / Он серою тоской / Твою затмит обитель. / И будет жуткий страх — / Так близко, так знакомо — / Стоять во всех углах / Тоскующего дома"<sup>6</sup>.

Возвращаясь к сравнению тютчевского и мандельштамовского стихотворений, мы можем констатировать: прикосновение заменяет у Мандельштама всматривание и при этом мыслится как некий естественный способ "коммуникации". Далее сюжет мандельштамовского текста развивается так: невозможность осязательного контакта приводит к ошибочному действию (= случайно выпущенное, имя-птица исчезает в "зыбком" ничто), и наступает явное "ухудшение" — туман сгущается и приходит в движение; душа "опустевает", — и все это опять-таки не столько видится, сколько "ощущается".

Подробнее — о чувственной логике метафоры *имя-птица*. Слово у Мандельштама связано прежде всего с актом произнесения, с дыханием, артикуляцией или, реже, со столь же "технологично" описываемым восприятием (ср. образы *чужих наречий*: "Когда, пронзительнее свиста, / Я слышу английский язык..." (92) или "Дикая кошка — армянская речь — / Мучит меня и царапает ухо" (167)). Слово же в "промежутке" между двумя этими актами оборачивается птицей (здесь важен момент метаморфичности) и тем самым как бы повышается в "степени вещественности" (ср. у Флоренского о слове

кудесника: это "как бы живое существо, с телом, сотканным из воздуха и внутреннею структурой-формой звуковой волны"<sup>7</sup>).

На поверхности текста "элементы" этой метафоры (равно как и аналогичных ей) могут вступать в разные отношения, но всегда сохраняют взаимную семантическую "намагниченность" и появляются, как правило, по соседству друг с другом или же — в основном у позднего Мандельштама (см. об этом в известных исследованиях И. М. Семенко) — "поодиночке", однако "помня" друг о друге. "И как туманом одевает лица, / И слово замирает на устах, / И кажется — испуганная птица / Метнулась в вечеряющих кустах" (263). Здесь снова туман, как маска ложающийся на лицо (в первой строфе были *невидимый, замороженный лес и шелковые завесы*); слово — недопроизнесенное, не успевшее слететь с губ; и птица, "материализовавшаяся" на мгновение, подобно промелькнувшей по экрану тени (ср. в "Ласточке" (130-131): "Я слово позабыл, что я хотел сказать...", — слово, которое "мертвой ласточкой бросается к ногам").

Еще более "метонимизированный" случай: "Я печаль, как птицу серую, / В сердце медленно несущую. / Что мне делать с птицей раненой? / Твердь умолкла, умерла. / С колокольни отуманенной / Кто-то снял колокола. / И стоит осиротелая / И немая вышина, / Как пустая башня белая, / Где туман и тишина..." (73-74). Раненая птица на этот раз символизирует печаль, однако рядом говорится о пустоте, *отуманенности* и *обеззвученности*, что вновь замыкает "метафорическую дугу".

Напомню, что звук (в различных его "аллоформах" — от звона до голоса), начиная с Жуковского, воспринимался как вещь из области "незримого", как нечто спасительное, позволяющее обрести ориентир тогда, когда человека окружают *темнота, снег или туман*. У Мандельштама все несколько иначе. Мир его ранней лирики сродни миру "немое кино", только такого, в котором *молчание* — неустойчивое, как бы "флюктуирующее" (ср.: особую маркированность "полузвук", приглушенных, различаемых скорее осязанием, чем слухом, сигналов тишины — *шопота, шороха, шелеста*). Эта нестабильность звука делает и произнесенное слово недо воплощенным, "быстроживущим", по природе своей "склонным" к тому, чтобы растворяться в аморфной, влажной "первооснове жизни" (ср. у Липавского: "Жизнь всегда, в самой

основе есть вязкость и муть<sup>5а</sup>). Поэтому: "И вся моя душа — в колоколах, Но музыка от бездны не спасет!" (79).

Отсюда же мотив слова, *возвращающегося в музыку*, — парадоксальный постольку, поскольку музыка в "Silentium" — еще не родившаяся, и превращается она — поочередно отразившись в двух семантических зеркалах — в пену и сирень. В результате музыка сливается с дыханием моря и получает кроме того "фактурную прописку", входя в круг предметов "зернистой" фактуры типа соцветий или гроздьев (т.е. первично уже оформленных, "твердых"). Эта связь причастного "первоначальной немоте" звука с небытием наиболее интенсивно будет подчеркнута в "Ласточке": "А на губах, как черный лед, горит / Стигийского воспоминанье звона" (и знакомый ряд: "туман, звон и зиянье").

Но вернемся к прослеживаемой нами цепочке метафорических "перекодировок". "Слух чуткий парус напрягает, / Расширенный пустеет взор, / И тишину переплывает / Полночных птиц незвучный хор" (71). Расширенный взгляд — взгляд невидящий, взгляд едва ли не мертвеца или, точнее, сомнамбулы, зачарованной "ничто"; и этот открывшийся до предела, "опустошенный" взор как бы передает свои "полномочия" слуху — парусу, улавливающему обратившиеся в звуковой поток голоса *полночных птиц*.

Еще одна метаморфоза, и возникнет морской ветер — посланник смерти и музыки, надувающий "загипнотизированную" ими душу-парус. "Как тень внезапных облаков, / Морская гостья налетела / И, проскользнув, прошелестела... / И лодка, волнами шурша, как листьями, — уже далеко. / И, принимая ветер рока, / Раскрыла парус свой душа" (71-2,458). "Тугой парус", в зависимости от выбора перспективы, — поверхность вогнутая, полая, и выпуклая — наполненная ничто (ср. "Раковину": "...И хрупкой раковины стены, — / Как нежилого сердца дом, — / Наполнишь шопотами пены, / Туманом, ветром и дождем..." (76), — здесь тот же сюжет "прияття пустоты", сопровождающего акт творчества). Или: "...И мгновенный ритм — только случай, / Неожиданный Аквилон? / Он подымет облако пыли, / Зашумит бумажной листвой / И совсем не вернется — или / Он вернется совсем другой. О, широкий ветер Орфея, / Ты уйдешь в морские края..." (76) (ср. похожий пульсирующий ритм: "...Невидимый и непонятный шорох / Под пеплом вспыхнул и уже погас"). *Вне-*

*запность, мгновенность, призрачность* — атрибуты, уже нам известные.

Отдельно — о шелесте. Будучи "паронимическим двойником" шелка, он нередко появляется у Мандельштама в одном контексте с ним в роли предиката ("...носится какой-то шорох смутный, / Как дивный шелест шелковых завес" (262)); а поскольку ветер, один из основных субъектов шелеста, усваивает — в соответствии с мифопоэтическими законами — качества своего объекта, "величина тактильности" опять возрастает. "Я был на улице. Свистел осенний шелк... И горло греет шелк щекочущего шарфа..." (87).

В "Tristia" все "деконструированные" выше темы соберутся в одном тексте, причем душе (за которой "спрятан" слух) в нем симптоматично будут предпочтены губы: "Твое чудесное произношение — / Горячий посвист хищных птиц... / И далеко прошелестело — / Я тоже на земле живу. / Пусть говорят: любовь крылата, — / Смерть окрыленнее стократ. / Еще душа борьбой объята, / А наши губы к ней летят. / И столько воздуха и шелка / И ветер в шопоте твоём, / И, как слепые, ночью долгой, / Мы смесь бессолнечную пьем" (120).

Итак, ветер играет волнами-листьями-бумагой, что — учитывая выявленные "коннотации" — может быть прочитано как процесс "закрепления" речи (и при том процесс полуудачный, ибо бумага выцветает, горит и невесома, как пыль). Но метафора *слова-листья* может трансформироваться и в другом направлении. "Листьев сочувственный шорох / Угадывать сердцем привык, / В темных читаю узорах / Смиреного сердца язык. / Верные, четкие мысли — / Прозрачная, строгая ткань... / Острые листья исчисли — / Словами играть перестань" (277). Слова, которыми своевольно играют и которые произносятся "по ошибке", противопоставляются узору, нанесенному на небо *острыми листьями* (укажу также на сближение смирения и слепоты — ср. в первых редакциях "Обиженно уходят на холмы...": "Они покорны чуткой слепоте. / Они — руно косноязычной ночи" (370); "...тайные ловит приметы / Поэт, в темноту погружен" (278); и позднее: "Погляди, как я крепну и слепну, / Подчиняясь смиренным корням..." (256)).

Сама же *прозрачная ткань* превращается у Мандельштама в кристалл. "Узор отчетливый и мелкий, Застыла тоненькая сетка, / Как на фарфоровой тарелке, / Рисунок, вычер-

ценный метко, — / Когда его художник милый / Выводит на  
стеклянной тверди, / В сознании минутной силы, / В забвении  
печальной смерти" (168). Или: "На стекла вечности уже  
легло / Мое дыхание, мое тепло. / Запечатлеется на нем  
узор, / Неузнаваемый с недавних пор. / Пускай мгновения  
стекает муть — / Узора милого не зачеркнуть" (69). И эта со-  
хранность "рисунка" речи (и самого присутствия человека в  
мире) обеспечивается тем, что узор — в отличие от *жемчужного  
почерка* — рельефен; он как бы вдавлен в *хрусталь* веч-  
ности (ср. в стихах на смерть А. Белого: "А посреди толпы сто-  
ял гравировальщик, / Готовясь перенести на истинную медь /  
То, что обугливший <sup>8</sup> бумагу рисовальщик / Лишь крохобор-  
ствуя успел запечатлеть" (208)). В отличие же от тумана, му-  
ти и пены (и растворяющихся в них птиц) узор отчетлив и  
"тверд" (ср.: "О, время, завистью не мучай / Того, кто вовремя  
застыл. / Нас пеною воздвигнул случай / И кружевом сое-  
динил" (273)).

Вместе все эти три "яруса" существования слова (и челове-  
ка как "в-мире-бытия") будут запечатлены в "Мне стало  
страшно жизнь отжить...": "И я слежу — со всем живым / Ме-  
ня связующие нити, / И бытия узорный дым / На мраморной  
сличаю плите; / И содроганья теплых птиц / Улавливаю че-  
рез сети, / И с истлевающих страниц / Притягиваю прах стол-  
етий" (276).

И последнее замечание, в продолжение контрпараллели с  
Тютчевым. Вторая строфа цитированного стихотворения  
звучит так: "Твой милый образ, незабвенный, / Он предо  
мною, везде, всегда, / Недостижимый, неизменный, — / Как  
ночью на небе звезда..." Если в "визуализированном" про-  
странстве субъект и объект всегда разделены, удалены друг от  
друга на недостижимое расстояние, то у позднего Мандельш-  
тама: "Недостижимое, как это близко — / Ни развязать нель-  
зя, ни посмотреть, — / Как будто в руку вложена записка / И  
на нее немедленно ответь" (201)<sup>9</sup>. Именно к этой *точке безу-  
мия* и эволюционировала мандельштамовская онтология: от  
мира, в котором "неприкасаемость" бытия преодолевалась с  
помощью метафорических, метаморфических медиаций, — к  
миру, который погружен в землю, в *океан без окон*; от чело-  
века, который и садовник, и цветок, — к человеку, который  
сам себе *и слепой и поводырь*.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Фаустов А. А.* Этнод о художественной реальности Мандельштама (Время, фактура бытия и автогенез "пчелиного" текста) // *Филол. зап. Воронеж.*, 1994. Вып. 2. С. 71-83. К иным выводам приходит в замечательной статье о "психофизиологии" Мандельштама В. Н. Топоров (см.: *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 428-446). Проблема, нуждающаяся в особом рассмотрении, — реконструкция того культурного фона, на котором складывается "тактильная онтология" Мандельштама. Суммарно (и, разумеется, предварительно) его можно обозначить так. Во-первых, это идущий от Г. Вельфлина (с его противопоставлением тактильности Ренессанса — оптической Барокко) и "унаследованный" искусствоведческими концепциями П. А. Флоренского (назову прежде всего его ВХУТЕМАСовские лекции о пространственности и времени), А. Г. Габричевского и др. интерес к "перво-сюжетному" слою "изобразительно-художественных произведений". Во-вторых, сошлюсь на философско-богословскую традицию (представленную, помимо П. А. Флоренского, в первую очередь А. Ф. Лосевым и, отчасти и в разных отношениях, Вяч. Ивановым, С. Н. Булгаковым и др.), "камертоном" которой было внимание к "символико-магической" стороне бытия. В-третьих (и об этом уже говорилось в серии работ Вяч. Вс. Иванова), в лингвистике и культурологии 20—40-х гг. в центр выдвигаются категории "видимого/невидимого", что также весьма характерно. Еще одна близкая, хотя и "отклоняющаяся" линия — "философия" (и поэтическая практика) ОБЭРИУтов. Общий пафос всех этих устремлений хорошо передают слова Н. М. Бахтина: "Между ними (зрением и слухом. — А. Ф.) и миром — ровный и прозрачный холодок... И вещи словно отстоят от нас, становятся чуждыми, призрачными. Мир потерял свою сладостную плотность... И вот теперь, в то время как наши "высшие чувства" отравлены и искажены... рациональным элементом, осязание сохранило всю свою девственную цельность и чистоту... Познавать этот мир, как знаешь тело любимой: всей мудростью осязаемого вожделения" (*Бахтин Н. М.* Четыре фрагмента (1928) // *М. Бахтин и филос. культура XX в.* СПб., 1991. Вып. 1, ч. 2. С. 122-123).

<sup>2</sup> *Тютчев Ф. И.* Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 103-104.

<sup>3</sup> Здесь и далее мандельштамовские стихотворения цитируются по изданию: *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1 с указанием в тексте страниц. Оговорюсь, что в работе используются не только "окончательные" редакции стихотворений.

<sup>4</sup> *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. М., 1991. С. 60.

<sup>5</sup> *Липавский Л.* Исследование ужаса // *Wiener Slawistischer Almanach.* Wien. 1991. Bd. 27. S. 244. <sup>5a</sup> S. 240.

<sup>6</sup> *Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1978. С. 326-327.

<sup>7</sup> *Флоренский П. А.* Общечеловеческие корни идеализма // *Богословский вестн.* 1909. Т. 1. С. 411.

<sup>8</sup> У слова "обугливший" кроме "денотативного" есть и добавочное значе-

ние, включающее его в ряд: пыль, "серая птица", пепел, истлевать, сгорать и т.п.

<sup>9</sup> В связи с этими строками проведу одно различие. Двойник (ложное "Я") — это "актантный" адекват зеркала; "двойник-истинный" (ангел-хранитель) описывается С. Н. Булгаковым совсем в ином "сенсорно-образном" ключе: "Я как будто бы существует вдвоем... Я находит себе место в бытии, в нем утверждается... в сизигии, держась за руку другого... Через это метафизическое рукопожатие оно выводится из сумрака полубытия, обретает свою силу и свою реальность в мире" (*Булгаков С. Лестница Иаковля: Об ангелах. Paris, 1929. С. 14*).

*О. И. Федотов*

*Москва*

## **ДВУСТИШИЕ В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА**

Двустиишие (дистих) — минимальная по объему строфическая модификация. Однако не все стиховеды включают ее в перечень повторяющихся, а тем более одиночных строф. Чешский исследователь Мартинок, например, считает, что двустиишие не делает строфы, поскольку не предполагает ожидания повисшей рифмы. С другой стороны, польский ученый Фурманик допускает как предельный случай одиночной строфы даже моностих, хотя в нем отсутствует главный признак строфичности — объединение стихов.

Так или иначе, минимальная форма строфы — категория сугубо конвенциональная. Изолированный стих (моностих) можно назвать строфой, точнее ее дериватом, лишь условно, на фоне собственно строф — приблизительно так же, как верлибр обнаруживает свою специфику только на фоне системного стиха; но есть ли в этом необходимость?

Первичной формой одиночного двустиишия исторически стал элегический дистих. Соединившись в органическое двуединство, гекзаметр и пентаметр обрели статус жанрово-строфического образования:

Девять лишь муз называя, мы Сапфо наносим обиду:

Разве мы в ней не должны музу десятую чтить?

*Платон (пер. О. Румера)*

Элегический дистих — исконная метрическая и в то же

время строфическая форма древнегреческой элегии, скорбной песни, связанной первоначально с оплакиванием усопших. Древнейшие элегии исполнялись под аккомпанемент флейты, позднее на смену пению пришел речитатив. Двучастное строение элегического стиха идеально соответствовало способу исполнения скорбных песен (поочередно солистом и хором), т.е., по сути дела, диалогической их природе:

Честь вам, два сына Неокла; отчизну от тяжкого рабства  
Древле избавил один, от неразумья — другой.

*Менандр* (пер. Д. Усова)

Новоевропейские имитации античного двустишия еще более утвердили его в роли традиционной строфы, которая, отделившись, как Афродита от пены морской, от породившей ее музыкальной стихии ("Останься пеной, Афродита. / И слово, в музыку вернись..."), приобрела по преимуществу риторический характер.

Любопытную характеристику как бы специально приспособленной к риторической системе мышления строфической форме предложил И. Бродский: элегическое двустишие, по его мнению,

давало возможность выразить как минимум две точки зрения, не говоря уже обо всей палитре интонационной окраски, обеспечиваемой медлительностью гекзаметра и функциональностью пятистопного ямба (видимо, оговорка или, скорее, обратный перевод с английского; должно быть — пентаметра. — О. Ф.) с его дактилической —  $\bar{\text{I}}$ . е. отчасти рыдающей, отчасти самоустранивающейся второй половиной  $\bar{\text{I}}$ .

Уже в античной поэзии наметилась тенденция к циклизации элегических двустиший, благодаря чему они постепенно перешли в разряд повторяющихся:

Знания нет у одних, но есть богатство. Другие  
Мучась тяжелой нуждой, благо стремятся найти.  
К делу и эти и те равно неспособны, однако:  
Деньги мешают одним, разум — помеха другим.

*Феогнид* (пер. С. Апта)

В наше время повторяющиеся двустишия, при условии их графической выделенности, — одна из самых продуктивных строфических форм. Впрочем, метрическая неоднородность составляющих элегический дистих стихов может служить достаточной компенсацией отсутствия пробела между строфами:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?  
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?  
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?  
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!

*А. Пушкин*

Образовавшийся на исходе средневековья силлабический, а затем и силлабо-тонический александрийский стих в его "героической" модификации стал в классицистической поэзии безусловным строфическим лидером. Парная рифмовка, приравнивая один стих к другому и с неумолимой закономерностью варьируя каталектику по правилу альтернанса, адекватно выражает идею упорядоченности, гармонии, равновесия, либо, наоборот, — антагонистического противостояния:

Сонет, рондо, баллад — игранье стихотворно,  
Но должно в них играть разумно и проворно.  
В сонете требуют, чтоб очень чист был склад.  
Рондо — безделица, таков же и баллад.

*А. Сумароков*

Как одиночная строфа александрийское двестишие активно функционирует в эпиграмме, эпитафии и надписи:

Танцовщик! Ты богат. Профессор! Ты убог.  
Конечно, голова в почете меньше ног.

Прохожий! Обща всем живущим часть моя:  
Что ты, и я то был; ты будешь то, что я.

*А. Сумароков*

Синтаксический, образный, грамматический и интонационный параллелизм, характеризующий конструктивное устройство двестишия, связывает его с фольклором и потому органично включается в ритмическую систему баллады или стихотворения балладного типа:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,  
И хладную душу терзает печаль.

Когда легковерен и молод я был,  
Младую гречанку я страстно любил...

*А. Пушкин. Черная шаль*

В двестишии, по определению, наиболее отчетливо проявляется универсальный строфический механизм взаимодействия антикаденции (*Aufgesang*) в первом стихе и каденции (*Abgesang*) — во втором. Интонационно-ритмическое напряжение и его немедленное разрешение, говоря обобщенно, передает идею замкнутого хронотопа (в обеих его ипостасях — пространственной и временной) — и циклического, вечно повторяющегося движения:

Все возвращается на круги свои.  
Только вращаются круги сии.

*А. Вознесенский*

Двестишие — одна из излюбленных строфических форм О. Мандельштама. На фоне строфически структурированного стиха по преимуществу (астрофический стих представлен в

творческом наследии поэта столь скромно, что его можно учитывать вместе с нетождественными строфами) они занимают "почетное" 3-е место:

1. Четверостишия	64,5%	67,3%	79,2%
2. Астрофический стих и нетождественные строфы	11,8%	17,5%	4,4%
3. Двустиишия	8,4%	2,4%	5,5%
4. Восьмистишия	6,2%	2,0%	2,0%
5. Сонеты	3,3%	10,0%	3,3%
6. Шестистишия	2,8%	2,4%	3,3%
7. Трехстишия	1,3%	—	0,9%
8. Пятистишия	1,1%	—	0,9%
9. Двенадцатистишия	0,4%	—	—
10. Семистишия	—	0,8%	0,3%
11. Десятистишия	—	—	0,3%

Примечание. Показатели даются в процентах: 1-я колонка — данные по О. Мандельштаму, 2-я и 3-я — для сравнения — по И. Анненскому и Н. Гумилеву

Строфический репертуар О. Мандельштама оценивался по первому тому двухтомника 1990 г. Корпус двустиишных стихотворений I периода, как и его хронология (1909—1914 гг.), корректировались по академическому изданию "Камня", 1990 и первому тому четырехтомного собрания сочинений (М., 1993). Всего с учетом коррекции набирается 49 стихотворений, графически разбитых на двустиишия. Однако три случая требуют оговорки:

1) стихотворение "Куда как страшно нам с тобой...", из "Новых стихов", пришедшее, по признанию автора, "с таинственным количеством строк"<sup>2</sup>, а именно: сверх положенных трех двустииший оно имеет одну дополнительную, отдельно стоящую строку, рифмующуюся со второй строфой, что дает основание считать его дериватом половинного сонета;

2) знаменитое стихотворение, стоившее Мандельштаму свободы и даже жизни ("Мы живем, под собою не чуя страны..."), известно в двух графических вариантах: в виде восьми двустииший и двух восьмистиший (первый по памяти воспроизвела Н. Я. Мандельштам, второй — автограф, воспроизведенный самим поэтом на допросе). Несмотря на видимую бесспорность ситуации, вопрос о каноническом тексте не решается однозначно. С одной стороны, память Н. Я. Мандельштам профессионально почти безупречна, ведь именно ей мы

обязаны большей частью канонического корпуса сочинений поэта<sup>3</sup>, с другой — О. Мандельштам не был достаточно тверд в определении окончательных вариантов своих произведений и уж, конечно, его меньше всего волновала судьба такого "прикладного" текста, как протокол допроса;

3) в стихотворении 1937 г. "Я молю, как жалости и милости..." только первая половина составлена из семи двестишый парной рифмовки, вторую половину составляют два четверостишия перекрестной рифмовки — формально — нетождественные строфы.

Хронологически материал располагается следующим образом: I период (1909—1914) — 8 стихотворений. (В первом томе двухтомника 1990 г. их было 6, однако ставшее почти фольклорным двестишье-панторим "Слышен свист и вой локотомобилей / Дверь лингвиста войлоком обили" из перечня следует исключить, поскольку на его авторство с немалым основанием претендуют и Н. Гумилев, и М. Лозинский<sup>4</sup>; зато стихотворения "Музыка твоих шагов..." (предположительно 1909 г.), "Ты прошла сквозь облако тумана..." (4 августа 1911) и "Немецкая каска, священный трофей..." (сентябрь—октябрь 1914) этот перечень могут дополнить (первое из них в двухтомнике отсутствовало, в двух других двестишья группировались в катрены смежной рифмовки). II период (1920—1926) — 13 стихотворений. III период (1930—1938) — 28 стихотворений. Как видим, каждый последующий период приблизительно удваивает количество двестишных стихотворений по сравнению с предыдущим (8 — 13 — 28). Совершенно очевидно закономерное увеличение двестишый к концу творческого пути поэта. Чем оно вызвано?

В жанрово-тематическом отношении 49 рассматриваемых стихотворений чрезвычайно разнообразны. В стихотворениях I периода закладываются доминирующие темы, мотивы и формы их художественного выражения. В стихотворениях "Дано мне тело — что мне делать с ним...", "Пилигрим", "Истончается тонкий тлен..." и "Музыка твоих шагов...", написанных подряд, а также тематически связанных с ними "Над алтарем дымящихся зыбей..." и "Ты прошла сквозь облако тумана..." лирический герой ощущает себя одновременно и творцом, и произведением творчества ("Я и садовник, я же и цветок", "Я создатель миров моих"); окружающий его мир, составленный из элементов-стихий (неба, солнца, воды и ле-

са), пребывает в торжественной статике; движение, которым обуреваем лирический герой-пилигрим, нелинейно, бесцельно и бесконечно; его повторяющиеся обеты соответствуют вечно веющему ветру; под стать лирическому герою и адресат его сдержанно-тревожного чувства: пребывая в движении и соитии с природой, лирическая героиня "сходит в морозный день" как муза, как само вдохновение. В "Антологии античной глупости" трагически использован элегический дистих: высокая стиховая форма контрастно оттеняет подчеркнуто приземленный бытовой план, каламбурно обыгрываются разные значения одного и того же слова ("Ванну, хозяин, прими — но *принимай* и гостей...").

Завершает период стихотворение "Немецкая каска"; его злободневное "военное" содержание отличается еще более выраженной статуарностью: каска — только эмблема воспринимаемой вчуже войны, повод "вспомнить о тех, кто готов умереть!"

Практически все 13 стихотворений II периода развивают жанрово-тематическую линию "Антологии античной глупости" (I); неслучайно под этой же рубрикой в 20-е гг. появилось еще несколько стихотворений подобного рода, вошедших в "Антологию античной глупости" (II) и в созданную по аналогии "Антологию житейской глупости" 1925 г.

В двестишестидесятых 20-х гг. безраздельно царит атмосфера трагически-игрового карнавала, безудержного веселья, "иррационального комизма, переполняющего мир", лукавого озорства и беззаботного балагурства. По верному слову Н. Я. Мандельштам, формально они строятся на отработанном материале, но не в поэзии, а в прозе и устной речи, и действует при их произношении чисто версификационный дар<sup>2а</sup>.

Поэтому они резко отличны от серьезных двестишестидесятых I и III периодов.

В двестишестидесятых 30-х гг. возрождается и получает дальнейшее развитие сформировавшаяся в I период тема творца, создающего мир. Так, третье стихотворение цикла "Армения" "Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло..." синтезировало творческие усилия живописца, в распоряжении которого "всех-то цветов... осталось лишь сурик да хрипая охра", и поэта, хищным взглядом выхватывающего приметы неповторимого облика Эривани (*синица, булочник, с хлебом играющий в жмурки*), походя подбирающего привычные образные соответствия ("Не город — орешек каленый, / Улиц твоих

большеротых кривые люблю вавилоны..." Ср.: "Куда как страшно нам с тобой..." и по-хозяйски использующего местные мифологемы ("Иль птица тебя рисовала, / Или раскрашивал лев, как дитя, из цветного пенала?"). Мотив живописного видения мира звучит даже в шутовском стихотворном то-сте: "Я пью за военные астры, за все, чем корили меня..." — *масло парижских картин*, не говоря уже о "Ягненке гневном", в котором колористическая стихия, заданная в "Армении", предстает в предельно сгущенном (хотя и совершенно другом) виде:

В легком воздухе свирели раствори жемчужин боль,  
В синий, синий цвет синели океана вьелась соль.

Чисто поэтический способ творческого созидания представлен в другом итальянском стихотворении "Не искушай чужих наречий..." (май 1933), в котором воплощено типично мандельштамовское "чувство измены собственной языковой стихии из-за ухода в иноязычный мир"<sup>3а</sup>.

Параллельно набирала силы еще одна тема, оптимальной строфической формой для выражения которой стали двусти-шия, — тема трагического противостояния *отверженного брата, отщепенца в народной семье, дурака и дружка* — Щелкунчика и Страшного Мира, кишашего полчищами Мышиного Короля, в конечном итоге, того же *кремлевского гор-ца*. В этом подцикле группируются такие хрестоматийно из-вестные стихотворения, как "Куда как страшно нам с то-бой...", "Ленинград", "Мы с тобой на кухне посидим...", "Мы живем, под собою не чуя страны...", "Твоим узким плечам под бичами краснеть...", триптих "Кама". Конкретизируясь, эта тема осложняется биографически узнаваемыми персона-жами и бытовыми подробностями: "Ох, как крошится наш та-бак..."; "Заесть ореховым пирогом..."; "Вверх и вниз на Ка-зань и на Чердынь несла..."; "А со мною жена — пять ночей не спала, / Пять ночей не спала, трех конвойных везла..."; "Я семафор со сломанной рукой..." и т. п.

Открывающий цикл "Московских стихов" бытовой этюд "Куда как страшно нам с тобой..." имел домашний эквивалент названия — "Щелкунчик" и весьма прозрачную приурочен-ность к частной жизни поэта. 30 сентября 1930 г. Надежда Яковлевна получила в подарок на именины ореховый торт, который принесла в гостиницу ее тетка, — отсюда лейтмо-тивная тема Щелкунчика и ее отголоски в "Армении". Обра-щение "Товарищ большеротый мой!" также намекало на не-

кие подробности семейных разговоров. Надежда Яковлевна не раз смеялась над обыкновением партийных жен в интимной обстановке, на даче именовать своих мужей "товарищами" — "чего они играют еще в подполье?", на что О. М. заметил: "нам бы это больше подошло, чем им"<sup>26</sup>. Точно так же крошащийся табак объясняется реальным положением дел:

В Тифлисе исчезли промышленные товары и папиросы. Попадались нам и табаки для самокруток, но не отменные кавказские табаки, а бракованные и пересохшие — они действительно крошились<sup>26</sup>.

От "Щелкунчика" протягиваются семантические и образные ассоциации в Армянский цикл и к стихотворению "Мы с тобой на кухне посидим...", "кухонная" заземленная интонация которого восходит отчасти к блоковскому:

Мы забыты одни на земле.  
Посидим же тихонько в тепле.  
  
В этом комнатном, теплом углу  
Поглядим на октябрьскую мглу.  
  
За окном, как тогда, огоньки.  
Милый друг, мы с тобой старики.  
(19 октября 1913)

При сходстве ситуации уединения в некоем замкнутом "домашнем" пространстве мандельштамовское стихотворение противостоит блоковскому невозможностью оставаться в тепле и уюте, трагической обреченностью на скитания в "дерзавном мире"<sup>2в</sup>.

Несомненно, с оглядкой на О. Мандельштама этот мотив подхватят В. Ходасевич в стихотворении 1927 г. "Сквозь ненастный зимний денек...", две первых строфы которого, что примечательно, двустушия, а два других — трехстишия<sup>5</sup>, и А. Ахматова в своем "Последнем тосте" 1934 г., как бы контактировавшем "Мы с тобой на кухне посидим..." и "Я пью за военные астры, за все, чем корили меня..."

Неузнаваемо преобразились травестийно-смеховые миниатюры. Отраженный в них мир предстает фантазмагорически искаженным, сюрреалистически парадоксальным, как бы сошедшим с ума: "Посреди огромных буйволов / Ходит маленький Мануйловов"; "Мяукнул конь и кот заржал..."; "Ходит Вермель, тяжело дыша, / Ищет нежного детеныша..."

Практически во всех стихотворениях Мандельштама, расчлененных на двустушия, художественно актуализируются отвечающие структурным особенностям этой строфической формы мотивы Вечности, рядом с которой человеческая

жизнь — ничтожное мгновение, статичности мира или нелинейного, циклического, до безумия возвращающегося движения как во внешней реальной или вымышленной жизни, так и во внутреннем духовном мире поэта.

Описанные мотивы находят ощутимую поддержку в метроритмических характеристиках двустиший: почти половина, 24 стихотворения из 49, представлена акаталектическими метрами (ямбами и анапестами со сплошными мужскими клаузулами, хорями — с женскими, дактилями — с дактилическими и другими более сложными случаями, с дольниками и логоэдическими формами), обеспечивающими ровное непрерывное ритмическое движение. Им противостоят противоположные "диалогические" модификации с каталектикой и гиперкаталектикой, в которых метрический зазор предупреждает о смене голоса, точки зрения или аспекта высказывания. В свою очередь, акаталектические метры усиливают искомый художественный эффект за счет анафорических повторов и подхватов ключевых слов или даже строф:

Твоим узким плечам под бичами краснеть,  
Под бичами краснеть, на морозе гореть.

Твоим детским рукам утюги поднимать,  
Утюги поднимать да веревки вязать.

Твоим нежным ногам по стеклу босиком,  
По стеклу босиком, да кровавым песком.

Ну, а мне за тебя черной свечкой гореть,  
Черной свечкой гореть да молиться не сметь.

а также горизонтальных рифмообразующих созвучий:

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

Да не спросят тебя молодые, грядущие те,  
Каково тебе там в пустоте, в чистоте, сироте...

Были очи острее точимой косы —  
По зегзице в зенице и по капле росы...

Очевидная приверженность О. Мандельштама к двустишиям не случайна. Закономерным образом она соответствует характеру его художественного мышления, сгущающемуся трагизму мироощущения и общей направленности творческой эволюции.

#### Примечания

<sup>1</sup> Бродский И. Путешествие в Стамбул // Петрополь-3: Альманах. Л., 1991. С. 38.

<sup>2</sup> Мандельштам Н. Я. Книга третья. Париж, 1987. С. 142-143. <sup>2а</sup> С. 46.

<sup>2б</sup>С. 142. <sup>2в</sup>С. 148: "Это стихи остро прочувствованной изоляции и изгойства после моего разговора с Тихоновым и еще после разговора О. М. в ленинградском отделении "Известий"... Через два-три дня, получив ответ Тихонова, мы завязали корзины и уехали..."

<sup>3</sup>Мандельштам Н. Я. Комментарии к стихам 1930—1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. Новые стихи. Комментар. Исслед. Воронеж, 1990. С. 201, 264. <sup>3а</sup>С. 233.

<sup>4</sup>См.: Мандельштам О. Собр. Соч.: В 4 т. М., 1993.— Т. 1. С. 281.

<sup>5</sup>На стихотворение Вл. Ходасевича наше внимание обратил Г. А. Левинтон.

*Н. А. Кожевникова*  
*Москва*

## О ТРОПАХ В СТИХОТВОРЕНИЯХ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Многократно цитированные размышления О. Мандельштама о природе слова характеризуют прежде всего слово самого Мандельштама. Слово для него свободно, поскольку может значить не то, что оно значит в языке:

Разве вещь хозяин слова?... Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело.

Кроме того, оно подвижно и изменчиво:

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку<sup>1</sup>.

Эти особенности слова определяют строение стихотворения или небольших его фрагментов. В стихотворении сосуществует слово в прямом значении и это же слово в составе метафоры или сравнения. Разные употребления слова, не тождественные по смыслу, примыкают друг к другу: "Я был на улице. / Свистел осенний шелк... / И горло греет шелк щекочущего шарфа".

Троп и соответствующая реалья могут быть оторваны друг от друга в тексте стихотворения. Как принцип развертывания текста переход от тропа к реалии использован в стихотворениях "Язык булыжника мне голубя понятней..." и "1 января 1924". Эти стихотворения, неоднократно привлекавшие внимание исследователей, содержат повторяющееся слово *ябло-*

ко, смысловое наполнение которого разнообразно и изменчиво и в стихах Мандельштама вообще, и в этих стихотворениях в особенности<sup>2</sup>.

Троп и реалию связывает не лексический повтор, а слова семантически смежные, например однокоренные: "Я ласточкой доволен в небесах, / И колокольни я люблю полет" — "И вся моя душа в колоколах" ("Пешеход"). Здесь же свойство ласточки — полет — приписывается колокольне. Между тропом и реалией бывают отношения рода—вида: "И скоро будет солнце — скоро / Безумный петел прокричит... / И только голос, голос-птица / Летит на пиршественный сон" ("Телефон").

Соотнесенные слова представляют собой разные видовые обозначения, подчиненные одному родовому: "Зимуют пароходы. На припеке / Зажглось каюты толстое стекло. / Чудовищна, как броненосец в доке, / — Россия отдыхает тяжело" ("Петербургские строфы"). Некоторые стихотворения содержат тропы, связанные повтором опорного слова: "Какая линия могла бы передать / Хрусталь высоких нот в эфире укрепленном" ("В хрустальном омуте..."), "Слагались гимны, кони гарцевали / И, словно буквы, прыгали на месте... / Чужая речь мне будет оболочкой, / И много прежде, чем я смел родиться, / Я буквой был, был виноградной строчкой, / Я книгой был, которая вам снится" ("К немецкой речи").

Тропы принадлежат к одному семантическому полю: "Горят в порту турецких флагов маки, / Тростинки мачт..." ("Феодосия"). В стихотворении совмещаются оба приема: перекличка между тропом и реалией "В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа" — "...соловьиных лип рокошующие кроны / С безумной яростью качает царь лесной", перекличка тропов: "...в песнях урагана / Смеялся музыки голубоглазый хмель" — "Та песня дикая, как черное вино..."

В стихотворении сосуществуют слово, которое прямо называет вещь, и метафора, которая ее переназывает, происходит переход от прямого обозначения к метафоре: "И бирюзовая вуаль / Небрежно брошена на стуле" — "Здесь — трепетание стрекоз / Быстроживущих, синеглазых" ("Медлительнее снежный улей..."), "Одни на монетах изображают льва, Другие — голову. / Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки" ("Нашедший подкову"). И, напротив, переход от метафоры к прямому обозначению: "Я хочу поужинать, и

звезды / Золотые в темном кошельке!" — "Если я на то имсю право, — / Разменяйте мне мой золотой!" ("Золотой"). Одна и та же реалья имеет и разные метафорические соответствия: "Вокзала шар стеклянный" — "И вхожу в стеклянный лес вокзала" ("Концерт на вокзале"). В стихотворении могут сочетаться разнотипные характеристики одной реалии: "Любезный Ариост, посольская лиса, / Цветущий папоротник, парусник, столетник", "Дичок, медвежонок, Миньона".

Эти закономерности характеризуют и стихи О. Мандельштама в целом, если рассмотреть их как единый текст. Межтекстовые связи повторяют внутритекстовые.

Мандельштам пишет не только двойчатки и тройчатки, разрабатывая определенную тему, не только испытывает возможности определенного размера<sup>3</sup>, но и возвращается к одним и тем же словам, помещая их в разные условия, в которых обнаруживается и связь слова и вещи, и его независимость от вещи. Слово переходит из стихотворения в стихотворение, меняя свое смысловое наполнение.

Стихотворения, написанные в одно время, связаны повторяющимися словами, смысловое наполнение которых не совпадает. В одном тексте слово имеет прямое значение, в другом — используется как образ сравнения или метафора. При этом вначале может появиться реалья, а вслед за ней троп: "За прилавком шупает червонцы человек" ("Золотой", 1912) — "Хозяйский глаз желтей червонца" ("Американ бар", 1913). И, напротив, троп предваряет и как бы вызывает к жизни соответствующую реалью: "Казармы, парки и дворцы, / А на деревьях — клочья ваты" ("Царское село", 1912) — "Пусть в душной комнате, где клочья серой ваты / И склянки с кислотой, часы хрипят и бьют" ("Пусть в душной комнате...", 1913). Черный бархат, имеющий прямое значение в стихотворении "Венеццейской жизни, мрачной и бесплодной..." ("Черным бархатом завешенная плаха") перекликается с двумя метафорами стихотворения "В Петербурге мы сойдемся снова...": "В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты". Образ сравнения "И медленный день, как в соломе проснувшийся вол..." имеет прямое соответствие в стихотворении "Tristia": "И на заре какой-то новой жизни, / Когда в сенах лениво вол жует".

Стихотворения "Ночь на дворе. Барская лжа..." и "За греческую доблесть грядущих веков..." связаны повторяющимся

образом — век-волкодав. Словам в прямом значении в первом из них: *шапку в рукав, шапкой в рукав* соответствует развернутый троп во втором: "Запихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей..." Два стихотворения о щегле связывает повтор слова *мякина*: "Детский рот жует свою мякину" — "Зимний день, колючий, как мякина, / Так ли жестк в зрачке твоём?"

Стихотворения "Эта область в темноводье..." и "Куда мне деться в этом январе?.." связывает повторяющееся слово *разговор*. В первом стихотворении речь, универсальное свойство мира, Мандельштам приписывает неодушевленным предметам. Только их речь слышна в немом городе: "Только города немного / В гололедицу обзор, / Только чайника ночного / Сам с собою разговор... / В гуще воздуха степного / Переключка поездов / Да украинская мова / Их растянутых гудков". Второе передает мольбу человека о человеческом слове: "Читателя! советчика! врача! / На лестнице колючей разговора б!"

Количество таких переключек возрастает, если рассматривать стихи, написанные в разное время. Некоторые слова сначала обозначают реалию, а затем входят в состав сравнения или метафоры: "А ныне завладел дикарь / Священной палицей Геракла" ("Зверинец") — "Небо, как палица, грозное", ("Нет, не мигрень..."), "И северным дружинам любви / Янтарь, пожары и пиры" ("Когда на площадях...") — "Янтарь и мясо красных глин" ("Пластинкой тоненькой жиллета..."), "Вспомнишь на даче осу, / Детский чернильный пенал..." ("Не говори никому...") — "И каналов узкие пеналы / Подо льдом еще черней" ("Нынче день какой-то желторотый..."), "Уведи меня в ночь, где течет Енисей" ("За гремучую доблесть...") — "Девчонка, выскочка, гордячка, / Чей звук широк, как Енисей" ("За Паганини длиннопалым...").

Другие слова, напротив, сначала входят в состав сравнения или метафоры, затем используются как обозначения реалии: "Долго ль еще нам ходить по гроба, / Как по грибы деревенская девка?.." ("Дикая кошка...") — "И еще грибы-волнушки..." ("Стихи о русской поэзии"), "Как люб мне язык твой зловещий, / Твои молодые гроба, / Где буквы — кузнечные клещи / И каждое слово — скоба" ("Ты красок себе пожела-ла") — "Камни трогает клещами, / Щиплет золото гвоздей" ("Оттого все неудачи..."), "И продольный мозг она вложила, /

Словно шпагу, в темные ножны" ("Ламарк") — "Тычут шпагами шишиги" ("Стихи о русской поэзии").

В поздних стихах Мандельштам возвращается к некоторым темам и образам ранних стихов. И в этом случае слова, которые употреблялись в составе тропа, приобретают прямое значение: "Природа — тот же Рим" — "Рим-человек" и наоборот: "Айя-София" — "Бывают мечети живые — / И я догадался сейчас: / Быть может, мы Айя-София / С бесчисленным множеством глаз".

В стихотворении "Теннис" игра в теннис изображается как бой, кроме того, в нем совмещаются два временных плана — современность и древность: "Он творит игры обряд, / Так легко вооруженный, / Как аттический солдат, / В своего врага влюбленный". В поздних стихах фигурирует не только неизвестный солдат, но и камень-солдат: "Но мне милей простой солдат / Морской пучины — серый, дикий, / Которому никто не рад".

Повторяющиеся слова связывают два или несколько тропических преломлений. Слово *корабль* имеет и прямое значение: "Я список кораблей прочел до середины: / Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, / Что над Элладю когда-то поднялся" и включается в несколько сравнений и метафор: "И храм, как корабль огромный, / Несется в пучине веков", "Чудовищный корабль на страшной высоте / Несется, крылья расправляет", "В ком сердце есть, тот должен слышать, время, / Как твой корабль ко дну идет", "Телки с нежными боками / И бычки-баловники, / А за ними кораблями / Буйволицы с буйволами / И священники-быки".

В стихах Мандельштама неоднократно упоминается вино: "Пахнет укусом, краской и свежим вином из подвала", "...где вино и милый плов" и разные его сорта: кахетинское, телиани, аи, мозельвейн, асти спуманте иль папского замка вино, пуи и т.п. Как опорные слова тропа используются слова *вино* и *хмель*: "Глухое море, как вино, кипит", "Та песня дикая, как черное вино", "Холодного и чистого рейнвейна / Предложит нам жестокая зима. / В серебряном ведре нам предлагает стужа / Валгаллы белое вино", "А в запечатанных соборах, / Где и прохладно, и темно, / Как в нежных глиняных амфорах, / Играет русское вино", "Вино и крепче и тяжеле, / Сердечного коснулось хмель", "Зловещий голос — горький хмель — / Души расковывает недра", "в песнях урагана / Смеялся

музыки голубоглазый хмель", "Кончался века первый хмель", "И вальс из гроба в колыбель / Переливающей, как хмель".

Повторяющиеся слова представляют собой опорные слова метафор или сравнений. Написанные в одно время стихотворения "Раковина" и "На перламутровый челнок..." связаны образом раковины. В первом стихотворении раковине уподоблен поэт: "Быть может, я тебе не нужен, / Ночь; из пучины мировой, / Как раковина без жемчужин, / Я выброшен на берег твой", во втором — ладонь: "Когда широкая ладонь, / Как раковина, пламенея, / То гаснет, к теням тяготея, / То в розовый уйдет огонь!.." Метафора из позднего стихотворения "Рождение улыбки" "На лапы из воды поднялся материк — Улитки рта наплыв и приближенье..." варьируется в стихотворении "Не у меня, не у тебя — у них...": "улитки губ людских".

Повторы тропов связывают стихотворения, написанные на одну тему: *хвостик лодкой* в стихотворениях о щегле. Повторяющийся троп связывает и стихотворения, написанные в разное время: "Не любим рая, не боимся ада, / И в полдень матовый горим, как свечи" ("Лютеранин", 1912) — "Ну, а мне за тебя черной свечкой гореть, / Черной свечкой гореть да молиться не сметь" ("Твоим узким плечам под бичами краснеть...", 1934).

Повторяется не только отдельное слово, но и ассоциативная связь слов, смысл которых меняется. В четырех стихотворениях 1910—1911 гг. повторяется слово *омут*. Эти стихотворения связывают и слова *тростинка*, *соломинка*, *тростник*. Только в стихотворении 1911 г. слова *омут* и *тростник* имеют прямое значение: "Стрекозы быстрыми кругами / Тревожат черный блеск пруда, / И вздрагивает, тростниками / Чуть окаймленная, вода. / То пряду за собою тянут / И словно паутину ткут, / То, распластавшись, в омут канут, / И волны граур свой сомкнут". В других стихотворениях и *омут*, и другие слова — метафоры или сравнения, значение которых меняется от стихотворения к стихотворению. В стихотворении 1910 г. "Неумолимые слова..." изображен распятый Христос, тело которого уподоблено стеблю лилии: "Стояли воины кругом / На страже стынувшего тела; / Как венчик, голова висела / На стебле тонком и чужом. / И царствовал и никнул Он, / Как лилия в родимый омут, / И глубина, где стебли тонут, / Торжествовала свой закон". В стихотворении

"Из омута злого и вязкого..." слово *омут* обозначает окружение поэта, который сравнивается с тростинкой: "Из омута злого и вязкого / Я вырос тростинкой, шурша". В стихотворении, начинающемся строками: "В огромном омуте прозрачно и темно, / И томное окно белеет", *омут* — комната, *соломинка* — образ сравнения к слову *сердце*: "А сердце, отчего так медленно оно / И так упорно тяжелеет? / То всю тяжестью оно идет ко дну, / Соскучившись по милом иле, / То, как соломинка, минуя глубину, / Наверх всплывает без усилий". В стихотворении "Соломинка" *омут* — зеркало ("Мерцают в зеркале подушки, чуть белея, / И в круглом омуте кровать отражена"), *соломинка* — женщина по имени Саломея<sup>4</sup>.

Ассоциативная связь *омут* — *соломинка* разрывается. Слова употребляются порознь. В стихотворении 1915 г. слово *омут* расшифровано и становится основой образного движения: "В черном омуте столицы / Столпник-ангел вознесен. / В темной арке, как пловцы, / Исчезают пешеходы, / И на площади, как воды, / Глухо плещутся торцы". Образ омута встречается и позже, попадая в новые контексты с новыми значениями: "В хрустальном омуте какая крутизна...", "омут ока удивленный". Солома и соломинка в свою очередь продолжают существовать в разных ролях. В стихотворении "На розвальнях, уложенных соломой...", написанном одновременно с "Соломинкой", солома имеет прямое значение. Стихотворения 1920 г. "За то, что я руки твои..." и "Когда городская выходит на стогны луна...", связанные общностью размера, также содержат слово *солома*, которое в первом имеет прямое значение: "И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, / На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится", во втором — метафорическое: "И бледная жница, сходящая в мир бездыханный, / Тихонько шевелит огромные спицы теней / И желтой соломой бросает на пол деревянный". Еще одно употребление в стихотворении этого же времени: "Мне жалко, что теперь зима / И комаров не слышно в доме. Но ты напомнила сама / О легкомысленной соломе". Таким образом, сменяющие друг друга стихотворения связывают повторяющиеся слова, смысловое наполнение которых, однако, не совпадает.

В стихах Мандельштама одно и то же слово приобретает разные тропеические преломления, одновременно расширяется круг таких слов. Опорное слово тропа, повторяясь, всту-

пает во все новые смысловые отношения с меняющимися обозначениями реалий, так что возникают целые гнезда метафор и сравнений. Повторяющиеся образные характеристики приписываются разным предметам речи — и конкретным, и отвлеченным.

Для стихов Мандельштама характерны не только переключки отдельных слов-образов, но и развитие сквозных словесно-образных полей: *человек, птица, зверь, насекомое, растение, камень, ткань, книга, речь, музыка, пища, вещь*. Эти поля включают и слова в прямом значении, и метафоры и сравнения. Часть слов, принадлежащих к определенному полю, обозначает реалии. Часть слов этого же поля имеет две функции — и называет предметы, и их характеризует — через метафору или сравнение. И, наконец, некоторые слова используются только в тропах. Прямые обозначения и тропы в каждом из полей распределены своеобразно.

В картине мира, отраженной в стихах Мандельштама, важное место принадлежит птицам. Помимо родового слова *птица*: "По воздуху летает птица" на протяжении всего творчества поэта используются обозначения разных видов птиц: "И трепещущая ласточка / В темном небе круг чертит", "Люблю следить за чайкою крылатой", "Есть иволги в лесах", "И золотушный грач мелькает", "Думал — возьму посмотрю, как живет в Эривани синица", "Перед всем безлесным кругом / Даже ворон оробел", "Не хочет петь линючий / Ленивый богатырь — / И малый, и могучий / Зимующий снегирь" (*снегирь — богатырь* — рифма Державина). Прежде чем щегол становится героем трех стихотворений, щеглы упоминаются в стихотворении "Я по лесенке приставной": "Из гнезда упавших щеголов / Косари приносят назад". Упоминается также *петух, стрижи, горлинка, павлин*.

Гнездо метафор и сравнений с центральным словом *птица* (и соответствующими видовыми обозначениями) складывается уже в ранних стихах Мандельштама. В сборнике "Камень" одно за другим следуют стихотворения, содержащие разные "птичьи" образы, которые отчасти отталкиваются от прямого обозначения птиц, отчасти чередуются с ним: "И тишину переплывает / Полночных птиц незвучный хор" — "И призрачна моя свобода, / Как птиц полночных голоса" ("Слух чуткий парус напрягает..."), "Я печаль, как птицу серую, / В сердце медленно несущу. / Что мне делать с птицей раненой?" ("Скуд-

ный луч холодной мерою..."), "Божье имя, как большая птица, / Вылетело из моей груди" ("Образ твой мучительный и зыбкий..."). Этот ряд продолжается и за пределами "Камня": "И только голос, голос-птица / Летит на пиршественный сон", "И птица смерти и рыдания, / Влачится траурной каймой / Огромный флаг воспоминанья / За кипарисную кормой", "Звезды живут, канцелярские птички, / Пишут и пишут свои раппортички".

Как отмечали исследователи, широкий круг предметов речи характеризует повторяющееся слово *ласточка*. Это — слово, мысль: "Я слово позабыл, что я хотел сказать. / Слепая ласточка в чертог теней вернется, / На крыльях срезанных"; утро: "И серую ласточкой утро в окно постучится"; мода: "И ласточкой кружится мода"; брови: "И твердые ласточки круглых бровей / Из гроба ко мне прилетели". Несколько тропов включают слово *голубь*: "И на грядки кресел с галереи / Падают афиши-голубки", "Язык булыжника мне голубя понятней, / Здесь камни — голуби, дома как голубятни", "С примесью ворона — голуби, / Завороненные волосы".

Одновременно расширяется ряд видовых обозначений птиц, которые в свою очередь характеризуют разнообразные и разнотипные предметы речи: "И опять к равнодушной отчизне / Дикой уткой взовьется упрек" (с опорой на реалию: "над озером сонным / Крылья уток теперь тяжелы" ("Воздух пасмурный влажен и гулок...")), "И ночь-коршунница", "родник-журчит / Цепочкой, пеночкой и речью", "И, как птенца, стряхнуть с руки / Уже прозрачные виденья" ("Грифельная ода"), "Только злой мотор во тьме промчится / И кукушкой прокричит", "Воронез — ворон, нож", "...смерть уснет, как днем сова...", "Белизна снегов гагачья", "И страусовы перья арматуры / В начале стройки ленинских домов", "И налетит пламенных лет стая".

Разные конкретные преломления имеет традиционная образная параллель *человек — птица*. В стихотворении "Аббат" сопоставляются две ситуации: "Он Цицерона на перине / Читает, отходя ко сну: / Так птицы на своей латыни / Молились Богу в старину". Уподобление человека птицам включает в себя и уподобление птиц человеку, ср. лесная Саламанка. Сопоставление *человек — птица* содержится и в более поздних стихах: "И тем печальнее, тем горше нам, / Что люди-птицы хуже зверя", "Свахи-птицы свищут почесть / Льстивую На-

таше". Повторяется уподобление человека ласточке: "В священном страхе тварь живет, / И каждый совершил душою — / Как ласточка перед грозой — / Неописуемый полет", "И живая ласточка упала / На горячие снега". Это сопоставление соотносится с реалиями изображаемого мира: "чистые и честные китайцы / Хватают палочками шарики из теста, / Играют в узкие нарезанные карты / И водку пьют, как ласточки с Янцзы".

Через образы птиц передаются разные варианты судьбы поэта: "А мог бы жизнь просвистать скворцом", "Я около Кольцова как сокол закольцован". Птицам уподобляются и другие поэты: "И, самый скромный современник, / Как жаворонок, Жамм поет", "...заводил кавардак гоголек. / Собира- тель пространства, экзамены сдавший птенец, / Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец", певица: "Ничего, голубка, Эвридика, что у нас студеная зима". Сравнения человека с птицей носят и общеязыковой характер: "Расхаживают в полотенцах турки, / Как петухи, у маленьких гостиниц" ("Феодосия").

На фоне прямых обозначений: "Пока ягнята и вола / На тучных пастбищах водились", "Где арестованный медведь гуляет — / Самой природы вечный меньшевик" и т.п. развиваются метафоры и сравнения со словом *зверь* и соответствующими видовыми обозначениями. Традиционная параллель *человек—зверь* включает и родовое слово: "И нянчишь зверушек-детей", "люди-птицы хуже зверя", "Если б меня смели держать зверем", и разные видовые преломления: "Чтоб мрамор сахарный толочь, / Влезает белкой на Акрополь", "Как овцы, жалкою толпой / Бежали старцы Еврипида", "зрители-шакалы", "Я тяжкую память твою берегу, / Дичок, медвежонок, Миньона", "Десять пальцев — мой табунок! / И вскочил, отряхая фалды, / Мастер Генрих — конек-горбунок", "Чарли Чаплин, нажимай педаль, / Чаплин, кролик, пробивайся в роль".

Часть образных характеристик человека повторяется: "Я, как шенок, кидаюсь к телефону / На каждый истерический звонок", "Итальянские чернорубашечники, / Мертвых цезарей злые щенки"; "Сядь, Державин, развалился, / Ты у нас хитрее лиса", "Любезный Ариост, посольская лиса".

Кроме того, со зверями сравниваются вода: "Вода глубокая течет, / Крутятся, играя, как звереныш"; век: "Век мой, зверь

мой"; душа эпохи: "Я говорю с эпохой, но разве / Душа у ней пеньковая, и разве / Она у нас постыдно прижилась, / Как сморщенный зверек в тибетском храме". Тропы включают видовые обозначения зверей: котят, кошка: "Здесь клички месяцам давали, как котят", "Дикой кошкой горбится столица", "Дикая кошка — армянская речь"; волк, волчица: "Мы смерти ждем как сказочного волка", "Мне осень добрая волчицею была"; вол: "И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, / На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится"; кость тапира: "И лопастью пропеллер лоснится, / Как кость точеная тапира".

Насекомые в стихах Мандельштама — кузнечик, пчелы, медуницы и осы, шмель, бабочка, стрекоза, светляки, комар. В стихотворении "Ламарк" есть и само слово *насекомые*: "Мы прошли разряды насекомых / С наливными рюмочками глаз". В тропы включаются повторяющиеся слова *стрекоза*, *пчелы*. К. Ф. Тарановский обратил внимание на образное и ритмическое сходство стихотворения "Медлительнее снежный улей..." со стихотворением А. Белого "Зима"<sup>5</sup>. Строки "И, если в ледяных алмазах / Струится вечности мороз, Здесь — трепетание стрекоз / Быстроживущих, синеглазых" в стихотворении "Медлительнее снежный улей..." подсказаны концом стихотворения А. Белого "Пусть за стеною, в дымке блеклой, / Сухой, сухой, сухой мороз, — / Слетит веселый рой на стекла / Алмазных, блещущих стрекоз". Однако смысловое наполнение слова *стрекоза* — иное, чем у Белого, речь идет о вуали. Стихотворение содержит и другую цитату из А. Белого. "Снежный улей" напоминает "пчелиные" образы "Кубка метелей": "ты, метель, улей белых пчел". Снежный улей развертывает сопоставление снежинок с пчелами и начинает "пчелиные" образы Мандельштама. Для Белого стрекозы и пчелы — явление одного порядка — снег, морозные узоры. Мандельштам противопоставляет зиму и лето, снежный улей и стрекоз. Стрекоз вспомнил Мандельштам и в стихах на смерть А. Белого: "Как садятся стрекозы, не чуя воды, в камыши, / Налетели на мертвого жирные карандаши", "О Боже; как жирны и синеглазы / Стрекозы смерти". Но и эти стрекозы не имеют у А. Белого аналогии. Кроме того, стрекозы попадают в один ряд с другими насекомыми и обозначают в соответствии со складывающимися в литературе ассоциативными связями достижения техники: "По набережной се-

верной реки / Автомобилей мчатся светляки, / Летят стрекозы и жуки стальные", ср. у Блока: "стада стальных стрекоз" ("Комета").

Во внутренне связанных стихотворениях сравнение с пчелами сопровождает разные предметы речи: "На каменных отрогах Пиэрии / Водили музы первый хоровод, / Чтобы, как пчелы, лирники слепые / Нам подарили ионийский мед", "Нам остаются только поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы, / Что умирают, вылетев из улья". До того, как в стихах Мандельштама появляются пчелы, связанные с античной традицией, в стихотворении "Домби и сын" использован образ, имеющий иное происхождение: "Как пчелы, вылетев из улья, / Роятся цифры круглый год. / А грязных адвокатов жало / Работает в табачной мгле".

Кроме того, через все творчество поэта проходят сравнения с другими насекомыми: "Скользнула-мелькнула коляска, / Легкая, как мотылек", "Что поют часы-кузнечик", "Как мертвый шершень возле сот, / День пестрый выметен с позором", "Был от поленьев воздух жирен, / Как гусеница, на дворе", "И в темноте растет кипенье — / Чайнок легкая возня, / Как бы воздушный муравейник / Пирует в темных зеленях", "Среди ремесленного города-сверчка". К этому ряду относится и сравнение-приложение *деревушка-гнида*. Обращение к сниженным словам, характерное для позднего творчества Мандельштама, накладывает отпечаток и на характер тропа: "Он глядит в бинокль прекрасный Цейса — / Дорогой подарок царь Давида, — / Замечает все морщины гнейсовые, / Где сосна иль деревушка-гнида".

Мир реалий и образная система Мандельштама последовательно соотносятся. Прямая связь тропа с изображаемым миром дополняется связью косвенной. Часть предметов, характерных для изображаемого мира, не имеет самостоятельной значимости в стихах Мандельштама, а входит через образ значения, в котором соединены два плана. За изображенной ситуацией стоит иная, неизобразенная, в которой образу сравнения соответствует реалия. В стихотворении "Золотистого меда струя из бутылки текла..." сравнение "Как тяжелые бочки спокойные катятся дни..." опирается на изображенную ситуацию; образ другого сравнения: "Ну, а в комнате белой, как прятка, стоит тишина" — связан с темой этого отрывка, с судьбой Пенелопы и Одиссея, о которых речь идет

прямо. В стихотворении "Я вернулся в мой город, знакомый до слез..." через троп введенная ситуация, не изображенная непосредственно: "И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных".

Отношение слова и вещи в стихах Мандельштама двойственно — слово то отрывается от вещи и начинает существовать независимо от нее, приобретая разные смысловые наполнения, то возвращается к ней. Двойственно и отношение тропа к традиции. Часть тропов развивает устойчивые смысловые связи, часть создает новые.

В поэзии Мандельштама не только часть слов имеет несколько тропеических применений, но и часть реалий имеет разные образные соответствия. Это, прежде всего, человек, который уподобляется птице, зверю, рыбе, цветку, дереву, луне, солнцу, фонарику, и такие реалии, как небо, земля, день, город. Небо — "купол небес", "И неживого небосвода / Всегда смеющийся хрусталь", "На бледно-голубой эмали", "...Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань", "небо мертвенной холста", "А близорукое шахское небо — / Слепорожденная бирюза", "А над ними неба мреет / Темно-синяя чума".

При помощи тропов изображаются разные города и разные облики одного города: Санкт-Петербург — "В черном омуте столицы", "Спит Москва, как деревянный ларь", "Зашумела, задрожала, / Как смоковницы листва, / До корней затрепетала / С подмосковными Москва", Эривань — "не город, орешек каленый". Город уподобляется живому существу — человеку, животному, птице, насекомому: "Она в торговле хитрая лисица, / А перед князем — жалкая раба", "Дикой кошкой горбится столица", "Окружена высокими холмами, / Овечьим стадом ты с горы сбегаешь", "Мы с тобою поедим на "А" и на "Б" / Посмотреть, кто скорее умрет, / А она то сжимается, как воробей, / То растет, как воздушный пирог", "Воронеж — ворон, нож", "среди ремесленного города сверчка", "Иль на трамвае охлестнуть Москву. / Ей некогда. Она сегодня в няньках. Все мечется", "курва Москва", "А город от воды ополоумел, — / Как он хорош, как весел, как скуласт", "Рим-человек". Земля: "Земли девической упругие холмы / Лежат спеленатые туго", "Говорим: / И они стояли на земле, / Неудобной, как хребет осла", "Земля, словно, плешина, рыжая", "...Чтоб кружилась каруселью / Кисло-сладкая земля", "И все-таки земля — проруха и обух", "Несется земля — мебели-

рованный шар", "Я к губам подношу эту зелень — / Эту клейкую клятву листов — / Эту клятвopеступную землю: / Мать подснежников, кленов, дубков", "Воздух замешен так же густо, как земля".

Разные образные соответствия имеют отвлеченные понятия: пространство: "Колтуном пространства дышал", "Давайте все покроем заново / Камчатной скатертью пространства", "И дугами парусных гонок / Открытые формы чертя, / Играет пространство спросонок, / Не знавшее люльки дитя"; век: "век мой, зверь мой", "Мне на плечи кадается век-волкодав", "век-властелин".

Некоторые слова в одних стихотворениях обозначают реалии, в других стихотворениях они представляют собой опорное слово тропа. Некоторые тропы Мандельштама имеют двусторонний характер, они симметричны: "И по-звериному воем людье, / И по-людски куролесит зверье". Обоюдные тропы (А. Потебня) связывают и разные стихотворения. Образной параллели *люди—овцы*: "Как овцы, жалкою толпой / Бежали старцы Еврипида" соответствует параллель *овцы—люди*: "Обиженно уходят на холмы, / Как Римом недовольные плебеи, / Старухи овцы — черные халдеи, / Исчадье ночи в капюшонах тьмы"; ср. *стадо—люди*: "Как народная громада, / Прошибая землю в пот, / Многоярусное стадо / Пропыленной армадой / Ровно в голову плывет". Образной параллели *люди —птицы* соответствует параллель *птицы—люди*: "И маршируют повзводно полки / Птиц голенастых по желтой равнине".

В стихотворении "Природа — тот же Рим..." сконцентрированы уподобления явлений природы городу: "Природа — тот же Рим и отразилась в нем. / Мы видим образы его гражданской мощи / В прозрачном воздухе, как в цирке голубом, / На форуме полей и в колоннаде роши". У Мандельштама есть и обратные уподобления города — природе: "роща портика", "И светлой улицей, как просекой прямой, / Летели лошади по зелени густой". Уподобление рукотворного, культуры природе отражено в сочетаниях со словом *лес*: "лес органа", "колоколов дремучий лес", "стеклянный лес вокзала", "целый лес незваных кораблей", "стихийный лабиринт, непостижимый лес" — о Notre Dame, "лес смычка"; есть, впрочем, и "грузный лес тенет", и "лес воздуха".

Наряду со сравнением человека с деревом используется па-

раллель *дерево—человек*, которая передается и прямо: "Деревья-бражники шумели", "И деревья — брат на брата — / Восстают", "Деревья, почками набухшие на малость, / Стоят, как пришлые", и косвенно: "Художник нам изобразил / Глубокий обморок сирени", "А тополь встал самолюбиво". В стихотворении "Золотистого меда струя..." виноградные кусты уподобляются людям: "Я сказал: виноград, как старинная битва, живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке". Уподобление цветения бою, битве разворачивается в позднем стихотворении "На меня нацелилась груша да черемуха...", в котором звуко-смысловая ассоциация *кисти—кистени* подкрепляет глаголы *нацелились, бьют*.

Если только что рассмотренные конструкции симметричны в смысловом отношении, то в некоторых конструкциях одно и то же слово может передавать то предмет, то образ сравнения, другие же члены конструкций не соотносены, так что смысловые отношения у них несимметричны: "Природа — тот же Рим" — "Я так же беден, как природа"; "Прозрачной слезой на стенах проступила смола", "...вдыхая запах / Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля" — "За смолу кругового терпенья"; "И печальна так и хороша / Темная звериная душа: / Ничему не хочет научить, / Не умеет вовсе говорить / И плывет дельфином молодым / По седым пучинам мировым" — "Изредка выскочит дельфина колесо"; "И падают стрелы сухим деревянным дождем, / И стрелы другие растут на земле, как орешник" — "Башни стрельчатой рост", "Мысли живой стрела"; "И лес безлиственный прозрачных голосов / Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий" — "в сбруе тонкого дождя"; "Тает в бочке, словно соль, звезда" — "Я дышал звезд млечных трухой", "звезды / Золотые в темном кошельке"; "А квакуши, как шарики ртути, / Голосами сцепляются в шар" — "Лягушкой застыл телефон", "хляби хлеба" — "И снег хрустит, как чистый хлеб безгрешен", "На скале черствее хлеба — молодых тростинки роц".

Несимметричны подобные конструкции и потому, что не совпадает количество употреблений одного и того же слова в качестве предмета и в качестве образа сравнения. Например, слово *солнце* как предмет сравнения входит в сравнение в ранних стихах: "Как с небесного древа клонилось, как плод перезревший, / Слишком яркое солнце..." или "Над морем солнце, как орел, дрожит"; в антропоморфную метафору: "А сол-

нце щурится в крахмальной нищите — / Его прищур спокоен и утешен". Неизмеримо длиннее ряд сочетаний, в который это слово входит как образ: "солнцем истины палим", "страсти солнце черное", "Вот дароносица, как солнце золотое, / Повисла в воздухе", "Там каноническое счастье, / Как солнце, стало на зенит", "Восходишь ты в глухие годы, / О солнце, судия, народ!", "И вчерашнее солнце на черных носилках несут", "Солнце рыжего ума взошло в глуши", "Солнц подсолнечника грозных / Прямо в очи оборот".

Как писала Н. Я. Мандельштам, "бродячая строчка, тема, слово, придя, никогда уже не уходит, но ищет полного воплощения, хотя бы через много лет"<sup>6</sup>. Наблюдения над тропами Мандельштама это подтверждают.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 42.
- <sup>2</sup> Струве Н. Осип Мандельштам. Томск, 1992. С. 171-173.
- <sup>3</sup> Гаспаров М. Л. Эволюция лирики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 343.
- <sup>4</sup> Гаспаров М. Л. Поэт и культура // De visu. 1993. № 10. С. 54.
- <sup>5</sup> Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 290.
- <sup>6</sup> Мандельштам Н. Я. Комментарий к стихам 1930—1937 гг. // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 246.

*Е. Е. Топильская*  
*Воронеж*

## **ФОЛЬКЛОРНАЯ АЛЛЮЗИЯ В ЛИРИКЕ МАНДЕЛЬШТАМА ВОРОНЕЖСКОГО ПЕРИОДА**

Среди известных реминисцентных явлений аллюзия занимает особое место. Под фольклорной аллюзией нами понимается способ авторского обращения к фольклорно-языковой традиции. Он располагает механизмом речевой сигнализации о наличии у фрагмента индивидуальной поэтической картины мира (ИПКМ) "прецедентного"<sup>1</sup> аналога в коллективно канонизированной фольклорной картине мира (ФКМ).

При изучении такого рода отсылки к внеличной сфере ин-тертекстуальности (устному народному творчеству) прихо-

дится признавать априори различную степень возможного соответствия контекстуальных и фольклорно-языковых единиц лексико-семантического уровня (семем), что имеет прямое отношение к фольклоризму. Лишенный собственной языковой формы, фольклоризм обнаруживается в виде такого семантического приращения к содержательной структуре слова, которое является у него общим с одноименным (омонимичным) фольклорно-языковым средством.

В таком случае некорректно говорить об использовании в нефольклорном лирическом тексте единиц языка фольклора, что предполагает воспроизведение их прецедентной семантики и дистрибуции, поскольку все здесь переведено на речевой уровень. Следовательно, задачей такого исследования является выяснение того, как актуализируется в лирическом микроконтексте слово литературного языка, чтобы его семантика обогатилась за счет неявной (аллюзивной) отсылки к устному народному творчеству — его картине мира и языковой традиции.

Хотя механизм такой отсылки не сводится к какой-либо универсальной модели, ясно, что фольклорная аллюзия и фольклоризм как речевое средство подчиняются авторскому заданию на фольклорное осмысление того или иного фрагмента ИПКМ, а значит, носят прагматический характер.

Цели выяснения особенностей фольклоризма как речевого поэтического средства призвана служить предлагаемая нами аппликативная методика. Ее применение сводится к нескольким процедурам: 1) соотнесения фрагментов ИПКМ (образов, мотивов, сюжетных ситуаций) с соответствующими фрагментами ФКМ (или возможными прецедентными аналогами); 2) апплицирования (наложения) контекстуальной семемы на одноименную каноническую фольклорно-языковую семему (семему-символ, семему-архетип, типовую семему); 3) выявления фольклоризма (или апплицируемых частей в содержании семем); 4) выяснения механизма фольклорной аллюзии и особенностей интерпретации фрагментов ФКМ в нефольклорном лирическом тексте и ИПКМ.

Следует также иметь в виду, что прецедентный аналог фольклоризма может быть либо жанрово детерминированным, либо общефольклорным, либо фольклорно-мифологическим. Комбинированный характер двух последних источников отсылки вынуждает всякий раз делать поправку на допу-

стимулю неточность и предположительность такой адресации. Это обстоятельство как нельзя лучше демонстрирует типологическое отличие фольклорной аллюзии от других реминисцентных явлений в лирическом тексте.

В целом воронежские стихи О. Мандельштама отличает широкий (по сравнению с лирикой предшествующих лет) диапазон речевых сигналов фольклорной аллюзии. Он не сводится к жанровым указаниям ("Сухомятная *русская сказка*, деревянная ложка, ау!") и упоминанию персонажей традиционного русского фольклора (Садко, богатырь и др.). Наряду с этим механизм фольклорной аллюзии может состоять в интерпретации целого фольклорного произведения малого жанра. Так, мандельштамовские строки "Как *сутулого учит могила...*" содержат отсылку к русской поговорке "*Горбатого только могила исправит*".

Прагматической особенностью фольклорной аллюзии следует также признать ее способность сообщать лирическому тексту черты политического иносказания. В таком случае фольклоризм служит для завуалированной передачи "...тех эмоций, отношений и идей, которые не могут открыто выражаться в условиях жесткого политического контроля"<sup>2</sup> при тоталитарном режиме.

Это уместно проиллюстрировать на примере стихотворения Мандельштама "Я живу на важных огородах..." Фольклорная аллюзия сигнализируется в нем несколькими контекстуальными средствами: 1) именем собственным (*Ванька-ключник*); 2) атрибутивными (*чужие люди, гробовая доска*) и предикативным (*ходит-бродит*) сочетаниями слов, которые соответствуют прецедентным аналогам в ФКМ, указываемым ниже<sup>3</sup>.

Само имя персонажа *Ванька-ключник* содержит отсылку к широко бытовавшему в устной народной традиции балладному тексту "Как в Маскве-то была, ва горади" (№ 2113). Однако фольклоризм имени собственного, носящий эксплицитный характер, не служит напоминанием сюжетного содержания песни, а как будто является ее продолжением ("Ванька-ключник мог бы здесь гулять"<sup>4</sup>). Это становится тем более очевидно, если напомнить, что в ряде сюжетных ситуаций прецедентного текста создается образ любовника молодой княгини и жертвы ревности обманутого мужа ("Как со вечеру *Ванюшу, да Ваню, повесили, / Сы полуночи Ванюша, Ванюшка да*

кончаитца...") и звучит мотив неоправданной жертвы ("Как у Ванюшки рубашичка кровью наливалась, — / Молодая ли княгиня в терими кончаитса. "Еслиб знал, князь-то, ведал, Ваньку б я не вешал!").

Одна из определяющих особенностей фольклоризма имени собственного состоит не только в отсылочности, а в том, ради чего "работает" фольклорная аллюзия — в воплощении взаимосвязанных и частично пересекающихся (в целом — релевантных) мотивов жертвы и помилования. Как и сам поэт, Ванька-ключник мог быть сослан князем (хозяином) в захолустье, а не убит. О таком способе неявной отсылки можно сказать, что ее отличает "...значимое отношение к традиции, одновременное восстановление памяти о ней и несовпадение с нею"<sup>5</sup>.

Однако специфика фольклорной аллюзии не ограничивается "додумыванием" сюжета о Ваньке-ключнике, а состоит также и в импликации политического иносказательного смысла "место вынужденного пребывания лирического субъекта" (ср. с политическими причинами пребывания в Воронеже самого поэта), который кроме как завуалированно не мог быть выражен по цензурным и иным соображениям (например, безопасности). Интегральные для народного и авторского лирического текстов мотивы жертвы и помилования, очевидно, не могут не соответствовать особенностям авторского мироощущения, одним из средств отражения которого служит фольклоризм.

Другая важная функциональная особенность фольклоризма проявляется у атрибутивного словосочетания у чужих людей. Он сигнализирует как мотив отчужденности, так и эмоциональную модальность "горе" лирического микроконтекста (ср.: "У чужих людей мне плохо спится. / И своя-то жизнь мне не близка" и фольклорно-песенный аналог "Как мне сердечушка / Надарвалас, плакамши, / В чужих людях живучи", № 2351). Причем отрицательная эмоциональная модальность лирического текста поддерживается фольклоризмом другого атрибутивного словосочетания *гробовая доска* и индивидуальным метафорическим словоупотреблением, имплицитными мотив смерти (ср.: "И богато искривилась половица — / Этой палубы гробовая доска" и "Расступиса, мать сыра земля, / Откройса, гробовая доска...", № 2522).

В то же время фольклорная аллюзия может обеспечивать

внутритекстовую отсылку, апеллируя к моменту узнавания в авторском макроконтексте (ср.: "У чужих людей мне плохо спится..." и "Чужие люди, видно, знают, куда везут они меня..."). Актуализирующийся при этом фольклоризм способствует воплощению релевантных мотивов отчужденности и безразличия, а также приданию обоим лирическим текстам сходной эмоциональной модальности (горе, печаль). Такая функциональная особенность фольклорной аллюзии позволяет квалифицировать фольклоризм как речевое свойство языковой единицы лексико-семантического уровня, для которой имеется прецедентный аналог в устном народном творчестве. Будучи контекстуальным приращением ("добавкой") к содержательной структуре слова, фольклоризм также может выступать и фактором лирического текстообразования.

Отмеченная роль фольклоризма еще более проявляется в микроконтексте стихотворения О. Мандельштама "День стоял о пяти головах...", где фольклорная аллюзия носит повторяющийся характер. Заметим, что сама по себе такая конструктивная особенность лирического текста способствует отсылке к чертам художественной организации народной песенной лирики.

Нельзя не отметить, что политическое содержание этого лирического текста настолько очевидно, что фольклоризм не способствует зашифровке иносказательных политических смыслов, а актуализируется в иных целях. С его помощью находит имплицитное воплощение мотив спасения. Ключевыми сигналами его ввода служат атрибутивное и предложное словосочетания, функционирующие в пределах повторяющейся строки ("На вершок бы мне *синего моря, на игольное только ушко!*").

По вполне понятным причинам параллельным сигналом импликации основного мотива служит мотив Пушкина ("Чтобы *Пушкина чудный товар* не пошел по рукам дармоедов, / Грамотеет в шинелях с наганами *племя пушкинородов...*" (ср. с известным пушкинским "Здравствуй, *племя / Младое, незнакомое!*"). Наличие взаимосвязанных аллюзий позволяет считать фольклоризм атрибутивного словосочетания синее море носящим фольклорно-литературный характер<sup>3,4а</sup>. Ведь сигналы такой опосредованной отсылки указывают на прецедентный аналог не только в фольклорно-языковой традиции, где канонизировалась соответствующая формула (ср.:

"Как по морю, морю синему...", № 2516; "Я была, соколик мой, на синем море...", № 2072 и др.), но и в пушкинских сказках (ср.: "Море синее кругом...", "Снова князь у моря ходит, / С синя моря глаз не сводит..." и др.).

В то же время сигналом фольклоризма мотива спасения служит предложное словосочетание *на игольное только ушко* (ср.: "Шел я путем-дорогою, / Нашел я *жильцо*, / Не мало, не велико — / С *игольные ушки*"). Дополнительно просигнализированный акцентологически, фольклоризм предложного словосочетания модифицирует мотив спасения в мотив прибежища, что отражает особенности не прямых (аллюзивных) взаимосвязей фрагмента ИПКМ (мотив спасения) и его прецедентного аналога в ФКМ (мотив прибежища). Следует подчеркнуть, что даже в случае опосредованной литературной традицией отсылки фольклоризм не утрачивает способности к отражению в ИПКМ черт этнического менталитета и особенностей ФКМ. Это представляется еще более важным при выражении идеи неведальвируемости подлинных национально-культурных ценностей ("Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов...").

Наряду с отмеченным своеобразием фольклорной аллюзии в воронежской лирике О. Мандельштама нашло отражение и такое проявление фольклорно-языковой традиции, которое можно назвать аллюзивно-цитатным [стихотворения "Клейкой клятвой липнут почки..." (1) и "На меня нацелилась груша да черемуха..." (2)]. В каждом из названных лирических текстов находит непрямолинейное воплощение лирический (в том числе и песенный) мотив любви. Но модифицируется он различно: то в мотив сватовства и возможного замужества (1), то в мотив соперничества (2).

Специфическую особенность фольклорной аллюзии в обих лирических текстах составляет антропоморфное содержание контекстуальных семем "липа", "груша", "черемуха", персонифицированных по законам фольклорной песенной поэтики. Их отличает максимальная наложимость на одноименные фольклорно-языковые семемы-символы, или возможные прецедентные аналоги в ФКМ (ср.: 1) Вы, грома, видали, / Чтобы *липу до черемух* / *Замуж выдавали?*" и "Ай, во поле *липинка*, / *Под липкою* / Бел шатер, / Во том шатре / Стол стоит, / За тем столом *девица*... / Сама и говорит: / "Кому венок носить? / Носить *ровнюшке*", № 2627; 2) "На меня нацели-

лась *груша да черемуха...*" и "Зелена *груша* — молода жена", № 2062; и "Сильно, сильно *черемуха* сильно расцвела, / Низрелую *черемуху* нельзя заломить; Да не выбравши *красной девки*, нельзя замуж взять", № 1771).

Вероятно, нет необходимости сколько-нибудь настойчиво доказывать, что такой способ актуализации фольклоризма контекстуальных семем имеет общее и с цитацией. При таком обращении к фольклорно-языковой традиции обнаруживается максимальная наложимость контекстуальных семем на их прецедентные аналоги. Причем фольклоризм актуализируется также и на уровне мотивов. Последние отличает непрямолинейная взаимосвязанность (1) и в то же время преемственность (2). Для подтверждения этого достаточно сравнить контекстуальный мотив сватовства и прецедентные мотивы загадывания будущего и выбора жениха (1), контекстуальный мотив соперничества в любви и прецедентные мотивы семьи и выбора невесты (2).

Остановимся более подробно на анализе фольклорной аллюзии стихотворения "На меня нацелилась *груша да черемуха...*" Его конструктивной и содержательной особенностью должно признать последовавшее за актуализацией фольклоризма семем "груша" и "черемуха" акцентирование внимания на зрительно-обонятельных чертах соответствующих растительных реалий, а не их наименований ("С цвету ли, с размаха ли бьет *воздушно-целыми* / В воздух убиваемый *кистенями белыми*. / И двойного запаха *сладость неуживчива*: / Борется и тянется — смешана, обрывчива").

Такое динамическое (контрастирующее с фольклоризмом) воплощение образов женщин<sup>46</sup>, борющихся за любовь ("Что за двоевластие там? В чьем соцветьи истина?"), "делая крен" в сторону природной изобразительности, способствует завуалированию прямолинейности взаимосвязей ИПКМ и ФКМ.

В то же время лирический текст располагает параллельным сигналом фольклорной аллюзии и антропоморфного содержания указанных семем ("Кисти вместе с *звездами, звезды* вместе с кистями..."). Выступая одним из конститuentов мотива соперничества, контекстуальная семема "звезды" имеет несколько источников отсылки. Во-первых, она сопоставима с семемой-архетипом "звезда-судьба", отражающей "коллективное бессознательное"<sup>6</sup> не только в фольклорной и мифологической картинах мира, но и в общезыковой систе-

ме (ср.: "верить в свою звезду", "родиться под счастливой звездой" и некоторые другие фразеосочетания и мотив предзнаменования судьбы у Мандельштама: "Кисти вместе с звездами... Что за двоевластье там? В чьем соцветьи истина?").

Во-вторых, источником аллюзивной отсылки может выступать песенная семема-символ "звезда", персонифицированная в форме сравнения, вводимого творительным падежом (ср.: "На десятый год сестры искать (брата. — Е. Т.) пошли: Как большая сестра — в море щукою, / Как средняя сестра — в поле соколом, / Как меньшая сестра — в небо звёздой. / ...Как меньшая сестра братца видела: / Что лежит убит добрый молодец...", № 1775). Наличие параллельных источников отсылки свидетельствует об амбивалентности содержания контекстуальной семемы "звезды" ("судьба", "сестра"). Именно этот контекстуальный эффект способствует непрямолинейному, опосредованному архетипом сознания, воплощению авторской идеи невозможности предпочтения в любви, когда с "соперницами" связывают не только нерасторжимые узы духовного родства, но и общность трагической судьбы. Фольклоризм же только служит одним из средств воплощения мотива соперничества и идеи лирического стихотворения.

Предпринятое описание (отнюдь не полное) особенностей проявления фольклорно-языковой традиции в лирике О. Мандельштама воронежского периода было бы явно недостаточным, если не коснуться еще одной особенности фольклоризма, актуализирующегося в результате, так сказать, имитации отсылки. В таком случае правомерно вести речь об эффекте отсылочности к ФКМ. Как правило, он создается на фоне типовых смыслов традиционного русского фольклора в его лирической (одножанровой со стихотворением) разновидности. Позволим себе напомнить, что в русской народной песенной лирике сложился и канонизировался континуум типовых (не адекватных соответствующим единицам литературного языка) семем двух видов.

К первому относятся сюжетно обусловленные семемы, использующиеся в составе типовых сюжетных лирических ситуаций (ср.: "песня — радость" в сюжетной ситуации долгожданной встречи, объяснения в любви и т. п.; "песня — горе" в сюжетной ситуации измены, смерти и т. п.). Ко второму относятся субдоминантные по отношению к первым типовые семемы, не вербализующиеся, как правило, в лирическом пе-

сенном тексте и не имеющие в отличие от первых ярких эмоциональных компонентов значения. В то же время их каноническим фольклорно-языковым характером обусловлено то обстоятельство, что они составляют национально-культурную пресуппозицию (или дотекстовые ментальные знания) как носителей языка фольклора, так и носителей языка вообще (ср.: "песня — реалья жизни", генетически принадлежащая народной среде, исконно фольклорный жанр; "песня — душа", отражающая сокровенные переживания личности; "песня — правда", вызывающая вне зависимости от логического содержания повышенное доверие среди слушателей). В этой связи уместно сослаться на мнение исследовательницы начала XX в.: "Песня — правда, по выражению народному. Она есть изливание души в поэтико-музыкальной форме"<sup>7</sup>. Типовой (вариативный и стереотипный) фольклорно-языковой характер отмеченных семем подтверждается также и тем, что все вышесказанное справедливо и в отношении литературной песни как лирического жанра профессионального творчества.

Примером авторского апеллирования к типовым семемам может служить стихотворение "Пою, когда гортань сыра, душа — суха...", неоднократно эксплицирующее мотив песни. Особенности его восприятия во многом продиктованы несопадением интеллектуального содержания, отражающего в числе прочего рассказ С. Лакоба об отравлении на пиру<sup>4в</sup>, и эмоциональной модальности "радость" всего лирического текста.

Достижение такого прагматического эффекта во многом обязано фольклоризму. Он находит неоднозначное и вариативное воплощение в составе широкой контекстуальной парадигмы с опорным словом "песня": 1) "песня — душа" ("Пою, когда ...душа — суха..."); 2) "песня — бескомпромиссность" ("Пою, когда... не хитрит сознание..."; "Песнь бескорыстная — сама себе хвала: Утеха для друзей и для врагов — смолла"); 3) "песня — жизнь" ("Уже я не пою — поет мое дыханье..."); 4) "песня — реалья жизни и обряда" ("Песнь одноголазая, растущая из мха, — / Одноголосый дар охотничьего быта, — / Которую поют верхом и на верхах, / Держа дыханье вольно и открыто, / Заботясь лишь о том, чтоб честно и сердито / На свадьбу молодых доставить без греха").

Особенностью фольклорной аллюзии в данном лирическом

тексте является то, что фольклоризм актуализируется и как контекстуальное ("песня — душа", "песня — реалья жизни"), и как имплицитное ("песня — правда" в составе парадигмы "песня — бескомпромиссность") семантическое приращение к содержанию мотива песни.

Для такого рода отсылки к фольклорно-языковой традиции показательно, что не просто усложняется обнаружение прецедентного текста, но и становится излишним его поиск ввиду полной бесперспективности найти прямые аналогии или близкие сюжетные соответствия и семантические совпадения, как в некоторых из тех примеров, которые были рассмотрены выше. В таком случае, думается, правомерно считать, что фольклоризм актуализируется без возможной точной адресации в ФКМ, а, так сказать, "открытым" текстом, создавая контекстуальный эффект отсылочности.

Должно признать, что расхождение интеллектуального и модального планов данного лирического текста обусловлено также насыщенностью положительными коннотациями для шести словоупотреблений семемы "петь" и ее дериватов. Само по себе это значительное для нефольклорного лирического текста количество не просто свидетельствует о контекстуальной динамике мотива песни, но и является параллельным "техническим" сигналом фольклорной аллюзии, отсылающей к вариативности как типологической черте народной лирики.

Кстати, такое осмысление мотива песни ярко контрастирует с предшествующей воронежскому периоду лирикой, где нашли воплощение мотивы вынужденной немоты и запрета на песню как бескомпромиссное поэтическое творчество (ср.: "Еще немного — *оборвут / Простую песенку* о глиняных обидях / *И губы оловом зальют*").

Даже краткий анализ особенностей проявления фольклорно-языковой традиции в лирике О. Мандельштама воронежского периода позволяет сделать ряд выводов относительно фольклорной аллюзии вообще, фольклоризма как речевого поэтического средства и места ФКМ в ИПКМ: 1) фольклорная аллюзия является одним из возможных способов апеллирования автора к фольклорно-языковой традиции; 2) для осуществления такого рода неявной (аллюзивной) отсылки лирический нефольклорный текст должен располагать контекстуальным механизмом ее сигнализации; 3) благодаря действию механизма фольклорной аллюзии в лирическом нефоль-

клорном тексте находят отражение черты этнического менталитета и происходит обогащение ИПКМ, в том числе — "открытым" текстом; 4) аллюзивная отсылка к устному народному творчеству и его языковой традиции предполагает, как, собственно, и при любом виде реминисцирования, наличие прецедентного аналога, или источника отсылки в ФКМ; 5) фольклоризм актуализируется в результате осуществления такой отсылки (или "намек" на наличие у лексико-семантической контекстуальной единицы возможного прецедентного аналога) и представляет собою фольклорно-языковую "добавку" к содержательной структуре слова (выявить фольклоризм той или иной семемы позволяет аппликативная методика); 6) фольклоризм, будучи актуализирующимся в микроконтексте приращением к слову, может выступать также и фактором лирического текстообразования, что проявляется на уровне взаимосвязи мотивов; 7) фольклорная аллюзия и фольклоризм как речевое средство представляют собою феномен не столько порождения (что тоже имеет место), сколько восприятия лирического текста; 8) в лирике О. Мандельштама воронежского периода фольклорная аллюзия и фольклоризм нашли разнообразное (в том числе — опосредованное иными языковыми традициями) воплощение, что свидетельствует о творческом отражении ФКМ в ИПКМ в их непрямоллинейных взаимосвязях.

#### Примечания

<sup>1</sup> Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 216.

<sup>2</sup> Вежбицка А. Антитоталитарный язык в Польше: механизм языковой самообороны // Вопр. языкознания. 1993. № 4. С. 108.

<sup>3</sup> Далее фольклорные источники цитируются с указанием номера песни по наиболее авторитетному собранию: Песни, собранные П. В. Киреевским: Новая сер. М., 1929. Вып. 2, ч. 2: Песни необрядовые.

<sup>4</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. <sup>4а</sup> С. 542. <sup>4б</sup> С. 570. <sup>4в</sup> С. 560.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л. 1972. С. 130.

<sup>6</sup> Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 97.

<sup>7</sup> Линева Е. Великоросские песни в народной гармонизации // Песни Новгородские. Слб., 1909. Вып. 2. С. L.

П. Д. Заславский  
Воронеж

## О РИТМЕ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА

В статье "Государство и ритм" (1918) ритм выступает у Мандельштама как прием синтезирования нового бытия через ритуал: "Ритм требует синтеза, синтеза духа и тела, синтеза работы и и игры"<sup>1</sup>. Реализацию такой роли ритма мы находим в поэтическом мире ранней лирики Мандельштама.

Сакральность культуры в ранней лирике Мандельштама проявляется в том, что в текстах она реализуется через конкретный факт, который несет для героя положительное содержание ("Notre Dame", "Казино"). Позже даже отрицательная оценка внутренней жизни Венеции могла сочетаться с общей позитивной оценкой самого феномена: "Венецианской жизни, мрачной и бесплодной, / Для меня значение светло" ("Венецианская жизнь"). В целостности культуры каждый из них обретает место и значимость: "Есть ценностей незыблемая скала / Над скучными ошибками веков". В революцию сакрализация культуры станет для Мандельштама оправданием случившегося. В статье "Слово и культура" поэт пишет: "Культура стала церковью"<sup>1а</sup>. Выражением общечеловеческого устремления к синтезу, разрушающего границы различного в культуре, предстает Рим:

Не город Рим живет среди веков,  
А место человека во вселенной.

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

Вот почему в стихотворении "Посох" обретение Рима связано с всенародностью творчества, и путь в Рим становится единственной экзистенциальной свободой героя в духе "Философии свободы" Н. Бердяева:

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

Прав народ, вручивший посох  
Мне, увидевшему Рим!

Сакральное время культуры характеризуется отсутствием

динамики и находит выражение в тексте как предикат явлений "О, спутник вечного романа" ("Аббат"), "Соборы вечные Софии и Петра" ("Люблю под сводами седая тишины..."). В силу сакральности оно не должно быть именуемо: "И Батюшкова мне противна спесь: / Который час, его спросили здесь, / А он ответил любопытным: вечность" ("Нет, не луна, а светлый циферблат..."). В последнем примере, однако, в первой строке стихотворения выражением статики служит мотив циферблата. Переход в вечность возможен через ритуал: "Вот дароносица как солнце золотое / Повисла в воздухе — великолепный миг... / И евхаристия как вечный полдень длится". Вечное связано с высшей точкой развития дневного цикла, совпадающего с высшей точкой развития ритуала: "Богослужения торжественный зенит".

Но герой лирики Мандельштама имеет и собственное бытие в мире, внеположенное культуре. Это бытие его телесности: "Дано мне тело — что мне делать с ним..." Телесность сопоставима с культурой по масштабу, так как объемлет всю природу мира:

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

("Смутно-дышащими листьями...")

В мифологическом прочтении, по Топорову<sup>2</sup>, тело героя воспринимается как Первотело, заключающее в себе весь космос. Природа связана с культурой и зависима от нее. В сравнениях феномен культуры предстает в качестве доминантного элемента, а природа — в качестве познаваемого: "Подчас природа — серое пятно, / Но я люблю на дюнах казино / Изведать краски жизни небогатой" ("Казино"). Культурный феномен определяет смысловое наполнение природы. Так, в стихотворении "Природа — тот же Рим и отразилась в нем..." уподобление природы Риму раскрывается через его сущностные признаки (курсив наш. — П. З.):

Мы видим образы его *гражданской мощи*  
В прозрачном воздухе, как в *цирке голубом*,  
На *форуме полей* и в *колоннаде рощи*.

В каждом случае путь синтеза культуры и природы уникален. Поэтому так важна предельная конкретность происходящего. В частности, она передается высокочастотным у раннего Мандельштама словом *здесь* (24 словоупотребления за данный период): "Здесь я стою — я не могу иначе".

Вне культуры тело-природа оказывается содержательно пустым:

Я так же беден, как природа,  
И так же прост, как небеса,  
И призрачна моя свобода  
Как птиц полночных голоса.

Я вижу месяц бездыханный  
И небо мертвенней холста;  
Твой мир, болезненный и странный,  
Я принимаю, пустота!

Это стихотворение представляет собой антитезу стихотворениям, объединенным римско-католической темой. Предпосылкой изображенного в нем состояния мира служит обрыв коммуникации. Тем самым природа обретает значимость нуля, присутствия, которое невозможно означить. В тексте появляются мотивы мертвенности, противостоящие мотиву вечности в "Епсуслиа". Истинная свобода в "Посохе" трансформируется в свободу призрачную. Особо значимым представляется сравнение неба с холстом как субститутотом картины. Так подчеркивается отсутствие культурного феномена-кода, в котором бы прочитывалась природа.

Место, которое занимает культура в поэтическом мире Мандельштама, позволяет говорить о том, что поэт был под влиянием утопизма, свойственного культуре "серебряного века"<sup>3</sup>. Там, где одним виделся сверхъязык, а другим — сверхискусство, у Мандельштама находится сакрализованная сверхкультура. Эта утопическая идея была осуществлена в поэтическом мире раннего Мандельштама. Смысл культуры в нем состоит в создании ритуала, через который достигается ее сакрализация и обеспечивается вечное бытие. Возможность преобразования разнородных явлений в целостность посредством ритма определяет его значение в лирике Мандельштама. В стихотворении "Равноденствие" культура и природа выступают в качестве автономных единств: "Есть иволги в лесах и гласных долгота / В тонических стихах единственная мера". Затем обозначается высший момент развития годового цикла: "Не только раз в году бывает разлита / В природе длительность, как в метрике Гомера". Тем самым осуществляется выход за пределы цикла: "Как бы цезурю зияет этот день". В этом стихотворении раскрывается суть ритуализации бытия героя: через метры феноменов культуры телесность-природа создает собственный неповторимый ритм. Ритм представляет

собой сущностную основу жизни и одновременно способ ее созидания:

Когда удар с ударами встречается  
И надо мною роковой,  
Неутомимый маятник качается  
И хочет быть моей судьбой...

Так создается жизненный путь героя — путь к синтезу через ритмизацию бытия. В стихотворении "Автопортрет" ритм становится способом преодоления границ плоти героя:

Так вот кому дышать и петь,  
И слова пламенная ковкость,  
Чтоб прирожденную неловкость  
Врожденным ритмом одолеть.

Указанный смысл акцентируется противопоставлением прирожденного как внешнего — врожденному как сущностному. Не случайно именно через ритм происходит обретение рая в стихотворении "Я знаю, что обман в видении немислим...": "И раскрывается неуловимым метром / Рай распротертому в уныньи и в пыли..."

Присутствие ритма в ранней лирике Мандельштама приравнено к достижению синтеза культуры и природы. При этом иницирующая роль принадлежит герою, ценность культуры для которого состоит в ее ритуальном смысле. В ритуале через ритм и происходит осуществление синтеза.

#### Примечания

<sup>1</sup> Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 1. С. 211. <sup>1а</sup> С. 212.

<sup>2</sup> Топоров В. Н. О "психо-физиологическом" компоненте поэзии Мандельштама // Осип Мандельштам. Поэтика и текстология. М., 1991.

<sup>3</sup> Gasparov B. The Golden Age and its Role in the Cultural Mythologies of Russian Modernism // Cultural Mythologies of Russian Modernism: from the Golden Age to the Silver Age. Berkley, 1992.

# 5.

---

*Л. И. Володарская  
Д. Рейфилд*

*Л. И. Володарская  
Москва*

## ТЕОРИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА Н. ГУМИЛЕВА И ПОЭТИЧЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Жуковский и Пушкин принимали  
переводы всерьез.  
*О. Мандельштам*

В 1926 г. О. Мандельштам в статье "Жак родился и умер!" как пример удачного поэтического перевода, критерием которого, по его собственным словам, служит "усвоение переведенной им (переводчиком. — Л. В.) вещи русской литературой"<sup>1</sup>, привел "Эмали и камеи" Теофиля Готье в переводе Н. Гумилева, работу, ставшую для Гумилева-акмеиста программной акцией в борьбе с символизмом<sup>2</sup>. Но если перевод "Эмалей и камей" относится к 1914 г., то уже в 1913 г. Н. Гумилев, формулируя наследственные черты акмеизма, соотносит их с великими литературными откровениями, имевшими место в Англии и Франции. Он пишет:

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофила Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека. Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, — и бога, и порок, и смерть,

---

© Володарская Л. И., 1995

и бессмертие, Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента — вот та мечта, которая объединяет между собой людей, так смело назвавших себя акмеистами<sup>3</sup>.

Для Н. Гумилева француз Т. Готье был не только поэтом родственного дара, он был поэтом, с помощью которого Гумилев думал разрушить устои искавшего себя в слове символизма и обрести в слове самоценный строительный материал для воссоздания явления в неискаженном виде:

Но форма, я сказал, как праздник, пред глазами:  
Фалернским ли вином налит или водой —  
Не все ль равно! Кувшин пленяет красотой!  
Исчезнет аромат, сосуд же вечно с нами.

(Т. Готье. Пер. Н. Гумилева)

Создавая в 1920 г. свою теорию поэтического перевода — "Переводы стихотворные"<sup>4</sup>, Н. Гумилев, несомненно, исходил из понятия формы как слова и, дабы не исказить оригинала, требовал от переводчика исполнения девяти заповедей, полностью исключавших всякую "отсебятину" в формальном отношении. Максимальное повторение иноязычного стихотворения вплоть до переносов и запятых для Н. Гумилева вовсе не означало умаления личности переводчика, а наоборот, подразумевало, идеальное слияние двух личностей.

В каком-то смысле Н. Гумилев прав. Издательство "Всемирная литература" пыталось поставить дело поэтического перевода на широкую ногу не столько для того, чтобы удовлетворить эстетические изыски литературной элиты, но, главным образом, для того, чтобы знакомить обыкновенных читателей с зарубежной поэзией, т.е. исполнить просветительскую миссию. И Гумилев справедливо полагал, что для этой цели "вариации на тему" даже величайших поэтов мало полезны, в чем с ним в дальнейшем совершенно не был согласен Б. Пастернак, считавший, что нередко подражания и заимствования ближе вводят в мир европейских образов, чем их прямые переложения<sup>5</sup>.

Когда Гумилев пишет, что в идеале переводы не должны быть подписными, он как бы развивает или, лучше сказать, продолжает традицию XIX в., когда переводчик переводил в основном то, что ему было близко по духу, следовательно, точное сохранение формальных элементов естественно должно было способствовать наилучшему воссозданию поэтического образа. Таким образом, Гумилев, опираясь на перевод-

ческую традицию и на акмеистические принципы, строит триаду слово — форма — образ.

Несомненно, бывают случаи, когда отсутствие в русском стихе тире или прописной буквы, несущих определенную смысловую и эмоциональную нагрузку, изменяет образ подлинника. Но, доводя понятие поэтической формы в переводной поэзии до безвариантного слепка с оригинального стиха, т.е. с живой, подвижной стихии, Гумилев заведомо обрекает ее на самоуничтожение. Кстати, не о том же ли самом пишет Гумилеву его ученик Г. Адамович примерно во время работы Гумилева над "Переводами стихотворными", когда признается ему:

Меня чуть ослепляет только Ваше желание всех подравнять и всех сгладить, Ваш поэтический социализм к младшим современникам...<sup>6</sup>

Не делая далеко идущих выводов, хочу лишь отметить, что "уравниловка" в отношении младших поэтов-акмеистов и жесткие формальные требования к поэтам-переводчикам, в сущности тем же самым коллегам-ученикам, совпавшие по времени, вполне возможно, говорят о некотором смещении во взглядах Гумилева на поэзию вообще, по крайней мере, от слова, являющегося образом-формой, к слову как форме. Тогда теория поэтического перевода Н. Гумилева может иметь и гораздо более весомое значение для рассмотрения его собственного поэтического творчества последних лет.

Путь, избранный Н. С. Гумилевым, если не брать в расчет некоторые примеры нарративной поэзии или невероятного совпадения поэтического мышления двух разноязычных поэтов, в сущности, завел переводчиков более позднего времени, воплощавших его "идеал", в тупик.

Статьи о переводе и переводы О. Мандельштама, верного акмеиста, утверждавшего, что единственная реальность в поэзии — слово как таковое, относятся в основном к 1920-м гг., когда Н. Гумилева уже не было в живых, хотя его первая статья о Вийоне написана в 1913 г., а первый интерес к старофранцузской поэзии датируется примерно 1909—1910 гг., т.е. годами учебы в Гейдельбергском университете.

Не думаю, что разделение поэтических переводов О. Мандельштама на три группы (А. Григорьев и Н. Петрова) — старофранцузский эпос, Барбье и новые немецкие и французские поэты, — а также на другие группы в зависимости от авторов, эпох, сердечного впечатления переводчика и т. д. имеет смысл, пока не будет дано более или менее удовлетвори-

тельное определение принципа работы Мандельштама-переводчика, для которого были характерны два свойства. Во-первых, он был очень требователен к себе, когда дело касалось любой литературной работы, ибо не кто иной, как сам Мандельштам, писал: "Все книги — плохие и хорошие — сестры, и от соседства с "Жаком" страдает сестра его — русская книга"<sup>1</sup>. Во-вторых, как писал В. М. Жирмунский, "ему свойственно [было] вчувствоваться в своеобразие чужих поэтических индивидуальностей"<sup>7</sup>.

Многие переводы О. Э. Мандельштама принято считать вольными переводами в традиции начала XIX в., хотя такая постановка вопроса требует существенного уточнения, потому что "вольным, как ни странно, назывались два типа перевода. Первый — это "из", "по мотивам" и т.д., в котором оригинал часто служил лишь отправной точкой для поэтического вдохновения. Второй, как указывает Г. Д. Владимиров в исследовании о Пушкине-переводчике, — такое воспроизведение образца, которое, сохраняя его основные черты, свободно трактует и передает второстепенные детали, перемещая их по усмотрению переводчика, с возможным привнесением и некоторых мотивов личного творчества последнего<sup>8</sup>.

Иногда разница между первым, "вольным подражанием", и вторым, "верным подражанием", не столь заметна, иногда она весьма ощутима, но, думается, Е. Эткинд был прав, когда лишь "верное подражание" назвал в 1973 г. *современным переводом*<sup>9</sup>, или, как теперь принято говорить, адекватным переводом, в жанре которого, по нашему глубокому убеждению, работал О. Мандельштам.

Рассмотрим одно из двух стихотворений Р. Л. Стивенсона ("Заморские дети" и "Одеяльная страна"), напечатанных впервые в 1924 г. в журналах "Воробей" и "Новый Робинзон" на русском языке, а в оригинале входящих в "Детский сад поэзии" (1885).

*Иностранные дети* (подстрочный перевод): Маленький индеец, сиу или ворон, маленький морозный эскимос, маленький турок и японец, неужели вы не хотите быть на моем месте? Вы видели багряные деревья и львов за морями; вы ели страусиные яйца и переворачивали черепаху вверх тормашками? Замечательная жизнь, но не такая прекрасная, как у меня: наверняка, вы часто, пока бегали, скучали, что вы не за границей. У вас очень необычная еда, а я ем полезное мясо; вы живете за пенистыми волнами, а я в безопасности дома.

Маленький индеец, сиу или ворон, маленький морозный эскимос, маленький турок и японец, неужели вы не хотите быть на моем месте?

Перевод:

### ЗАМОРСКИЕ ДЕТИ

Дети негры. Мальчики-малайцы,  
Дети турки, персы и китайцы,  
В теплых шапках маленькие чукчи,  
Вам хорошо, а все-таки мне лучше!

Вы живете где-нибудь в Сахаре,  
На Камчатке, на Мадагаскаре,  
И, наверно, маленькие кафры,  
Черепашу вам дают на завтрак!

Там у вас кокосы и бананы  
И сидят на ветках обезьяны.  
Хорошо, но все же не годится:  
Не хочу всегда жить за границей!

У меня есть комната и печка,  
Я леплю из глины человечка,  
Сплю в кровати на своей подушке,  
По утрам пью молоко из кружки!

Дети негры, мальчики-малайцы,  
Папуасы, кафры и китайцы,  
В теплых шапках маленькие чукчи —  
Вам хорошо, а все-таки мне лучше!

Взяв для образца детское стихотворение на английском языке, которым, как считается, Мандельштам не владел, мы преследовали две цели. Во-первых, доказать, что поэт умел вчитываться в подлинник, даже если предположить, что работал он с подстрочником, и делал это с максимальным проникновением в замысел автора. Во-вторых, показать, что работа с детскими стихами подразумевает определенную степень вольности в переводе, хотя для доказательства, что Мандельштам в своей работе имел в виду "верное подражание", или адекватный перевод, этот пример изначально самый невыгодный. Тем не менее, попробуем сравнить.

Первые десять строчек никаких сомнений не вызывают. Наоборот, несмотря на изменения в национальности детишек и вариации в реалиях, удивительно, насколько точно и в то же время живо и поэтично Мандельштаму удалось передать наивно-восторженную интонацию стиха Стивенсона, лишь увеличив четырехстопный хорей до пятистопного и заменив

мужскую рифму на женскую, что в связи с особенностями английского и русского языков считается вполне допустимым и в большинстве случаев желательным. Да и вопрос у английского поэта — скорее риторический, который заменяется у Мандельштама на восклицание, сущности своей не меняя. Образ стихов сохранен безусловно, форма, как мы видим, тоже.

Однако следующие шесть строчек могут вызвать недовольство у ревнителей точности:

Хорошо, но все же не годится:  
Не хочу всегда жить за границей!

У меня есть комната и печка,  
Я леплю из глины человечка,  
Сплю в кровати на своей подушке,  
По утрам пью молоко из кружки.

Что касается четверостишия: "У меня есть комната и печка...", то Мандельштам немного более развернуто, но точно воссоздает образ уютного и безопасного детского мирка: *комната и печка, своя подушка, молоко из кружки*. Здесь добавлена своя подушка, и полезное мясо заменено на не менее привычное в русском сознании полезное молоко. (Несомненно, что в контексте оригинальной поэзии Мандельштама и биографических реалий 1920-х гг. эти строки обретают гораздо более глубокий смысл, которого нет в стихотворении Стивенсона, но, кстати, этот смысл не будет уловлен и ребенком, на которого рассчитаны эти стихи.) Единственное реальное отличие стихотворения Мандельштама заключается в том, что вопрос стивенсоновского мальчика: не хотели бы заграничные дети побывать у него? — заменяется на утверждение "советского" поэта: "Не хочу всегда жить за границей". Смысл изменен? Несомненно. Но если вспомнить, что Стивенсон написал свое стихотворение в 1885 г. и речь в нем идет о детях экзотических стран, где живет совсем не хуже, чем в Англии, и что заглянуть в английскую жизнь им тоже предлагается ненадолго, то не так уж все страшно. Главное, образ сохраняется: "в гостях хорошо, а дома лучше". Ребенку должно быть хорошо дома. Другое дело, что в 1924 г. эта фраза обрела смысл, не имеющий тоже никакого отношения к Стивенсону, но это совсем другая тема в творчестве Мандельштама.

Итак, можно с уверенностью утверждать, что, взявшись за весьма сложный жанр — детское стихотворение, О. Мандельштам создал верное подражание, или адекватный перевод,

исходя из акмеистической предпосылки понятия формы как слова, при этом если Гумилев требовал предельной видимой, внешней точности, то Мандельштам шел по пути образной точности, результатом которой была также и точность внешняя. У Гумилева, как уже было сказано выше: слово — форма — образ. У Мандельштама: слово — образ — форма. Источник как бы один, но дороги совершенно разные.

Больше всего так называемых "вольностей" у Мандельштама в переводах стихотворений революционных поэтов Запада. Наверное, это не случайно, что, кстати, было подмечено и рецензентом на книгу "Завоеем мир!", в частности на стихи М. Бартеля: "...это принцип работы переводчика"<sup>10</sup>. Однако дело не в стремлении изменить подлинник, улучшить его, придумывать свои образы. Думаю, что Мандельштам, вероятно, ошибочно, но тем не менее воссоздавал образ, который увидел в стихах Бартеля, возможно даже "вытягивал" его стихи до того революционного образа, который виделся ему не в одном конкретном поэте, а вообще в революционной поэзии Запада, отчего два как бы перевода и были помещены в журналах без указания имени Бартеля. В этом случае мы просто имеем дело не с переводом в понимании как Мандельштама, так и Гумилева, а с вариациями на революционную тему в творчестве Бартеля (или Барбье), и рассматривать эти стихотворения как переводы, по-видимому, просто не стоит, ибо это совершенно другой жанр, значение которого для творчества О. Мандельштама 1920—1930-х гг. еще предстоит исследовать.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 238.
- <sup>2</sup> Готье Т. Эмали и камеи. М., 1989. С. 310, 313.
- <sup>3</sup> Аполлон. 1913. № 1. С. 44-45.
- <sup>4</sup> См.: Принципы художественного перевода. Пг., 1920. С. 54-59.
- <sup>5</sup> Зарубежная поэзия в русских переводах от Ломоносова до наших дней. М., 1968. С. 26.
- <sup>6</sup> РГАЛИ, ф., 2567, оп. 2, ед. хр. 145.
- <sup>7</sup> Русская мысль. 1916. Декабрь. С. 43.
- <sup>8</sup> Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. С. 317.
- <sup>9</sup> Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 117.
- <sup>10</sup> Печать и революция. 1925. № 8 С. 25.

*Доналд Рейфилд*  
*Лондон (Великобритания)*

## **"ПОЛНЫЙ БРОЖЕНИЯ И АРОМАТА СОСУД" Грузинская поэзия в переводах Мандельштама**

Мандельштам прожил в Грузии около года и перевел с грузинского с полдюжины стихотворений. Пожалуй, нельзя говорить о том, что грузинский язык и грузинская поэзия сыграли решающую роль в его поэтической эволюции, как, например, итальянский язык и поэзия. Тем не менее внезапные перемены и обновления в творчестве как двадцатых, так и тридцатых годов следует частично отнести к влиянию грузинских "букв кудрявых женственной цепи". Кстати, заметим, что грузин надо благодарить не только за вдохновение, но и за признание Мандельштама во времена, к нему совсем не благорасположенные: одно из последних прижизненных упоминаний Мандельштама мы находим 18 июля 1936 г. в "Literaturuli Sakartvelo" в рецензии на книгу переводов Важа Пшавела, где мандельштамовский перевод "Гоготура и Апшины" напечатан под инициалами. "Неясно, кого собой представляет этот О. М.", — иронически жаловался рецензент. И, конечно, в воскрешении Мандельштама в Советском Союзе поистине библейскую роль сыграл в 1967 г. редактор "Литературной Грузии" Гия Маргвелашвили, за что он заслуживает никак не меньше гранитного памятника. Увы, за эти подвиги Маргвелашвили подвергли травле — сначала коммунисты, а потом грузинские националисты.

Я начал заниматься мандельштамовскими переводами<sup>1</sup> в 1973 г., когда приехал работать в Литературный музей в Тбилиси. Только когда в шестой раз меня под каким-то нелепым предлогом не допустили к материалу, надо мной сжалилась одна сотрудница, сказав: "Нам звонили из сук<sup>2</sup>: вам ничего нельзя показывать". Вообразите мою смешанную с огорчением радость, когда через 17 лет я купил выпущенный издательством "Мерани" сборник Мандельштама<sup>3</sup> и обнаружил там статью П. Нерлера, в которой он так хорошо и основательно собрал воедино все данные и доказал то, что сейчас хо-

чу доказать и я. Мой текст отнюдь не опровергает П. Нерле-ра; напротив, я надеюсь подтвердить, что он и в самом деле открыл один из ключей к пониманию позднего творчества Мандельштама.

В обновлении поэтики Мандельштама всегда участвовал не только творческий, но и физический контакт с новым языком, т. е. его звучание, фонетика, графика, а также стихи на этом языке — как с подстрочником (греческий, армянский, грузинский и, возможно, английский), так и без него (латынь, французский, немецкий, итальянский). Переход от одного этапа к другому знаменуется стихотворным переводом. Например, перевод начальных строк "Федры" Расина не только открывает весь воображаемый мир "Tristia" и задает его элегическое настроение; он также демонстрирует, что и в русском языке возможна та сонорная игра, которая до сих пор считалась уникальным свойством французского языка. Переводы (или, точнее, вариации) Петрарки 1934 г. тесно связаны с тематикой и "мертвой женщины", и воскресения, и с итальянским сплетением темных и светлых гласных в Третьей воронежской тетради. Из менее известных примеров можно указать переводы с французского: "Ода нескольким людям" Дюамеля прямо выводит на верлибр и общительную манеру стихотворения "Нашедший подкову" (1923), точно так же, как "Письма патагонцу", которые Мандельштам перевел в 1927 г., содержат в зародыше некоторые элементы "Четвертой прозы".

Об Армени и армянском языке Мандельштам сам писал так ярко и так определенно, что нам нетрудно открыть связь между "кошачьим языком" — "...язык твой зловещий... / Где буквы — кузнечные клещи / И каждое слово — скоба" — и тем "кавказским" шепотом, достигающимся игрой согласных, который появился у Мандельштама в восьмистишиях: "Он опыт из лепета лепит / И лепет из опыта пьет". Несмотря на отсутствие родства, грузинский и армянский языки объединяет одна и та же двойная система глухих взрывных согласных, придыхательных и абруптивных, которые поражают слух разговорческими, царапающим глухим шепотом. Тем не менее первые попытки создать сжатый консонантный язык — в отличие от музыкальной сонорности "Tristia" — появились у Мандельштама в Тбилиси в конце 1921 г., и их вполне убеди-

тельно можно объяснить влиянием грузинского языка, уже шесть месяцев окружавшего Мандельштама.

Когда летом 1921 г. Мандельштам договорился с Николо Мицишвили о переводах поэзии голуборожцев, вряд ли он был поражен их новаторством: при их безусловной одаренности, представители этого течения отличались прежде всего эклектичностью, способностью впитывать всевозможные влияния начиная с Оскара Уайльда и Эмиля Верхарна и кончая Игорем Терентьевым и делать из них охмеляющий коктейль. В отличие от Пастернака, Мандельштама они не влюбили в себя, несмотря на легендарное гостеприимство и общительность. Мандельштам не походил на других русских грузинофилов — от Бальмонта до Заболоцкого: его интересовало не застолье, а общение с языком, его звучание и скрытые возможности. Возьмем его перевод Валериана Гаприндашвили ("Daisi mexute", "Пятый закат"), чтобы убедиться в этом: стихотворение грузинского поэта, как и стихи того же времени Тициана Табидзе или Георгия Леонидзе, построено на довольно эффектном словесном коллаже, в котором западные и восточные мотивы переплетены так же, как и призрачные персонажи из европейской и кавказской мифологии. Дыхание — короткое, атмосфера — душная, болезненная, совершенно противоположная тому тону, который Мандельштам задал себе в начале двадцатых годов. Но надо оговориться: Гаприндашвили и Табидзе не только следовали русской моде, но и в чем-то превосходили ее, ибо единственную аналогию к кошмарным сводным балам голуборожцев в русской поэзии мы впервые найдем в "Поэме без героя" Ахматовой.

Перевод "Пятого заката" как версификация подстрочника более чем профессионален: шероховатости подлинника сглаживаются, колорит выдерживается, даже усиливается. У Гаприндашвили: "Aşordia... da kıdev ertxel satamaşot ƷarƷs daarigebs" (буквально — "И Ашордия еще раз сдает карты, чтобы играть") — у Мандельштама: "Ашордия торопливо сдает колоду хрустящую". У Гаприндашвили тщательно обработан впечатлительный апокалипсис черной магии, где драгоценные камни, яд и язвы еще только предвещают гибель культуры. У Мандельштама же времена глагола сдвигаются на настоящее или прошедшее. Но главное — это звучание: Мандельштам уловил неуловимо дактилическую акцентуацию грузинского языка и потому правильно выбрал такие ритмы,

которые передают это очень нерусское свойство: на грузинском языке строка не фитиль, а рифма — не бочка динамита. Наоборот, взрыв должен произойти в первом же слоге, а рифма, несмотря на виртуозность, — явление вторичное, каденция. Такой же "былинный" ритм (*расставлены, музыкой, профилем, одури*) точно воспроизводит грузинские окончания *magidebs, qbabaqura, ubedaven, šxamians*. Для Мандельштама также важна цезура в грузинском стихе, как и во французском. Это передвижная граница, которая разбивает течение строки на две или три части. У Гаприндашвили строка нарочно хромает: "Da Paganini aṭideba / Škripkis gropilit. Мандельштам правильно слышит: "И уже Паганини маячит / Скрипичным профилем".

Влияние перевода "Пятого заката" на оригинальное творчество Мандельштама прослеживается с трудом, но стоит задуматься над тем, что через четырнадцать лет Паганини появится у Мандельштама на таком же призрачном сборище мертвецов ("За Паганини длиннопалым..."), правда, не с Калиостро и не с Ашордия, а с Мариной Мнишек, Шопеном и Брамсом. У Гаприндашвили Паганини просто гастролит на последнем пиру фантомов; у Мандельштама же скрипка Паганини играет "на разрыв аорты". Но у обоих поэтов на концерте "В последний раз нам музыка звучит".

В отличие от Гаприндашвили (который выжил благодаря случайности), Тициан Табидзе из всех голуборожцев более других блистал новаторством. Он и Паоло Яшвили были фатально связаны детской дружбой и школьными годами с первыми грузинскими большевиками Бесо Ломинадзе и Петре Агванавили. Яшвили, встретив на белой лошади Красную армию на окраине Тбилиси, и Тициан, участвуя в формировании новой Федерации грузинских писателей, выдвинули тем самым голуборожцев в ряды спутников большевизма и, быть может, сознательно, из своей личной декадентской обреченности готовили себе будущее мученичество. Но Тициан Табидзе лишь один внес в свое творчество подлинно личный пафос — тему своего отца, полубезумного священника, и своей родины, малярийных рионских болот. Таким образом, его полу-футуристические, полу-символистские коллажи удачно складываются. "Birnamis ṭe" ("Бирнамский лес") можно отметить как образец всего лучшего у раннего Табидзе: сосредоточенность, многоплановые аллюзии, сочетание

послания к друзьям с заветом потомству. Здесь последние дни Макбета убедительно сравниваются с последними днями независимого Тбилиси. По-своему Табидзе решает и судьбу вечной женственности: Коломбину, Офелию, блоковскую Мэри — все призрачные олицетворения уносит ветром.

У Табидзе каждая строка разбита пополам; перевод Мандельштама чутко воспроизводит этот ломаный ритм: "Birnamis t̄qe... kaldeas çrdili / Lordi P̄iero moyunul k̄uzit / Ledi Maḳbeṭi perangḡaxdili / Gadamvral ş̄um̄irebs muxlebze uzit" (Бирнамский лес. Призрак Халдеи. / Лорд Пьеро сутулится сильнее. / Леди Макбет сидит, бледнея, / На коленях у пьяных гостей). Правда, колорит подлинника блекнет: Мандельштам не упоминает расстегнутой блузы леди Макбет; у Мандельштама поэт не замучен, а в *душе спокоен*. В последнем двустишии, где Табидзе вдруг объединяет всю тематику в одно плавное высказывание: "Da Ḳolombinas çlekis xvelaze / Şeaṭrialebs ḡars poetberi" (буквально: "И на чахоточном кашле Коломбины / Ноябрь закружит дверь"), Мандельштам не меняет неровного импрессионистического ритма: "Коломбина... Кашель чахоточной пери... / И свистящий ноябрь запечатал двери". Но поразительно то, насколько сумел воспользоваться Мандельштам сходным с подлинником фонетическим материалом. В первой строфе у Табидзе рифмы на *-ли*, и Мандельштам сохраняет и *л*, и *и* в последнем слове строки: *çrdili, ḡaxdili* — халдеи, сильнее; в третьей на *-а*: *alḡa, ḡaarta* — ураган, Валериан; в последних строках на *-ери*: *Meri, poetberi* — пери, двери. Значит, Мандельштам переводил не только с подстрочника.

В творчестве Тициана Табидзе и Паоло Яшвили тех лет можно отметить соответствия и даже совпадения с творчеством Мандельштама. Удивительно, что и Яшвили, и Мандельштам осмыслили первую мировую войну и последующие революции как похищение Европы. Яшвили уже в 1917 г. написал свое лучшее стихотворение "Çiteli xari" ("Красный бык"), которое нашло отголосок в стихотворении Мандельштама "С розовой пеной усталости у мягких губ...", где бык тоже похищает Европу. Еще более полновесна эта оппозиция у Табидзе: он сопоставляет азиатскую Халдею с религиозным миром своего отца. Такое соотношение огнепоклонничества с европейским христианским миропониманием уже полтора тысячелетия вдохновляет грузинскую литературу. Возможно, не

случайно понятие "халдейского" и "мага" в творчестве Табидзе через год порождает понятие "ассирийского" и "Азраила" у Мандельштама, например, "Ветер нам утешенье принес / И в лазури почуяли мы / Ассирийские крылья стрекоз..." Вполне закономерно, что в армянском цикле эта оппозиция армянского эллинизма и персидского тоталитаризма развивает халдейское начало Табидзе. Это Табидзе впервые заявил в стихотворении-манифесте, что он намерен поставить *розу Хафиза* в вазу Малларме. Не оттуда ли в армянском цикле Мандельштама возник этот восточно-западный мотив? "Ты розу Гафиза колышешь / И нянчишь зверушек-детей..."

Совершенно правдоподобно, что двойственность кавказской культуры и ее символика наложили на Мандельштама свой отпечаток. Более спорным, но тем не менее заманчивым, кажется, однако, предположение, что те стихотворения Мандельштама 1921—1922 гг., которые отличаются коротким дыханием, насыщенной символикой и разнообразием, физически отражают звучание грузинского языка. Возьмем, например, "Умывался ночью на дворе / Твердь сияла голубыми звездами" или "Я по лесенке приставной / Лез на включенный сеновал". Для этих стихов характерен своеобразный консонантизм: на стыке морфем Мандельштам вводит сочетания согласных, совершенно нормальных для грузинского языка, но не вполне естественных для русского: "В котором тмин зашит", "Я дышал звезд млечных трухой".

Однако самую важную роль в привлечении Мандельштама как переводчика и пропагандиста грузинской поэзии сыграл несчастный и теперь почти забытый Николо Мицишвили. Его судьба мало исследована и очень интересна: он покинул Грузию в то же время, что и Мандельштам, но в Батуме сел на немецкий пароход и после долгих скитаний нашел приют в Париже. Там он стал коммунистом и вернулся в Грузию в 1926 г. Его наградили высоким постом в Союзе писателей — назначили редактором литературного журнала "Kartuli mc̣erloba". Из всех голуборожцов его первого отметил Лаврентий Берия. Сначала стихам Мицишвили к Сталину выделили почетное место в сборнике, составленном по приказу Берии, затем автор панегирика был арестован и истреблен в июне 1937 г. после того, как он, не без влияния винных паров, откровенно выразил свое разочарование в советской власти. Од-

ного знакомства с Мицишвили было бы достаточно, чтобы навлечь на Мандельштама обвинение в 1938 г.

Интересно, что Мицишвили и Мандельштам одновременно отказались от лирического жанра и обратились к оде и к импрессионистической прозе на автобиографической основе. "Ерореа" (1928) Мицишвили совпадает по пафосу и по форме с "Шумом времени" Мандельштама. К сожалению, Мицишвили реабилитирован частично и до сих пор существуют лишь "Избранное" да несколько стихотворений в пятнадцатитомной антологии грузинской поэзии<sup>4</sup>. Трудно сказать, с какого варианта "Gamotxoveba" Мандельштам перевел "Прощание", но очевидно, что он перевел это стихотворение с особой любовью, которая объясняется не только уважением к заказчику-редактору. У Мицишвили было мало общего с другими голуборожцами. Декадентские мотивы "отравленной крови" играют у него второстепенную роль. Он даже напоминает Есенина — тем, что видит в смерти возврат к корням, но вплетает в модную русскую тематику и мотивы одинокого отвергнутого героя из Важа Пшавела.

Стих Мицишвили будто хромает: девять слогов, цезура, затем пять слогов: "Moḡvdebi čumad čems ḡutxeši saçqali mgzavri, / Suls gamiciebs me kalakši tužis saxlebi". Мандельштам, меняя силлабическую метрику на тоническую, тем не менее сохраняет этот длинный, изломанный похоронный марш, и придает ей призрачное ритмическое сходство с латинским гекзаметром. Еще поразительнее то, как пафос Мицишвили совпадает с пафосом позднего Мандельштама. Это — борьба низкого происхождения (грузинского крестьянина или же варшавского еврея) с высоким призванием. Когда через семь лет Мандельштам писал "Еще далеко мне до патриарха...", он вспоминал не только "елей патриарха" у Баратынского, но и собственный перевод Мицишвили: "Туда, где слово святых ограничено строго? / Кто честно спасенных душ откроет мне рай патриарший?" Правда, перевод тут особенно волен: у Мицишвили мысль выражена иначе: "Dabežil sxeuls vin gauḡebs samotxis ḡarebs, / Gansazvḡulia čmindanebis ik čodebani" ("Кто откроет ворота рая для измятого тела? / Ограничены названия святых там"). И это чувство полного одиночества (которое другие голуборожцы впервые испытали спустя десять лет) от Мицишвили напрямую передается Мандельштаму. Уже начало "Прощания" с образами смерти под

забором, глухих переулков и собак предвосхищает воронежские мотивы: "И переулков лающих чулки". (Если твой псевдоним Мицишвили, т.е. "сын земли", тебе невольно приходят в голову мысли о собственном погребении.) В окончании "Прощания" мы уже услышим того Мандельштама, который, вернувшись в Москву, а затем в воронежской ссылке понял, в какую глухоту он попал:

Недопетые мысли мои сгорают в смятеньи заката.  
Чудовищных мыслей помол хочю я докончить напрасно.  
Нет у меня никого — ни друга, ни верного брата,  
Хоть бы охульник какой ударил меня звонкогласно.  
И ныне — я мертвый, босой, высохшим телом неменя,  
Должен висеть — дождями, безжалостным ветром терзаем...

Здесь впервые встречаются ключевые мотивы воронежских тетрадей: "Да, я лежу в земле губами шевеля", крик "Читателя! советчика! врача!", немота, ассоциация дождей с виселицей. До какой степени Мандельштам тут не просто переводил, а обрабатывал — неизвестно, пока мы не исследуем случайно уцелевший в КГБ архив Мицишвили и не определим, с каким вариантом Мандельштам имел дело. Самым близким к мандельштамовскому переводу оказывается версия, напечатанная в "Kartuli poezia" в 1982 г. Здесь нет ни "недопетого", ни "звонкогласного охульника". Все проще:

Me bevri mimakvs ucnobī da gaugebari,  
Čems řvinři bevri ucxo azri gadaglezila,  
Me ar msmenia řkbili řitřva — zma, megobari,  
O, romelimes mřrulad mainc gaerřqa řila

буквально, "Я ношу много неизвестного и бессмысленного, / В моем мозгу много странных мыслей наштукатурено; / Я не слышал сладкого слова "брат", "друг", / Ах, кто-то враждебно даже давал мне пощечину".

После того как Мандельштам и Мицишвили расстались, первым стихотворением русского поэта стало "Кому зима — арак и пунш голубоглазый..." Несмотря на неожиданное для Мандельштама появление фольклорных мотивов, и здесь слышны отголоски стихов грузинского поэта. "Черный кошмар" продолжается: от "спички серной" до образа "догорания", могильные оттенки глины, суглинок черпаются из образов Мицишвили. Рядом с блуждающим одиноким поэтом или "охульниками", или "заговорщики".

Из-за своей близости к русским источникам голуборожцы, вероятно, вызвали отклики у русских переводчиков. Георгий Леонидзе, "Автопортрет" которого перевел Мандельштам,

какое-то время был голуборожцем, но вскоре выбрал более безопасный путь. Через энергический пантеизм он научился славить не только природу, но и советское преобразование природы, и в результате получил всевозможные премии, написав замечательную поэму "Сталин: детство, отрочество", в которой нет ни одного факта и тем не менее — ни одного вымысла.

Теперь обратимся к менее новаторской поэзии, которую Мандельштам тоже переводил. Любовные стихи Иосифа Гришашвили принадлежат к традиции ашугов, придворных исполнителей уличных песен, и Мандельштаму полностью удастся передать их нарочитый восточный фетишизм. Одно из самых известных стихотворений Гришашвили "Мариджан", написанное в 1917 г., в переводе Мандельштама сродни подражаниям востоку пушкинских времен: его декадентский тон близок пушкинскому культу "чахоточных дев". Но Мандельштам с виртуозным мастерством не только восстанавливает потерянный жанр, но и предвосхищает свой собственный вопрос: "Возможна ли женщине мертвой хвала? / Она в отчужденьи и в силе..." У Гришашвили могильные холмы связывают обреченную возлюбленную и поэта в едином сиротстве; спустя пятнадцать лет Мандельштам тоже сравнит "холодную стокгольмскую постель" возлюбленной с холодной участью поэта: "...в снегу / И стынет рожок почтальона". И хотя образы Мандельштама вытекают из "Зимнегò пути" Шуберта, тем не менее здесь прослеживаются и мотивы грузинской поэзии.

Гораздо ближе к поздней любовной лирике Мандельштама его перевод более ранней (1914), но столь же знаменитой песни Гришашвили "Перчатки". (Правда, название подлинника, "Xeliatmanis yili", "Пуговка на перчатке", лучше отражает весь фетишизм ашуга.) Гришашвили с типичной для него плавностью завершает весь перечень шаблонов восточной любовной песни образом окаменевшей слезы как окончательного дара возлюбленной. По силе и энергии перевод Мандельштама снова не уступает подлиннику. Его собственные стихи "Мастерица виноватых взоров..." интересны не только своим восточным колоритом, явно вдохновленным чертами Марии Петровых. Здесь поражают "водяные" образы: у Мандельштама, замороженного своей возлюбленной, речь-утопленница задыхается в чужой стихии, захлебнувшись водой. У Гри-

шашвили поэт тоже прибегает к чужому элементу, к туману, к источнику (у Мандельштама ручей), к соку розы (у Мандельштама *вода лепестковая*). "Опускался водолаз до морского ила" ("Moviare titkmis qvekgan, / Moviare tvit zyvis psqeg-i) — только у Гришашвили подводные поиски завершаются триумфом, в отличие от задыхающегося, гибнущего Мандельштама, который не может ни всплыть, ни сделать из своего плача жемчужную пуговицу. (Интересно, кто готовил подстрочник? Гришашвили уверяет, что не говорит по-русски — несмотря на то, что оставил после себя одну из самых прекрасных частных коллекций русских книг во всем мире.)

Из всего, что Мандельштам переводил с грузинского, почетнейшее место занимает, конечно, его перевод поэмы "Гоготур и Апшина". В творчестве Важа Пшавела эта поэма является только ранним и слегка комическим этюдом к великому "Змеееду". Одиноким герой должен игнорировать мнение общины и жалобы жены, чтобы сохранить свой моральный облик. (Не случайно Надежда Яковлевна так иронично отзывалась о вредном влиянии этой поэмы на Осипа Эмильевича.) Перевод грешит тем, что, готовя подстрочник, Табидзе и Яшвили допускали ужасные оплошности — например, путали джейранов и жирафов. Но здесь, как ни в одном другом русском переводе Важа Пшавела, слышится ритм подлинника. Мандельштам пренебрег всей оркестровкой русского стихосложения, чтобы передать лаконичное, хмурое, консонантное звучание грузинского стиха. Эпос, конечно, лежит лишь на периферии мандельштамовских жанров: вряд ли можно говорить о влиянии Важа Пшавела на его творчество. Но поздравим Мандельштама с прозрением: он на десять лет раньше других объявил (в статье "Кое-что о грузинском искусстве") Важа Пшавела "европейской ценностью": "...Все, что он говорит, невольно становится образом, но ему мало слова — он его как бы рвет зубами на части, широко пользуясь и без того страстным темпераментом грузинской фонетики". Истинно пророческим является еще одно высказывание Мандельштама, где он жалуется на то, что "Молодая грузинская поэзия перенесла Важа Пшавела, как бурю, и не знает, что делать с его наследством".

Только в 1929 г. Тициан Табидзе понял свою ошибку и целиком отдался влиянию Важа в стихах (прекрасно переведенных Пастернаком) "Me qača uebma tomqles Aragvze" ("Раз-

бойники убили меня на Арагве"). Тициан очень поздно понял то, что Мандельштам уже знал и просто узнавал у легендарных героев Важа: совесть — вот единственный руководитель, даже тогда, когда община требует иначе. Мотив совести у зрелого Мандельштама, пожалуй, единственное, что можно попробовать приписать влиянию Важа Пшавела.

На этом можно было бы и остановиться, если бы не малоизвестная статья абхазского историка Станислава Лакоба<sup>5</sup> о гибели Нестора Лакоба и о том, что стихотворение "Пою, когда гортань сыра, душа суха..." можно читать как зашифрованный плач по Лакоба, отравленном Берией в 1936 г. по приказу Сталина. Эта статья весьма убедительна, тем более, что в стихах можно найти очень много указаний на Лакоба — "И в горных ножнах слух, и голова глуха", "дар охотничьего быта". Заминка только в том, что Надежда Яковлевна категорически заявляет в своих воспоминаниях, что о гибели Лакоба они тогда не знали, и вполне возможно, что полтора года никто не смел об этом молвить ни слова. Как бы то ни было, во всем зрелом творчестве у Мандельштама остается *в крови Колхиды колыханье*. Это неотъемлемая часть его вдохновения.

#### Примечания

<sup>1</sup> Единственным известным мне анализом мандельштамовского перевода с грузинского является критический разбор поэмы "Гоготур и Апшина" А. Цыбулевского (см. его книгу "Русские переводы поэм Важа Пшавела: Проблемы, практика, перспектива". Тбилиси, 1974).

<sup>2</sup> SUKI — по-грузински КГБ. Грузинские слова даются в латинской транслитерации. Точка под согласной указывает на ее абруптивность.

<sup>3</sup> Мандельштам О. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи / Сост. Г. Г. Маргвелашвили, П. М. Нерлер. Тбилиси, 1990.

<sup>4</sup> Rçeuli. Тбилиси, 1971; Kartuli poezia XII, me20e sauk' une. Тбилиси, 1982.

<sup>5</sup> Лакоба С. "Крылились дни в Сухум-кале". Сухуми, 1988. С. 193-197.

# 6.

---

*И. С. Вербловская  
Л. М. Видгоф  
О. Г. Ласунский  
А. Т. Никитаев  
В. Д. Берестов  
С. И. Богатырева*

*И. С. Вербловская  
Санкт-Петербург*

## **ПЕТЕРБУРГСКИЕ АДРЕСА О. МАНДЕЛЬШТАМА**

В "Шуме времени", как сказала Ахматова, у Мандельштама — Петербург, увиденный глазами пятилетнего ребенка. Этот город, знакомый ему "до детских припухлых желез", был родным для ребенка, подростка, юноши, взрослого и даже стареющего поэта, где бы он ни находился, откуда бы и на какой срок в него ни возвращался. Всю жизнь бездомный, гонимый, опальный, он воспринимал этот город как свой дом. И как человек в течение жизни испытывает разное отношение к дому — от привязанности, влечения к нему до отталкивания — так все эти состояния по отношению к с в о е м у городу знал Мандельштам, от светлых строчек: "Здравствуй, здравствуй петербургская несуровая зима!" до "...в Петербурге жить, словно спать в гробу".

В классических архитектурных ансамблях Кваренги и Росси, в захаровском Адмиралтействе и воронихинском Казанском соборе он справедливо видел глубокую еропейскую традицию, прекрасно привившуюся на русской почве. И этот мир петербургско-европейской культуры с великими литературными традициями был воспринят им как его собственный.

Уроженец Варшавы, в трехлетнем возрасте он был приве-

зен в Павловск, что расположен в 32 километрах к югу от Петербурга. Достопримечательностью города, помимо знаменитых дворца и парка, был Павловский вокзал с его музыкальными вечерами, бессменным дирижером Галкиным, особенно горячо любившим музыку Чайковского. Маленьким ребенком Мандельштам посещал с матерью эти концерты, и мы это узнаем и по главке "Музыка в Павловске" в "Шуме времени", и по отношению поэта к музыке Чайковского, и по стихотворению "Концерт на вокзале", и, в конечном счете, по тому, какую роль в его жизни играла музыка.

Первое впечатление от Петербурга возникло тоже в трехлетнем возрасте, когда родители специально сняли комнату в меблированных номерах на Невском против Николаевской, чтобы посмотреть на похороны Александра III. "...Мрачные толпы народа на улицах были моим первым сознательным и ярким восприятием, даже смерть мне явилась в совершенно неестественном пышном парадном виде".

Через три года Мандельштам переезжает в Петербург. С шести до двадцати семи лет с двухлетним перерывом, когда он учился в Европе, прожил он в этом городе. Уехав в 1918 г., он многократно сюда возвращался вплоть до последнего года жизни.

Главной причиной переезда семьи в Петербург было стремление дать детям хорошее образование, приобщить их к культуре, высшие достижения которой были более всего ощутимы в российской столице.

К 1900 г. Петербург вместе с пригородами населяло около полутора миллиона жителей. Среди столиц Европы он занимал пятое место. Город был многонациональным и многоконфессиональным. На каждую тысячу жителей 874 считали своим родным русский язык и 852 были православные; 35 человек считали родным немецкий язык и 73 были протестантами; 31 человек имели родным польский язык и 47 были католиками; 13 человек имели родным финский язык; 9 — еврейский и 15 человек из тысячи были иудеи; 4 человека из тысячи — магометане.

С 1900 по 1917 г. брат Осипа Эмильевича Евгений насчитал 17 адресов, где жила семья. Обычно снимали квартиру на сезон, а летом, уезжая на дачу, квартиру за собой не оставляли. Свозили весь скарб, мебель, рояль на Кокоревские склады, а осенью снимали новую квартиру и обустроивались сныз-

нова. "Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей? Хочешь Валгаллу: Кокоревские склады. Туда на хранение..." Известно, что квартира, которую они снимали, была обычно из шести комнат, но ни в детстве, ни в юношеские годы своей комнаты у Мандельштама не было. Он жил вместе с братом Шурой в одной комнате. Не отсюда ли его манера работать? "Я один работаю с голоса..." ("Четвертая проза").

Максимиановский переулочек, 14 — один из первых запомнившихся маленькому Осе адресов. Отсюда, закутанного в башлык, водили его гулять по Вознесенскому проспекту к памятнику Николаю I на Марининской площади, где дежуривший старый гренадер разочаровал мальчика признанием, что он не ветеран 1812 г. Водили к Новой Голландии, где так остро чувствуется соседство моря. Это был державный город у берегов Невы, город камня, гранита, воды и необычайной стройности. Все это нашло отражение в главке "Ребяческий империализм" ("Шум времени") и в стихотворении 1921 г. "С миром державным я был лишь ребячески связан..."

На Офицерской улице, 17 Мандельштам жил в 1898—1899 гг. Рядом располагалась Театральная площадь с Мариинским театром, ежегодно начинавшим свой сезон с оперы Глинки "Жизнь за царя", консерваторией с ее театральным и концертным залами. Профессором консерватории была родственница Мандельштама Изабелла Афанасьевна Венгерова, в доме которой, на Галерной, 63, в 1907 г. произошло знакомство Мандельштама с Волошиным. Мимо консерватории, старой пожарной каланчи, "выпускавшей шары-виноградины", на Садовой улице водили маленького Мандельштама в район Коломны к учителю музыки. В том же районе жил упоминаемый в "Египетской марке" адвокат Грузенберг, снискавший славу в процессе Бейлиса. На Офицерской в двух кварталах от дома Мандельштамов находился театр В. Ф. Комиссаржевской, который поэт посещал в юношеские годы. Сразу за Мариинским театром располагался район, где селилось преимущественно еврейское население города. Здесь стояла и синагога, самая большая и богатая в России. "...Еврейский корабль, с звонкими альтовыми хорами, с потрясающими детскими голосами, плывет на всех парусах, расколотый какой-то древней бурей на мужскую и женскую половину" ("Шум времени"). Приняв в 1910 г. христианство, Мандельштам станет в Петербурге одиннадцатым лютеранином-евреем.

В 1900 г. Осип поступает в одно из лучших учебных заведений города — Тенишевское училище. Сначала оно находилось на Ивановской улице рядом с Загородным проспектом, но вскоре и навсегда переехало на Моховую улицу, 33—35. Семья Мандельштамов, чтобы мальчику было проще добираться на занятия, переезжает сначала на Можайскую улицу, 1, в 1902 г. на Малую Итальянскую, 6, в 1904 г. на Литейный проспект, 15, т.е. совсем рядом с училищем; в 1906 г. они живут в Свечном переулке, 6. С 1907 г. адреса семьи с обучением сына не связаны: это Сергеевская улица, 60, рядом с Таврическим садом в 1907 г., Итальянская улица, 27, вблизи Невского проспекта в 1908 г. Впрочем, с осени 1907 г. Осип уже в Европе. Известно, что в 1911 г. семья жила на Загородном проспекте, 70, а в 1913 — год выхода "Камня" — на Загородном, 14.

Дважды упоминает писатель квартиру на Разъезжей улице. Сначала — это "купеческий кабинет" Ю. М. Розенталя, одного из ближайших друзей родителей. Жил он на Разъезжей, 39. По странной случайности именно в этом доме до 1910 г. жил и С. А. Венгеров. В 1908 г. вместе с ним проживал и его сын Алексей Семенович — помощник присяжного поверенного. "...А бесенок скандала вселился в квартиру на Разъезжей, привинтив медную дощечку на имя присяжного поверенного..." ("Египетская марка").

Бесспорно, что и у Розенталя, и у Венгерова Мандельштам бывал. Скорее всего, это было в детские или тенишевские годы.

Литературные реминисценции наводят на мысль о квартире Ф. Сологуба, автора "Мелкого беса", одного из старших символистов, жившего с 1911 г. на Разъезжей, 31. В любом случае район между Николаевской и Лиговкой по Разъезжей улице входит в орбиту мандельштамовского Петербурга. Можно усомниться в том, что поэт посещал Сологуба, но знаком он с ним был по "Башне" Вяч. Иванова, — Таврическая, 35/1, где впервые появился в 1910 г. и где произошло его знакомство с Ахматовой. С Гумилевым он был знаком еще по Парижу, а теперь они вместе посещали лекции на романо-германском отделении университета.

О Мандельштаме-студенте нам известно крайне мало. Знаем, что он посещал пушкинский семинарий Венгерова, знаем курьез, как он сдавал экзамен по древнегреческому. И все же

Васильевский остров, на котором располагается университет, с 1911 г. — один из самых мандельштамовских районов города. Здесь и "Тучка" — Тучков переулок, 17, где жили Ахматова и Гумилев, и квартира Лозинского — Волховской переулок, 2, где чаще всего собирался "Цех Поэтов", постоянным участником которого был Мандельштам, и где выходил журнал "Гиперборей" и было издательство "Акмэ", выпустившее первую книгу Мандельштама "Камень". Здесь же родилась основная часть "Антологии античной глупости". Последнее обстоятельство более всего говорит о радостном душевном состоянии Осипа Эмильевича в ту пору. На собраниях "Цеха" встречался он и с В. Гиппиусом, своим учителем литературы по Тенишевскому училищу, "власть оценок которого, — как признавал бывший ученик — длится надо мной посейчас" ("Шум времени"). Уместно вспомнить упоминаемый Ахматовой китайский ресторан "Кинши" на углу 1-й линии и Большого проспекта (Ахматова ошибочно пишет "2-я линия"), где он часто встречался с Гумилевым.

В 1913 г. написаны "Петербургские строфы", в 1914-м — стихи о Казанском соборе ("На площадь выбежав, свободен..."). С началом мировой войны меняется облик города, меняется жизнь, меняется тональность стихов. "В Петрополе прозрачном мы умрем..." написано в 1916 г. Однако Михайловскую площадь, 3 и Марсово поле, 7, где в "Бродячей собаке" и "Привале комедиантов" сосредоточивается художественно-артистическая жизнь города, Мандельштам посещает постоянно. Можно прибавить адрес редакции "Аполлона" на набережной Мойки, 26, и тогда очертится "нежное сердце города с разливом площадей, кудрявыми садами, островами памятников, кариатидами Эрмитажа, таинственной Миллионной..."

С 1915 г. семья Мандельштамов живет на Петроградской стороне. Старинная и по тем понятиям не центральная часть города переживала тогда особый подъем. В 1903 г. был построен один из самых красивых в городе Троицкий мост, и сразу же развернулось строительство на когда-то тихом Каменноостровском проспекте; рядом с большим каменным зданием Александровского лицея, когда-то одиноко возвышавшимся среди низких деревянных построек, были возведены красивые многоэтажные дома, и сегодня украшающие проспект. Перед первой мировой войной была построена Собор-

ная мечеть, и тогда же побегал по рельсам трамвай, заставивший забыть о некогда присущей району тишине. Мы узнаем эти места в "Египетской марке": портной Мервис жил на Монетной около лица, а Парнока автор называет "человеком Каменноостровского проспекта".

Адреса самих Мандельштамов — Большая Монетная, 15, а затем Каменноостровский проспект, 24. Это был последний адрес родительской семьи, так как в 1916 г. умерла мать, а на следующий год — жившая с ними бабушка по материнской линии, и отец переехал из этой квартиры. Евгений Эмилевич пишет, что ушел жить к друзьям на Песочную улицу. Вскоре там сняли комнату и старшие братья. Это дом 4 по Песочной улице. Деревянный двухэтажный дом стоял на территории Ботанического сада в тихом месте: "...челуха. Бестрамвайная глушь" ("Египетская марка"). Вблизи — Выборгская сторона, где на Боткинской, 9 в 1917—1918 гг. жила Ахматова. "Мандельштам часто заходил за мной..." ("Листки из дневника").

Революционные потрясения взрывают красоту и гармонию города. Наступают хаос и дисгармония "Египетской марки". "...Невский в семнадцатом году — это казачья сотня в заломленных синих фуражках, с лицами, повернутыми посолонь, как одинаковые косые полтинники". Жуткая сцена, когда, устроив самосуд, толпа идет топить на Фонтанку какого-то мелкого жулика. "...Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух". Разрушаются социальные связи, государство не защищает своих граждан — бесполезно было звонить в милицию, звонить правительству — "исчезнувшему, уснувшему, как окунь, государству" ("Египетская марка").

События первых революционных лет имели для города самые трагические последствия. Общество погрузилось в пучину беззакония, в разгул деспотизма. Город захватила волна принудительных национализаций, мобилизаций и реквизиций, бушевала стихия погромов, грабежей, арестов и убийств. Прекратился подвоз продовольствия: в январе 1918 г. паек — 200 г. хлеба, а в апреле — 50 г. В 1917 г. в Петрограде жило 2420 тысяч человек, а в 1920 — 722 тысячи.

В марте 1918 г. рождается стихотворение "На страшной высоте блуждающий огонь..." с четырежды повторенным: "Твой брат, Петрополь, умирает". Для автора таких признаний как: "И держусь я одним Петербургом — концертным, желтым.

зловещим, нахохленным, зимним" или: "Петербург! ты отвечаешь за своего сына!" это было особенно мучительно. Он уезжает.

Вернулся Мандельштам в Петроград через два с половиной года. Город продолжал переживать агонию. По словам Ахматовой, "город не просто изменился, а решительно превратился в свою противоположность" ("Листки из дневника").

Поэт поселился в Доме Искусств на набережной Мойки, 59. Дом выходил на Невский проспект и набережную. Это "общежитие" для писателей в какой-то мере защищало их от царивших в городе холода и голода. Обитателями его были Ходасевич, Гумилев, Шкловский, Павлович, Зошенко, Слонимский, Форш, А. Грин, Пяст, Шагинян, Вс. Рождественский и другие. Со многими из соседей Осипа Эмильевича связывала давняя дружба. В очерке "Шуба", написанном вскоре после отъезда, в 1922 г., автор вспоминал то время: "...Это была суровая и прекрасная зима 20—21 гг. Последняя страдная зима Советской России, и я жалею о ней, вспоминаю о ней с нежностью..." Как всегда, с большим теплом пишет Ахматова, которую он за это недолгое время (уехал в начале лета 1921 г.) несколько раз навестил на Сергеевской: "Как воспоминание о пребывании Осипа в Петербурге в 1920 г., кроме изумительных стихов Арбениной в "Тристан", остались еще живые, выцветшие, как наполеоновские знамена, афиши того времени — о вечерах поэзии, где имя Мандельштама стоит рядом с Гумилевым и Блоком" ("Листки из дневника"). Среди "изумительных" стихов — "В Петербурге мы сойдемся снова...", где город на Неве — средоточие всех болевых точек времени. Состояние влюбленности объясняет, почему поэт с нежностью вспоминает это время.

В ту же пору написано "Люблю под сводами седая тишина..." Известно, что в феврале—марте 1921 г. власти Петрограда, выполняя ленинское указание, осуществили беспрецедентную акцию по ограблению городских храмов. Циничному осквернению подверглись такие святыни, как Петропавловский собор, Александро-Невская лавра, Казанский и Исаакиевский соборы, кладбища города.

В середине 1924 г. Осип Эмильевич вместе с Надеждой Яковлевной приехал в Ленинград. За время трехлетнего отсутствия многое изменилось. Не было голода, улицы оживились. В 1924 г. в городе проживала 1221 тысяча человек, а не

722 тысячи, как это было в 1920 г. Но многих из тех, кто прежде составлял окружение поэта, он не встретил. Одни эмигрировали, другие умерли или убиты... Это дало основание Надежде Яковлевне утверждать, что к этому времени Ленинград был "чуждый" Мандельштаму город, и только большие по сравнению с Москвой возможности найти литературный заработок и жилье толкали их к переезду. Прежде чем перебраться, Мандельштам несколько раз наносил сюда визиты. "В один из весенних наездов в Ленинград, — пишет Надежда Яковлевна, — Мандельштам ночью возил меня по набережным и радовался "чистым корабельным линиям города" ("Воспоминания"). Это путешествие в пору белых ночей больше любых словесных признаний свидетельствует об осознании поэтом себя истинным петербуржцем. До сей поры среди жителей города сохранился обычай: хоть одну белую ночь провести на невских берегах. Разумеется, "чуждым" этот город для Осипа Эмильевича не был никогда. Мандельштамы поселились на Большой Морской, 49, вблизи Исаакиевской площади. Поэт ходил в Дом книги к А. Н. Горлину, через которого получал заказы на переводы (переводил современных немецких, совсем неинтересных поэтов), рецензии. Тесно общались Мандельштамы с Бенедиктом Лившицом и его женой Екатериной Константиновной, балериной. Лившиц был шафером на свадьбе Мандельштамов: познакомились они еще в Киеве. Изредка Мандельштамы заходили к ним на Гагаринскую, 14, неподалеку от Летнего сада, чаще Лившицы сами приходили к ним на Большую Морскую. Вместе встречали они 1925 год. Из записей Л. Я. Гинзбург следует, что Мандельштам посещал Комитет современной литературы — Басейная, 1; она же пишет, со слов Б. М. Эйхенбаума, что Осип Эмильевич "открыл" никому дотоле неизвестного поэта Константина Вагинова.

Этот недолгий период Надежда Яковлевна назвала "петербургской идиллией." Но случилось непредвиденное: супруг внезапно и бурно увлекся Ольгой Ваксель. "Идиллия" кончилась, зато родились стихи: "Я буду метаться по табору улицы темной...", "Жизнь упала как зарница...", которые он тайком читал Ахматовой в Детском Селе, куда Мандельштамы переехали в марте 1925 г. Там они жили в частном пансионе, некоторое время в Лицее, где в 1920-х гг. комнаты на время давались писателям, работникам Эрмитажа и другим предста-

вителям ленинградской творческой интеллигенции. Жить в лицее поэту не нравилось, и при первой возможности, летом, они переехали в Китайскую деревню, где поселились рядом с Лившицами. О детскосельском периоде вспоминают и Ахматова, и Надежда Яковлевна, которая скверно чувствовала себя в этом климате. Ей пришлось уехать в Крым, а оттуда в Москву, куда и уехал Осип Эмильевич в 1927 г.

В Ленинграде они появятся снова в декабре 1930 г. Последние дни года и первую неделю 1931 г. проведут в доме отдыха в Старом Петергофе. А затем около двух месяцев — в семье брата Евгения на 8-й линии Васильевского острова, 31. В декабре 1930 г. было написано стихотворение, которое уже седьмой десяток лет не оставляет равнодушными истинных петербуржцев; к 100-летию со дня рождения поэта первая его строчка была выбита на установленной на этом доме мемориальной доске: "Я вернулся в мой город, знакомый до слез..."

Вторая половина 20-х — начало 30-х гг. было временем идеологических "чисток", административных ссылок, участвовавших арестов. Особенно ощутимо это было в Ленинграде с его старой интеллигенцией, которую таким образом запикивали в прокрустово ложе новой идеологии. В декабре 1928 г. были арестованы почти все члены существовавшего в первые послереволюционные годы религиозно-философского кружка профессора А. А. Майера. В августе 1929 г. прошла "чистка" в Академии наук: из 259 человек было "вычищено" 71. Более других пострадали сотрудники Пушкинского Дома и Библиотеки АН. В марте 1930 г. подошла очередь краеведов. Шли аресты, разумеется, и в литературской среде. Растерянность, страх, стремление приспособиться, самооговоры и оговоры станут на долгие годы характерным явлением. В январе 1931 г. Мандельштам пишет: "Помоги, Господь, эту ночь прожить..." И в ту же зиму: "Мы с тобой на кухне посидим..." Пространство жизни сужается до пропахшей керосином кухни или закутка на вокзальном перроне, "где бы нас никто не отыскал".

В феврале 1933 г. Мандельштам был приглашен в Ленинград, где у него состоялось два выступления. Он остановился в весьма фешенебельной Европейской гостинице, и, как вспоминает Ахматова, к нему "на поклон пошел весь тогдашний литературный Ленинград (Тынянов, Эйхенбаум, Гуковский), и его приезд, и вечера были событием, о котором вспоминали

много лет..." ("Листки из дневника"). Ахматова вообще считала, что он должен жить в Ленинграде, где его знают и любят, а не в Москве, где он одинок.

Первое выступление поэта состоялось в ленинградском Доме печати на Фонтанке, 7. Подробно об этом вечере написала присутствовавшая на нем Е. М. Тагер. Рассказала она и об эпизоде, который произошел после чтения стихов, когда автору прислали записку "явно провокационного характера". "Мандельштам шагнул на край эстрады, как всегда — закинул голову, глаза его засверкали... — Чего вы ждете от меня? Какого ответа?.. Я — друг моих друзей! — Победным восторженным криком: Я — современник Ахматовой!"

Его поведение на эстраде было героическим. Совсем недавно в Ленинграде были разгромлены ОБЭРИУТЫ и арестован А. И. Введенский; незадолго до того схвачена группа литераторов с Р. В. Ивановым-Разумником. В эти дни Ахматова пригласила к себе в гости "на Мандельштама" Л. Я. Гинзбург и Б. Я. Бухштаба. А их обоих в это время арестовали (к счастью, вскоре выпустили). Ахматова сказала Мандельштамам: "Вот сыр, вот колбаса, а гостей, простите, посадили" (Л. Я. Гинзбург. Из записей последних лет.)

Второе выступление состоялось в Капелле на Мойке, 20. Это было последнее публичное выступление Осипа Мандельштама.

Не задерживаясь в Ленинграде, поэт возвращается в Москву, в свою нищету и бездомность. Если не помнить этот всегдашний фон, на котором проходила жизнь Мандельштама, непонятен будет ни скандал на материально-бытовой почве с писателем С. П. Бородиным, ни позорный "товарищеский суд" и сомнительное поведение А. Н. Толстого как председателя суда. Впрочем, социальный статус Толстого не позволял ему встать на сторону Мандельштама, который поэтому и не мог успокоиться, пока не дал Толстому пощечину. Это произошло в апреле 1934 г. в бухгалтерии издательства, при большом стечении народа, так как был платжный день.

Приезжал Мандельштам в Ленинград в тот странный год "передышки" дважды, когда с мая 1937 г. по май (по существу, по март) 1938 г. он оказался на свободе. Первый раз это было в начале лета. Отец и брат с семьей находились на даче в Сиверской. Он побывал у них и, возвращаясь, переночевал у Ахматовой в Фонтанном Доме (Фонтанка, 34). Тогда он

прочел ей "Как по улицам Киева-Вия...", а она — посвященное ему "Немного географии".

Второй и последний раз Мандельштам был в Ленинграде осенью 1937 г. Навестил Ю. Германа, жившего на Марсовом поле, 7, был у В. Стенича на канале Грибоедова, 9. Там в присутствии хозяев, Ахматовой, Н. Чуковского читал свои стихи из "Воронежских тетрадей".

В марте 1938 г. поэт с женой уехал в санаторий в Самати-ху, где и был арестован 1 мая. Надежда Яковлевна сумела узнать дату его смерти — 27 декабря. Осип Эмильевич не дожил одной недели до 48 лет... Бóльшая часть его жизни прошла в Петербурге—Петрограде—Ленинграде.

*Л. М. Видгоф*

*Москва*

## **О. Э. МАНДЕЛЬШТАМ В МОСКВЕ Новые материалы**

### 1

И ты, Москва, сестра моя, легка,  
Когда встречаешь в самолете брата  
До первого трамвайного звонка, —  
Нежнее моря, путаней салата  
Из дерева, стекла и молока... —

так писал в 30-е гг. в стихотворении "Стансы" один из самых "петербургских" поэтов — Осип Мандельштам.

Москва в жизни Мандельштама значила очень много. Она привлекала его и отталкивала; бывали минуты, когда он любовался ее путаной, как "салат", пестротой; в другое время она нередко раздражала или пугала. Восхищение, раздражение, интерес, тревогу, тоску, иронию, негодование — все это можно обнаружить в "московских" стихах и прозе Мандельштама, не найти в них только одного — безразличия. Москва его волновала, и он воспринимал ее как огромное живое существо со своим характером и статью. "Я чувствую Петербург, Пастернак Москву, а Осипу дано и то, и другое", — как-то заметила Анна Ахматова в разговоре с Михаилом Ардовым. Действительно, Мандельштам великолепно "чувствовал" Москву. Истый горожанин, как и любимые им Батюшков

("Ты горожанин и друг горожан..." — обращается к нему Мандельштам), и Вийон ("Он любил город и праздность"), Осип Эмильевич создал свой образ Москвы, не менее, с нашей точки зрения, выразительный и интересный, чем, к примеру, Москва грибоедовская, есенинская или чеховская. "Из Москвы наши бытовые писатели ездят за материалом в Самарканд, а Москвы не могут увидеть", — сказал в 1935 г. Осип Эмильевич в беседе. Сам же он — видел, зорко и нетривиально.

Москва Мандельштама — это город столь же громадный, контрастный и плотно населенный, как и реальная Москва. Это вокзалы, "разъезды скворчащих трамваев", бульвары, "пятиглавые московские соборы" и "великовозрастная колокольня" — Иван Великий, гостиница "Метрополь" и "иудины окна Дома Герцена", коридоры Госиздата и "пустая, без всяких затей" квартира, последняя мандельштамовская квартира в Нащокинском переулке; это "купальщики — заводы и сады замоскворецкие", "базаров бабья ширина" и "вертепы чудные музеев"; это новое метро и "толстые дорические колонны" Большого театра, тихие дорожки Нескучного сада и Лубянка, и Бутырская тюрьма... "От Воробьевых гор до церкви знакомой / Мы ехали огромною Москвой..." (курсив здесь и далее наш. — Л. В.) — так в ранних стихах обозначен момент вхождения поэта, его "погружения" в московскую густую жизнь.

Говоря о городе, Мандельштам ценит и любит точность. Адреса, телефоны, номера трамваев — разве это противоречит поэзии? Отнюдь нет:

Петербург, я еще не хочу умирать:

У тебя *телефонов моих номера*.

Петербург, у меня еще есть *адреса*,

По которым найду мертвецов голоса.

А вот слова из московского очерка "Холодное лето": "Тот не любит города, кто не ценит его рублище, его скромных и жалких адресов, кто не задыхался на черных лестницах, путаясь в жестянках, под мяуканье кошек..."

Время все стирает. Но не сразу. Многое остается надолго, а кое-что, зафиксированное в памяти, а потом записанное — может быть, навсегда. Уходит эпоха — но остаются улицы, дома, лестницы, квартиры. Уходят дома — остаются их фотографии и адреса. Уходят люди — остаются их воспоминания, их голоса.

Все важно в жизни большого поэта — надо спасти от забвения все, что возможно, — любое свидетельство, любую, пусть даже кажущуюся мелкой, подробность...

## 2

Как известно, в 1933—1934 гг. Мандельштам был "бурно, коротко и безответно влюблен в Марию Сергеевну Петровых" (А. Ахматова). М. С. Петровых, замечательный поэт и переводчик (1908—1979), жила в то время вместе со старшей сестрой Екатериной Сергеевной в доме № 2/9 по Гранатному переулку (позднее — ул. Щусева). Этот дом "утюгом" и сейчас стоит на развилке Гранатного переулка и Спиридоновки (ул. А. Толстого). Жили сестры во втором от развилки со Спиридоновкой подъезде в квартире на четвертом этаже. Сейчас дом несколько перестроен, нумерация квартир изменена. На четвертом этаже надо было звонить в первую квартиру на площадке налево от лестницы. По словам А. В. Головачевой, дочери М. С. Петровых, квартира имела номер 22. Это подтверждается и данными справочной книги "Вся Москва". Дело в том, что до "коммунальных" времен квартира принадлежала семье архитектора Залесского, автора "Военторга" на Воздвиженке, и во "Всей Москве" на 1925 г. мы обнаруживаем живущего в ней Залесского Б., а во "Всей Москве" на 1929 г. — Залесскую Любовь Сергеевну.

Как жили тогда сестры Петровых? Мы можем в какой-то мере представить их тогдашнее житье-бытье по воспоминаниям Екатерины Сергеевны Петровых-Чердынцевой.

Коммунальная квартира состояла из пяти комнат. Сначала жили в 10-метровой комнатухе вдвоем, так как Мария Сергеевна была замужем. Так жили недолго: в 1934 г. Мария Сергеевна развелась со своим первым мужем и осталась вдвоем с сестрой. Было, конечно, тесно. У входа в комнату, справа, помещался рояль (не пианино, а именно рояль определенной модификации). Налево от входа — шкаф красного дерева с посудой и немногочисленными книгами. За роялем — письменный столик, у шкафа — тахта, ближе к окну во двор — зеркало.

Несмотря на тесноту и нелегкое время, жили весело: сестры были молоды (в 1934 г. Марии Сергеевне было около 25 лет, Екатерина Сергеевна старше примерно на 3 года). Собирались друзья, знакомые; приходил молодой, очень красивый Арсений Тарковский, поэтесса Юлия Нейман, поэт и пере-

водчик Владимир Державин и другие. Танцевали фокстрот, сдвигая все, что можно было сдвинуть, в угол, по словам Екатерины Сергеевны, "много смеялись".

Мандельштама познакомила с М. С. Петровых, как известно, А. А. Ахматова. Увлеченный Марией Сергеевной Мандельштам приходил, как помнится Екатерине Сергеевне, часто, иногда даже несколько раз в день. Он присаживался, а иногда и стоя у закрытой двери беседовал с сестрами. Нередко читал стихи. Как запомнилось Екатерине Сергеевне, высоко закинутая голова Мандельштама напоминала посадку головы у верблюда; во время чтения стихов он закидывал голову еще больше. Говорил он и читал нередко долго, иногда это становилось утомительным. Тем более, что Мария Сергеевна в этот период разводилась с первым мужем и собиралась выйти замуж вторично. Так что ситуации не откажешь в определенной комичности, особенно если учесть, что в это время не равнодушен был к М. С. Петровых и молодой 22-летний Лев Гумилев, который наезжал в эти годы в Москву и останавливался у Мандельштамов в Нащокинском персулке. Осип Эмильевич и "Левушка-Гумилевушка", "старец" и "младенец" (как говорили сестры), иногда приходили вместе. По воспоминаниям Э. Г. Герштейн, они немало времени проводил в ту пору "в какой-то забегаловке у Никитских ворот, недалеко от дома Алексея Толстого... Лева должен был подстеречь его, чтобы вовремя подать сигнал Мандельштаму. Тогда О. Э. должен был возникнуть перед "графом" и дать ему пощечину". Намерение Мандельштама дать пощечину А. Толстому объяснялось тем, что возглавлявшийся им "товарищеский" суд, разбиравший конфликт между О. Мандельштамом и писателем А. Саргиджаном, вынес двусмысленное решение, которое Осип Эмильевич считал оскорбительным для своей жены и для себя. И вот Мандельштам и Лев Гумилев иногда вместе заходили к жившей неподалеку от Никитских ворот и не служившей — переводчица — М. С. Петровых.

Переводы и послужили поводом к написанию мандельштамовской эпиграммы "Марья Сергеевна, мне ужасно хочется..." (1933 или 1934 г.). Несмотря на некоторую комичность ситуации, влюбленность Мандельштама была истинной и глубокой, иначе не было бы обращенных к М. С. Петровых стихотворений "Мастерица виноватых взоров..." и "Твоим узким плечам под бичами краснеть..." (оба 1934 г.).

Е. С. Петровых вспоминает и такое любопытное обстоятельство. Осенью 1917 г. девятилетняя Мария Петровых стала издавать "художественно-политический" журнальчик "Весенняя звездочка" (к сожалению, он был утрачен во время Великой Отечественной войны). Он был рукописный, но писала Маруся Петровых печатными буквами. Размер — примерно 10 см на 6 см. На последней странице красовался нарисованный грач с раскрытым клювом, из которого вылетали слова: "Голосуйте за номер 2, будут у вас и хлеб и дрова" — о выборах в учредительное собрание.

Осип Эмильевич этим журнальчиком восхищался, в особенности "редакторской статьей" такого содержания: "Женщины! Бросайте детей на руки их нянькам и идите помогать мужьям усмирять взбунтовавшихся рабочих. Но как же усмирять их? Ведь воевать мы не можем. Воевать не надо — надо говорить с ними тихо, упоминая в речи Бога и несчастья *интеллигенции*".

Прочитав эту статью, Мандельштам воскликнул: "Да это же целая эпоха!" или "Тут отражена целая эпоха!" Слова "целая эпоха", как помнится Екатерине Сергеевне, были сказаны точно.

Запомнила Е. С. Петровых и разговор с Мандельштамом в Большом зале Московской консерватории. Сестры Петровых, Осип Эмильевич, Лев Гумилев и Н. Я. Мандельштам слушали Баха. После исполнения Екатерина Сергеевна заметила, что это такая сильная музыка, что она как бы подавила ее. Мандельштам же сказал, что его, наоборот, это подняло и что он находится в состоянии экстатического подъема.

В мае 1934 г. О. Мандельштам был арестован. Находясь в здании на Лубянке и будучи в состоянии психического шока, Мандельштам, как известно, назвал в числе тех, кому он читал свое стихотворение о "кремлевском горце", и имя М. С. Петровых. Это стало известно знакомым Мандельштама. Екатерина Сергеевна запомнила, что сестра сказала ей о том, что Пастернак смотрит на нее глазами, полными ужаса, сострадания и бессилия помочь.

Вероятно, знание этих обстоятельств бесполезно для понимания трагических образов стихотворения "Твоим узким плечам под бичами краснеть...", в особенности его концовки, где ясно звучит глубокое чувство вины: "Ну а мне за тебя *чер-*

*ной свечкой гореть, / Черной свечкой гореть да молиться не сметь."*

3

Вспоминает Людмила Константиновна Наппельбаум, вдова Льва Моисеевича Наппельбаума (1904—1989), сына известного фотографа, который создал замечательные снимки литераторов "серебряного века".

Лев Моисеевич (Михайлович) Наппельбаум был хорошим знакомым Мандельштама. Жили Людмила Константиновна и ее муж тогда, в 30-е гг. (с 1934), на ул. Воровского, в д. № 12, кв. 1. Это был особняк, в котором было всего три этажа. На первом этаже жили Наппельбаумы, у них было две комнаты; в этой же квартире проживала семья режиссера Варпаховского (дом этот, к сожалению, не сохранился).

Л. М. Наппельбаум был архитектором, готовился к поступлению в аспирантуру; Людмила Константиновна была художницей. Мандельштаму нравились ее портреты, которые он видел у них дома. Однажды он сказал ей: "Людмила, напиши мой портрет". К сожалению, портрет написан не был.

Поэт запомнился Людмиле Константиновне как очень веселый, остроумный и полный жизни человек. Он не раз бывал у Наппельбаумов. В их квартире было много книг, особенно по искусству, и Осип Эмильевич любил их рассматривать. Нередко супруги Мандельштам приходили к Наппельбаумам к обеду.

У Наппельбаумов, по словам Людмилы Константиновны, имелось два коротких стихотворения Мандельштама (одно — адресованное Людмиле Константиновне, другое — ее сыну Эрику) и письмо из Воронежа. Стихи Эрику поэт написал в их доме.

Осип Эмильевич очень любил музыку, и Людмила Константиновна два раза ходила вместе с ним в консерваторию. Один раз, как ей помнится, слушали известную пианистку Марию Юдин в другой раз — Марию Гринберг (в малом зале консерватории).

Людмила Константиновна купила в консерватории пирожные. Осип Эмильевич сказал: "Как давно я не ел пирожные!" И мои любимые..." Какие это были пирожные, Людмила Константиновна не помнит.

Осипу Эмильевичу нравилось, как стучат каблучки Люд-

милы Константиновны, когда они возвращались из консерватории. Он слышал в этом стуке некий музыкальный ритм.

23 апреля 1936 г. у Людмилы Константиновны родился сын Эрик. Осип Эмильевич, когда вернулся из Воронежа, играл с ним. Однажды он сказал, что у ее сына и имя, и одежда королевские: мальчик стоял в кроватке в халатике лилового цвета с рисунком из лилий. Мандельштам посвятил мальчику стихотворение, из которого Людмила Константиновна помнит, к сожалению, только две строки: "Кинешь око удивленное / На прошедшие года". На наш взгляд, эти строки явно перекликаются со стихами из стихотворения "Твой зрачок в небесной корке", которое было создано 2 января 1937 г.: "Омут ока удивленный, — / Кинь его вдогонку мне..."

Л. М. Наппельбаум иногда помогал Мандельштаму деньгами, однажды подарил ему пальто — Осип Эмильевич мерз в легкой одежде. Посылали Наппельбаумы в Воронеж, где Мандельштам отбывал ссылку, кое-какую еду и книги.

Когда Мандельштамы находились в Воронеже, Наппельбаумы некоторое время жили в их квартире в Нащокинском переулке вместе с матерью Надежды Яковлевны Мандельштам, Верой Яковлевной. У самих Наппельбаумов в то время делали ремонт, и по совету хорошего знакомого Мандельштама А. И. Моргулиса Наппельбаумы переехали в Нащокинский.

Мандельштам интересовался Москвой. Как-то Л. М. Наппельбаум предложил поэту деньги, и Осип Эмильевич с благодарностью принял их. А потом сказал: "Вы знаете, как я потратил эти деньги?" И сообщил, что на них он взял машину (вероятно, такси) и катался по Москве.

#### 4

Татьяна Никитична Жуковская, сотрудница московского музея М. И. Цветаевой, позволила нам ознакомиться с хранящимся у нее письмом Анны Ивановны Ходасевич к Евгении Казимировне Герцук.

А. И. Ходасевич пишет: "В концерты хожу одна и редко — нет совсем денег. Была на концерте Софроницкого (пианист) — встретила там Осипа Мандельштама. Узнав от меня об истории с Даликом, сказал: "Так ему и надо — Макс плохой поэт". Своеобразный подход!"

"Далик" — Даниил Дмитриевич Жуковский, математик и

любитель поэзии. Он родился в 1909 г., а умер видимо, в 1939 г. (он получил тогда стандартный приговор, обозначающий фактически смертную казнь — "10 лет без права переписки"). Арестован был в конце лета 1936 г. за распространение стихов М. Волошина. Даниил Дмитриевич был сыном известной поэтессы Аделаиды Казимировны Герцук и Дмитрия Евгеньевича Жуковского.

Письмо А. И. Ходасевич не датировано, но совершенно очевидно, что разговор ее с Мандельштамом мог состояться только в период с мая 1937 по апрель 1938 г.: с мая 1934 по май 1937 г. Мандельштам отбывал ссылку, а 2 мая 1938 г. был вновь арестован.

Как утверждает Никита Дмитриевич Жуковский, брат Даниила Дмитриевича, дело Д. Жуковского было возвращено на следствие, и Д. Жуковский вернули из Вологды, где он находился. На очной ставке поэт и переводчик Стефанович обвинил его в знакомстве и отношениях с О. Э. Мандельштамом, хотя, как утверждал Д. Жуковский, сам Стефанович его с Мандельштамом и познакомил. Вероятно, это могло быть после второго ареста Мандельштама в мае 1938 г. В это время сам факт знакомства с Мандельштамом уже мог быть серьезным отягчающим обстоятельством.

Конечно, слова Мандельштама, зафиксированные А. И. Ходасевич, нельзя воспринимать иначе, как шутку, — прямо скажем, не очень удачную, хотя в какой-то мере объяснимую: Мандельштам ведь сам был в ссылке — и вот вернулся; вернется и Далик. Ничего страшного.

Выражение "плохой поэт" может быть объяснено по-разному. Оно, во-первых, может быть понято в смысле "неблизости" стихов Волошина и принципов поэтики позднего Мандельштама; во-вторых, возможно, слова "плохой поэт" могут быть истолкованы как "поэт, с которым легко нарваться на неприятности" (в связи с этим можно вспомнить крымский эпизод биографии Мандельштама).

Автор выражает глубокую благодарность Е. С. Петровых-Чердынцевой, Л. К. Наппельбаум и Т. Н. Жуковской.

*О. Г. Ласунский*  
*Воронеж*

## **ВОРОНЕЖ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА**

Пребывание Осипа Мандельштама в воронежской ссылке (1934—1937) является особой страницей в книге его жизни, и вовсе не случаен пристальный интерес читателей и исследователей к этому периоду многотрудной судьбы поэта. Сегодня имеется разнообразная литература, освещающая обыденную, житейскую сторону этих лет. Это прежде всего письма С. Б. Рудакова к своей жене (из Воронежа в Ленинград), а также мемуары Н. Я. Мандельштам, Н. Е. Штемпель и других лиц, встречавшихся с О. Мандельштамом в нашем городе. Достаточно результативными оказались и разыскания, произведенные в фондах местного управления бывшего ОГПУ—НКВД—КГБ: обнаружены любопытные материалы следственных дел, по которым проходили люди из воронежского окружения О. Мандельштама. Во втором выпуске "Филологических записок" (Воронеж, 1994) начата публикация составленной В. Н. Гыдовым и П. М. Нерлером хроники, посвященной последним годам поэта. Таким образом, можно говорить о наличии более или менее документированной биографической канвы пребывания О. Мандельштама в Воронеже. Это, впрочем, не означает, что тут невозможны ценные находки; напротив, специалисты должны позаботиться о дальнейшем расширении источниковой базы поисков: таящиеся в архивных недрах материалы еще ждут своих первооткрывателей.

Как воспринимал О. Мандельштам-человек город, пленником которого он стал, как относился к тем или иным конкретным лицам, с которыми приходилось вольно или невольно общаться, каковы были его ссыльные будни — все это нынче в целом известно. Гораздо меньшее внимание уделялось тому, как Воронеж и его обитатели отразились в художественном сознании О. Мандельштама, как складывалась сама поэтическая символика города. Среди работ на эту тему следует выделить статью В. А. Свительского "О поэтической логике "Воронежских тетрадей", помещенную в сборнике "Жизнь и

творчество О. Э. Мандельштама" (Воронеж, 1990). Но тайна преобразования реальных впечатлений в образы с их предельной концентрацией лирической энергии еще не раскрыта до конца. Процесс проникновения в глубины многослойных по смыслу и сложных по своему построению мандельштамовских метафор поистине неисчерпаем.

Вся биография О. Мандельштама, само содержательное богатство его литературного наследия свидетельствуют о сугубо городских корнях его натуры. Урбанистические мотивы исключительно сильны в произведениях писателя. В его художественной системе эстетике города отведена немаловажная роль. Мандельштамовский Петербург—Петроград—Ленинград — это особый поэтический мир, любовно сотворенный автором. Прирожденный горожанин, О. Мандельштам предпочитал сельской идиллии скопища людей и зданий, чувствовал себя среди них абсолютно своим и, напротив, терялся в непривычной, чуждой ему деревенской обстановке. Сформировавшись в лоне городской цивилизации, поэт умел ценить ее блага, и это отчетливо просматривается в его произведениях. География мандельштамовских стихов доворонежского периода чрезвычайно широка и, что характерно, связана с крупными российскими и европейскими центрами, имеющими собственную историю, свой культурный колорит. Петербург, Москва, Киев, Тифлис, Феодосия, Эривань, Париж, Кельн, Венеция, Флоренция, особенно Рим — эти и другие города составляют специфическую карту мандельштамовской лирики. Неисправимый странствователь, О. Мандельштам смолоду много путешествовал по Европе, да и Центральную Россию, Украину, Кавказ, Крым, Прибалтику извездил основательно. Маршруты скитаний легко определяются по его же стихам. В них зафиксированы, разумеется, далеко не все пункты, где побывал автор, но важно то, что зафиксированы именно города, эти очаги духовности.

И вот арестованный О. Мандельштам оказался в Чердыни Свердловской (ныне Пермской) области. Проведенные там две недели полностью лишили его привычных форм городской культуры. Чердынь была в ту пору глухим таежным райцентром с 4500 жителями, с несколькими двухэтажными каменными строениями. Между прочим, Чердынский уезд на Пермщине был традиционным местом ссылки: еще Борис Годунов отправил туда в заточение своего противника, дядю

первого царя из дома Романовых — Михаила Никитича Романова. Нетрудно представить, какая участь была бы уготована здесь интеллектуалу О. Мандельштаму.

После Чердыни Воронеж с его умственными и культурными накоплениями должен был казаться достаточно удобным прибежищем. Помимо указанной Н. Мандельштам причины (дескать, знакомый биолог из Ташкентского университета, Николай Дмитриевич Леонов, был родом из Воронежа и хвалил его), на выбор нового места ссылки могли повлиять и другие обстоятельства, которые нельзя не учитывать. О Воронеже, по всей вероятности, рассказывал О. Мандельштаму и В. И. Нарбут, которого занесло революционным вихрем в наши края весной 1918 г. Тут В. И. Нарбут издал несколько номеров весьма любопытного двухнедельника "Сирена" и в одном из них поместил мандельштамовскую статью "Утро акмеизма" (1919). Стоит вспомнить и о том, что весной и летом трудного для О. Мандельштама 1923 года воронежский журнал "Железный путь" напечатал ряд его стихотворений (в частности, "Когда Психея-жизнь спускается к теням...", "Ветер нам утешенье принес..." и др.): такие события едва ли забываются авторами. О том, что Воронеж каким-то образом засел в памяти О. Мандельштама, говорит и тот факт, что он, наряду с Харьковом (оба — университетские центры), мимолетно упоминается в "Четвертой прозе". Во всяком случае, вряд ли Воронеж был выбран так случайно и скоропалительно, как это описывается в мемуарах Н. Мандельштам.

О жизни Мандельштамов в нашем городе к настоящему времени известно уже многое. Опубликованы и их письма из Воронежа к родственникам, писателям Н. С. Тихонову, К. И. Чуковскому, М. С. Шагинян и др. Довольно четко вырисовывается общая картина воронежского бытия, его резкой перемены от начальных радужных впечатлений: "Все очень ладно — и быт, и содержание жизни... Никаких лишений нет и в помине..." (из письма О. Мандельштама к отцу в Ленинград от июля 1935 г.) до самых мрачных предчувствий: "Положение наше просто дрянь..." (из письма О. Мандельштама к отцу же от 12 декабря 1936 г.). Осенью 1936 г. завершился период относительного благополучия для Мандельштамов, позднее и вовсе прекратились всякие заработки, обострились болезни, у О. Мандельштама снова наступило психически возбужденное состояние. В письме от 31 декабря 1936 г. О. Ман-

дельштам просит Н. С. Тихонова избавить его от "неприкрытого нищенства". Тяжелое материальное положение и нездоровье внутренне тяготили О. Мандельштама, но не мешали ему заниматься творчеством.

В записках Н. Мандельштам разбросано немало горьких упреков в адрес Воронежа и воронежцев — и это легко понять. Однако, если суммировать все непосредственные и косвенные оценки, данные опальной супружеской четой нашему городу, то создается впечатление, что в целом отношение к нему было с ее стороны вполне доброжелательным. Красноречив сам по себе следующий факт, приведенный в "Воспоминаниях" Н. Мандельштам. Когда по возвращении в Москву столичная милиция отказала в прописке, О. Мандельштам решил вернуться в Воронеж. Супруги даже созвонились с бывшей хозяйкой, о которой остались самого лучшего мнения, и попросили ее попридержать для них на всякий случай комнату. Вскоре, к сожалению, выяснилось, что, отбыв срок по судимости, О. Мандельштам автоматически терял право жить в таких крупных городах, как Воронеж: даже если бы Мандельштамы в нем остались, их рано или поздно выселили бы.

Н. Мандельштам утверждала: на общем фоне их мытарств "воронежская передышка была неслыханным счастьем". Примечательно, что слово "счастье", казалось бы, совершенно неуместное при характеристике положения высланных из Москвы людей, нередко фигурирует у Н. Мандельштам, не склонной, кажется, к сентиментальности. Так, в дарственной надписи на книге О. Мандельштама "Разговор о Данте" (М., 1967), преподнесенной Н. Е. Штемпель, Н. Мандельштам зиму 1936—1937 гг. именует "страшной и счастливой". В своем так и не отправленном письме к мужу в лагерь (от 22 октября 1938 г.) Н. Мандельштам вспоминает эту воронежскую зиму как "лучшее и последнее счастье", которое выпало на их долю. Даже тогдашняя их нищета казалась теперь для нее "счастливой".

Все эти ключевые самооценки следует иметь в виду, размышляя о перипетиях воронежской жизни Мандельштамов.

Но как соотносятся житейские восприятия с эстетической реальностью стихов? Естественно, прямой и жесткой зависимости здесь не существует, но определенные тенденции все же проявляются.

Местная тема в воронежской лирике О. Мандельштама от-

ражала всегда свойственный ему интерес к урбанизму как стилю жизни. Поэту был мало или почти вовсе не ведом сам тип среднерусского губернского города (Н. Мандельштам в "Воспоминаниях" отмечает: "Провинции мы не знали..."). С никогда не утоляемой жадой новых впечатлений О. Мандельштам вбирает в себя характерные воронежские типажи, краски, речения. Общительность помогала поэту заводить мимолетные, но душевно необходимые ему знакомства. Он много бродил по городу и его окрестностям.

Образ нашего города в мандельштамовских стихах постоянно двойится: с одной стороны, Воронеж — это совокупный символ плодоносной и щедрой на таланты земли, город, который дал приют отверженным, а с другой — олицетворение клетки, где содержится невольник. Оба мотива то существуют параллельно и как бы независимо друг от друга, то (и это бывает гораздо чаще) взаимодействуют и переплетаются. Тягостной и тревожной зимой 1936—1937 гг. О. Мандельштам часто навещали тюремные ассоциации. Запертые на замки и цепочки двери (многие из прежних знакомых в атмосфере всеобщего усилившегося страха перестали принимать Мандельштамов и даже узнавать их при случайных встречах на улице), замкнутость городского пространства, крепко держащего своего узника, — эти выразительные метафоры говорят сами за себя. Огражденное незримыми стенами пространство открывалось только вверх: не оттого ли лирический герой О. Мандельштама так часто обращает взор к небесам ("Заблудился я в небе — что делать?..")?

Однако начинались воронежские стихи в иной тональности. Центральным произведением первого поэтического цикла является "Чернозем". Автор питал к нему особо нежные чувства, что подтверждается хотя бы тем, что О. Мандельштам переписал текст этого стихотворения с поразительной для себя старательностью, тушью, на хорошей глянцевой бумаге и оставил автограф на сохранение Н. Е. Штемпель (нынче он часто репродуцируется).

Образом чернозема О. Мандельштам пользовался и прежде, но тогда он имел отвлеченно-книжный оттенок. Известно сравнение в статье "Слово и культура" (1921) поэзии с плугом, взрывающим время так, что чернозем выворачивается из глубины на поверхность. "Чернозем времени" — формула весьма условная, далекая от натуральности. Другое дело —

стихотворение "Чернозем", возникшее в апреле 1935 г. как результат неожиданной встречи северянина по навыкам и строю жизни с реалиями степного края. О. Мандельштам всегда любил яркую и хрупкую весеннюю зелень, которая ассоциировалась у него обычно (как это явствует хотя бы из той же статьи "Слово и культура") с "веселой травкой, которая пробивается из-под городских камней" в Петербурге. И, может быть, только в Воронеже О. Мандельштам столкнулся с природой лицом к лицу. Любопытная подробность: первые воронежские стихи (апрель 1935 г.), появившиеся после долгого творческого перерыва, вызванного разными причинами (арест, следствие, чердынская высылка, депрессивное состояние, болезнь, бытовые неурядицы в Воронеже), написаны под влиянием мощной весенней стихии, буквально обрушившейся на неискоренимого горожанина петербургского склада. С подобным неистовством природных сил О. Мандельштам, пожалуй, едва ли мог встретиться на столичных улицах. Картина буйства вешних вод, особенно в холмистой части Воронежа, где квартировали тогда Мандельштамы, должна была глубоко поразить бывшего петербуржца и недавнего москвича ("А город от воды ополоумел..."). О. Мандельштам дважды эксплуатирует показавшуюся ему удачной строчку: "Как на лемех приятен жирный пласт..." Эпитет *жирный* несет здесь почти прямую смысловую нагрузку, он лишен того подтекста, который возникал еще недавно при описании жирных, как черви, пальцев "кремлевского горца". "Чернозем", как это всегда бывает у зрелого О. Мандельштама, построен на сложнейших образных ассоциациях, на богатой фонике — все это можно истолковывать до бесконечности. Для нас существенно сейчас другое: финальная строфа, открывающаяся только что процитированным стихом, отличается простотой и непосредственностью воплощения общего лирического пафоса. Даже неологизм *черноречивое* ("черноречивое молчание в работе") не затормаживает итоговое восприятие авторской мысли. Воронежский чернозем, с почвоведческой точки зрения, как известно, эталонен. Интуиция художника помогла О. Мандельштаму создать своеобразный поэтический эквивалент.

О. Мандельштам с его сосредоточенностью на внутреннем мире личности, ее интеллектуальных параметрах практически не знал "чистой" пейзажной лирики. Ее заменяло описа-

ние городской экзотики — архитектурных памятников, статуй, мостов, гранитных набережных, площадей и т. п. Именно в Воронеже и под Воронежем природа, воспринимавшаяся как южная, почти украинская ("Полуукраинское лето / Давай с тобою вспоминать..." — это о днях, проведенных в Задонске), заставила обратить на себя внимание. Интересны в этом плане два весенних стихотворения 1937 г. ("Я к губам подношу эту зелень..." и "На меня нацелилась груша да черемуха..."): в них нет традиционного пейзажа, а колоссальное напряжение чувства и мысли подавляет созерцание. Важно, однако, то, что взор автора не остался равнодушен к красотам пригородного парка. Еще Н. Е. Штемпель подметила, что до воронежского периода у О. Мандельштама почти не было зимних пейзажей: настоящая русская зима пришла в его стихи здесь, в нашем крае.

Воронежцы были гораздо ближе к естественной среде обитания, чем жители мегаполисов (в том числе и европейских), где О. Мандельштаму приходилось бывать. Воронеж не столько тянулся вверх, что свойственно многоэтажным столицам, которым не хватает земли, сколько раздвигался вширь. Острое чувство пространства присутствует в мандельштамовской лирике этого времени. *Равнина, ровный край* — художественная этимология этих понятий, нередко употребляемых в "Воронежских тетрадах", нуждается в некоторой дешифровке. Дремучие северные леса на территории Воронежской области сменяются обширными сельскохозяйственными угодьями с островками дубрав и боров: южнее эти угодья переходят в причерноморские степи.

В поэтическом лексиконе О. Мандельштама, как никогда ранее, замелькало это опорное слово — *степь*: "Как степь лежит в апрельском провороте!", "чернопахотная ночь степных закраин", "в степи кочуют кочки..." и т. д. Зима 1936—1937 гг. с ее поздним снегом и гололедицей ("степь беззимняя гола") подсказала О. Мандельштаму несколько лирических сюжетов. Н. Мандельштам пишет о ярости холодных степных ветров.

Степь для многих отечественных поэтов была категорией отнюдь не только природно-географической. Вспомним земляка-песенника А. В. Кольцова, воспевшего привольное воронежское подстепье как своеобразное выражение глубинных качеств русского национального характера. На О. Мандельш-

тама, совершившего несколько поездок по Воронежской области, ее полевые просторы произвели сильное впечатление. Он наслаждается "величием равнин", его радует "равнины дышащее чудо". Эстетическое обобщение, содержащееся в подобных оборотах речи, сродни кольцовскому. Вместе с тем неоглядные пространства таят в себе еще не осознанные людьми опасности, чреватые трегедиями, которые прорицаются пока что в кошмарных снах ("Что делать нам с убитостью равнин...").

О. Мандельштам вообще был неравнодушен к ландшафтам, и ясно, что после прямых, как стрела, петербургских проспектов и московского плоскогорья воронежская кривизна, воронежские косогоры неумолимо влекли к себе поэта. Н. Е. Штемпель, комментируя строки: "И переулков лающих чулки, / И улиц перекошенных чуланы...", находит в них внешние приметы города. Так называемый частный сектор, расположенный в прибрежной зоне, и по сию пору представляет собой хитроумную паутину улочек и переулков. О. Мандельштам вполне мог бы их миновать, но что-то влекло его сюда, к этим кручам и оврагам, где строения лепились, как бы поддерживая друг друга. Да и сами Мандельштамы одно время снимали комнату в доме близ полотна железной дороги — он стоял в глубокой низине, прозванной О. Мандельштамом "ямой". На своем веку поэт повидал немало настоящих гор (Кавказ, Крым, Альпы), в Воронеже была как бы пародия на них, однако О. Мандельштам ко всем этим беспорядочным возвышенностям и впадинам относился достаточно серьезно, а подчас и с симпатией и лаской. "На кону горы крутопоклонной" видится Воронеж поэту в стихотворении "На доске малиновой, червонной..." (кстати, стихотворение настолько густо насыщено переливами смысла, что требует специального анализа). Интересно, что к такой существенной детали городского пейзажа, как прибрежные склоны, обращается и А. А. Ахматова в своем стихотворении "Воронеж". Для нее они — отголоски далекой и грозной Куликовской битвы; в сознании О. Мандельштама они вызывают образ Тосканы — родины обожаемого им Данта, посланника мировой культуры. Воронежские холмы воспринимаются О. Мандельштамом как "молодые" и, следовательно, еще способные на нечто значительное в будущем.

Н. Мандельштам сообщает, что сам город очень нравился

ее мужу — отчасти потому, что напоминал ему о рубеже, границе, окраине. Воронеж действительно был основан как одна из крепостей на защитной линии, шедшей по южным рубежам Российского государства, по так называемой Белгородской черте. О. Мандельштам изучал воронежское прошлое, ибо намеревался написать документальную книгу для местного издательства о старом и новом Воронеже (впрочем, он едва ли преуспел бы в этом специфическом, не свойственном его таланту жанре).

Творческая фантазия О. Мандельштама избирательно использовала персонажей краевой истории. Например, никак не затронута в стихах фигура Петра Великого, в то время как А. Ахматова в своем стихотворении, посвященном нашему городу, не обошла ее стороной: "А над Петром воронежским — вороны..." Отзвуки петровской темы (в ее петербургском варианте) можно уловить разве что в стихотворении "Нынче день какой-то желторотый..." (якоря, военные корабли, каналы).

В советском Воронеже были канонизированы две литературные тени минувшего века — А. В. Кольцов и И. С. Никитин. Эти имена зачастую так и упоминались — в паре. В Кольцовском сквере в 1930-е гг., помимо бюста поэта-степняка, стоял гораздо более монументальный памятник Никитину. Его стихами когда-то увлекалась Н. Е. Штемпель, многие из них она знала наизусть. Со всей уверенностью можно сказать, что Н. Е. Штемпель как истая патриотка родного города беседовала с О. Мандельштамом о Никитине. Она же вспоминает о том, что О. Мандельштам с удовольствием читал пейзажную лирику Никитина и даже восторгался отдельными строками. Тем не менее Никитин полностью отсутствует в мандельштамовских стихах, между тем как Кольцов постоянно тревожит авторское воображение. О. Мандельштам находит для знаменитого песенника точное сравнение с певчей птицей — щеглом, нередко узником домашней клетки. В стихотворении "Я около Кольцова..." найдено применение другому "птичьему" образу — соколу: он близок, хотя и не равнозначен кольцовскому в "Думе сокола". О. Мандельштам как бы подхватывает кольцовскую аллегория, насыщает ее дополнительными смыслами, придает ей трагедийное звучание.

Почему же из двух поэтов-земляков, воспринимавшихся воронежцами как духовные братья, лишь один удостоился

внимания? Надо полагать, потому, что субъективно ближе оказалась для О. Мандельштама горестная судьбина Кольцова, рвавшегося из затхлой провинциальной атмосферы в столицу, но так и угасшего в четырех стенах родительского дома. О. Мандельштам умышленно сопоставляет кольцовскую участь со своей: для обоих Воронеж стал мачехой. Из воспоминаний Я. Я. Рогинского известно, что аналогия с Кольцовым простиралась у О. Мандельштама вплоть до желания остаться в Воронеже навсегда — в виде памятника.

Облик Воронежа, как он складывается в сознании О. Мандельштама, в значительной степени зависел от уровня местного духовного потенциала. В "Воронежских тетрадах" есть произведения, навеянные теми или иными событиями в довольно кипучей культурной жизни города. Работа в драматическом театре и облрадиокомитете, встречи с писателями и литературной молодежью, посещение концертов в филармонии и музтехникуме и выставочных экспозиций в музее изобразительных искусств, визиты в богатейшую университетскую библиотеку, общение с деятелями науки и искусства из среды местной и ссыльной интеллигенции — все это не только отвлекало от повседневной рутины, но и подпитывало творческую энергию. К примеру, воронежская филармония считалась одной из лучших в российской глубинке, и сюда постоянно приезжали на гастроли видные столичные артисты. Концерт скрипачки Галины Бариновой (апрель 1935 г.) заставил О. Мандельштама вернуться к поэзии после затяжного молчания. Арест флейтиста областного симфонического оркестра К. К. Шваба, приятеля Мандельштамов, устраивавшего для них маленькие домашние представления, подтолкнул к созданию стихотворения "Флейты греческой тэта и йота..." с его лейтмотивом непокоя, одиночества, предощущения гибели ("Мором стала мне мера моя..."). Спустя несколько лет судьба сведет поэта и его героя в бараках одного и того же пересыльного лагеря под Владивостоком.

"Ясная Наташа" — другой лирический адресат О. Мандельштама. Дистишие "К пустой земле неволью припадая..." и "Есть женщины сырой земле родные..." обращено к Н. Е. Штемпель и содержит размышления о вечных, философских проблемах, о диалектике жизни и смерти, настоящего и будущего, земного и небесного. "Это лучшее, что я написал..." — вспоминала Н. Е. Штемпель признание автора, и

все, кто знал, насколько она скромна и нетщеславна, не усомнятся в верности приведенных ею слов. Обыгрывая физический недостаток своей героини (Наташа была хромоножкой), О. Мандельштам с помощью цепочки тончайших метафорических связей лепит многомерный образ стремительной женской поступи как отражения неких сущностных процессов человеческого бытия. Стихи к Н. Е. Штемпель — это не столько объяснение в любви или, точнее, не столько выражение своих мужских чувств, сколько раздумья о загадке женского предназначения и призвания.

Н. Е. Штемпель в своих мемуарах приводит немало фактов искусного использования О. Мандельштамом городских реалий вплоть до таких подробностей, как обледенелая водокачка или зашифрованное название улицы, где проживал поэт ("Мало в нем было линейного, / Нрава он был нелинейного..." — 2-я Линейная ул.). Однако идти по пути отыскивания в мандельштамовских текстах подобной конкретики — занятие малоперспективное. Тем более, что самые яркие достопримечательности городского пейзажа (в частности, особо выразительные здания, различного рода памятники, так называемые "михайловские часы" на просп. Революции) в мандельштамовские стихи как раз не попали. Если говорить о тенденции, то О. Мандельштам явно избегал картин, привязанных к определенному месту. Он стремился к построению сложной иерархии зрительных, звуковых и иных (прежде всего интеллектуальных) ассоциаций. Например, многое значила для него сама мелодика стиха ("Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож..."; "Анна, Россошь и Гремячье / Я твержу их имена...") или отдельные, как бы стержневые строки вроде: "Только города немого / В гололедицу обзор...").

"Воронежские тетради" О. Мандельштама лишены традиционной автобиографичности. Реальные события и лица выступали лишь в роли первичных внешних раздражителей; дальше шла нервная творческая работа, в ходе которой рождались шедевры колоссальной лирической плотности. Представление о Воронеже и его обитателях возникает в результате читательского усвоения всей совокупности мандельштамовских стихов. Исследователям еще долго предстоит разбираться во всех тонкостях уникальной художнической технологии О. Мандельштама, с помощью которой образ нашего города прорастает сквозь напластования смыслов, картин и созвучий.

А. Т. Никитаев  
Москва

## МАНДЕЛЬШТАМ И МОРГУЛИС Начало "поэтического знакомства"

Жизненные пути О. Э. Мандельштама и А. О. Моргулиса перекрещивались неоднократно, явно и заочно, начиная с 1920—1922 гг. в Закавказье и Ростове и кончая трагической гибелью обоих в 1938 г. в лагерях Дальнего Востока. Благодаря сохранившимся стихотворениям и письмам, воспоминаниям Н. Я. Мандельштам [1] и И. Д. Ханцин [2], исследованию А. Г. Меца и В. Н. Сажина [3] относительно больше известно о том десятилетии 1925—1934 гг., когда отношения Мандельштама и Моргулиса носили тесный характер: в 1925—1927 гг. в Детском Селе и Ленинграде, в начале 30-х гг. — в Москве. В первой половине 1930-х гг. Моргулис жил попеременно в Ленинграде и в Москве, работал в ГИЗе, был членом правления Союза писателей; в 1931—1932 гг. заведовал сектором информации газеты "За коммунистическое просвещение" (будущей "Учительской газеты"), устраивая в ней заработок Надежде Яковлевне и помогая публиковаться Мандельштаму<sup>1</sup>. Это было время "моргулет", концертов, прогулок по московским бульварам, время, когда Моргулис распространял среди своих многочисленных знакомых<sup>2</sup> тогдашний "самиздат" — неопубликованные "Московские стихи" Мандельштама...

О начале взаимоотношений между Моргулисом и Мандельштамом мы, к сожалению, не знаем почти ничего. Сохранилось, однако, свидетельство их "литературного" знакомства. 1921 годом датируется их первое и единственное совместное выступление в печати — в № 2/3 журнала "Искусство" (Баку), который редактировался Сергеем Городецким. Здесь были помещены два стихотворения Мандельштама, составившие раздел "Акмеизм": "Чуть мерцает <призрачная сцена>..." (под заглавием "Эвридика") и "За то, что я руки твои не сумел удержать..." (под заглавием "Конь"). В этом же номере журнала, в разделе "Кларизм", напечатаны два стихотворения Моргулиса ("О, синий берег Фиуме..." и "Боги жаждут"), второе из которых приводится ниже.

Она совсем непоправима,  
Вот эта страшная Весна.

Черней всех лун Ерусалима  
Одна парижская луна.

Вертись, вертись над мутной Сеной  
Времен кривое колесо,  
В часы побед и в дни измены  
Мы верим разуму Руссо.

Ах, толп карающие крики  
И душный шопот "приходи",  
Окно любимой, три гвоздики  
И ваши губы, Элоди.

Вольтера стих и глас аббата  
И стук телег — давно пора  
Вручить отечество Марату  
И милосердию топора.

Тема судьбы России, читаемой сквозь призму романа Анатolia Франса о Французской революции 1789 г., сближает это стихотворение с циклами сонетов М. Волошина "Две ступени" и "Термидор" (ноябрь—декабрь 1917; сб. "Демоны глухонемые", Харьков, 1919); его полускрытый смысл может быть противопоставлен содержанию множества сходных по тематике поэтических произведений этого времени, как тех, в которых будущее России рисуется в неопределенно-романтических тонах (С. Рафалович. "Две России" — в том же номере "Искусства"), так и тех, которые содержат откровенную апологию революционного террора (А. Лоскутов. "В час, когда" — там же; или, из более известных текстов: А. Мариенгоф. Цикл стихотворений 1918 г. в альманахе "Явь" (М., 1919), в одном из которых, заметим, обозначена тема завоевания "Нового Иерусалима")<sup>3</sup>.

Первая строфа стихотворения "Боги жаждут" содержит явные аллюзии к стихотворению Мандельштама "Эта ночь непоправима..." (1916) — к апокалиптическим мотивам, звучащим в нем. Сменив размер мандельштамовского стихотворения с 4-стопного хоря на 4-стопный ямб с той же системой рифмовки, Моргулис включил в круг ассоциаций целый ряд других стихотворений Мандельштама 1910-х гг., в том числе ориентированных на поэтическую адаптацию европейских культурных и общественно-политических реалий. Отметим, что замена образа "черного солнца" образом "черной луны" оправдана их соположением в соответствующих стихах Ветхого и Нового Завета (Ис. 13,10; Иез. 32,7; Иоиль 2,10; 3,15; Мф. 24,29; Мк. 13,24).

Указанный факт "поэтического знакомства" Моргулиса и



5. *Jaccard J.-Ph., Устинов А.* Заумник Даниил Хармс: Начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 27. S. 170-171.

6. Искусство. Баку, 1921. № 2/3, октябрь. Стб. 7.

7. *Хлебников В.* Собрание произведений: В 5 т. Л., 1933. Т. 5. С. 317.

8. Новый мир. 1988. № 10. С. 152.

## Приложение

### Стихотворения А. О. Моргулиса

*Из журн. "Искусство". Баку.  
1921. № 2/3. Стб. 18*

\* \* \*

О, синий берег Фиуме,  
Ласковый синий воздух  
И ночь в кабачке угрюмом.  
Небо, луна и звезды.

Приносят огромных раков  
И пиво, вина чудесней.  
В углу закипает драка.  
Матросы горланят песни.

Качается мерно, мерно  
Белье на сухом канате.  
Ах, сладко читать Жюль-Верна  
На твердой, как сталь, кровати.

А завтра подъедет барка,  
И нам уезжать за счастьем.  
И море обнимет жарко  
Соленой водою снасти.

*Из сб. "Норд". Баку.  
1926. С. 47-52*

\* \* \*

Как плетенка с блестящим рисом,  
Холодна,  
Ты висишь над моим Тавризом,  
О, луна!

Ввысь несутся белые стены  
И река  
К разорвавшимся белой пеной  
Облакам.

И в надвинутых лодкой черной  
Небесах  
Закачался в шелках узорных  
Мой Аллах.

\* \* \*

...Когда же птицей желтой и зобастой  
Стучится день ко мне, и жадно,  
Одним прыжком, клыками леопарда  
Затылок мой прокусывает сон,  
Прости, прости, тебя я забываю,  
Усталым снится запах апельсинов,  
Ветра пустынь, и красные озера,  
И солнце Африки, горячей розой  
Заброшенное в золото песков.

\* \* \*

Подруга, мы плачем с тобой.  
Над нами совсем голубой  
Клочкастый, классический дым  
Коньками взрезает пруды.  
Бревно расщепляет топор  
И лед на воротах. Забор  
Облапив, подняв воротник,  
Стоит мой горбатый двойник.  
О, горе! стянувши кашнэ,  
В томленьи по теплой душе,  
По дому, где розы и ты,  
Он сгорбился и застыл.  
Не бойся! Поверь, поверь,  
Он — мертвый, я запер дверь.

\* \* \*

Так вот "Причинность и Судьба",  
Азийский ветер и сонный рокот,  
Здесь пляшут шимми на гробах,  
О, финикиянка Европа!

Летиция Рамолино,  
Твой нежный сын, капрал и цезарь,  
Страну мою, как полотно,  
Кромсал и ножницами резал.

Елена, рыжая жена,  
Забейся на руках британца,  
Уже тобой наречена  
Земля — темница корсиканца,

Уже прекрасный Роксолан  
Прощенья просит на прощанье,  
Как салютует океан,  
Кидаясь черными плащами,

Как солнце стынет; как я дам,  
Как наспех выгашу название  
Тебе и вам, года, года,  
Когда в испанке и в тумане.

Когда от шумной музыки,  
Просыпанной в зиме,  
Я сам забыл, что узки  
Тропинки по земле,

Что, если есть моря и ширь,  
Поля, пространство, снег,  
Все для нее, все для души,  
Которой нет, как нет.

Прибоем в берег барабан  
И палочкой в висок,  
Исходит грохотом джаз-банд,  
А потолок высок.

И негр в падучей мечется,  
И в стену головой,  
И мне в тифу, как речь твоя,  
Дикарский волчий вой.

\* \* \*

Был стук. — "Войдите, я Вам рад".  
Вошел какой-то иностранец.  
Стоял спокоен и суров,  
И было долгое молчанье.  
Я слышал явственно дыханье,  
Как ночью слышат бой часов.

Я позвонил. Подали чай.  
(Хмельная влага мне постыла.)  
Но гость сказал: "Прощай, прощай,  
Зовет меня мой Дельвиг милый".  
Еще в смятењи билась дверь,  
Я громко крикнул: "Пушкин!.."

*В. Д. Берестов*  
*Москва*

## **МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАШКЕНТЕ ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ**

Для дневника, для собственных стихов и для любимых стихов других поэтов, которые я переписывал с великой страстью и азартом коллекционера, у меня были прекрасные тетради. Мама работала вахтершей на фабрике Гознака, переведенной в Ташкент из Москвы, и охраняла тюки с только что отпечатанными деньгами. Иногда тюки рвались. Мама подбирала выброшенную бумагу, еще хранившую красные отпечатки червонцев, и из нее делались для меня тетради. Я заполнял их мельчайшим почерком, чтобы побольше уместилось, писал даже в две колонки.

Когда в 1949 году арестовали двух моих друзей-студентов, я ждал, что займутся и мною. Тетради с переписанными мною стихами подарил однокурсникам, а заодно "Из шести книг" и ташкентское издание лирики Ахматовой, "Tristia" Мандельштама, сборник, купленный в Ташкенте у букиниста (к подросткам в магазине относились с подозрением, продавцы поглядывали, чтоб я еще чего не унес). Из дневника 1943—1944 годов вырвал на память несколько страниц, где упоминалась Ахматова. Рука не подымалась их сжечь (остальное уничтожил: вдруг кому-нибудь повредит). Перечитав их, вижу, что и эти страницы многим бы повредили. Но они лежали в бельевой корзине, которую я сдал в камеру хранения студгородка на Стромынке и востребовал только в 1953-м (камера хранения была в бывшей часовне). На этих страницах присутствует не только Ахматова. Там и Н. Я. Мандельштам, и Л. К. Чуковская, и Мур Эфрон, сын Марины Цветаевой, и Ксения Некрасова, и наша юная компания. А еще там как бы присутствует тень Осипа Мандельштама. Ведь тогда прошло всего 5—6 лет со дня его гибели.

Дни идут, и все переменялось:

Жизнь и память, радость и тоска, — писал я, уехав из Ташкента. Многое стало помниться как-то иначе.

Вот каким был наш тогдашний быт: "19 марта 43 г. Обморок от истощения с одним стариком... Хотел поцеловать меня. Потом умер".

Но жизнь налаживалась, и меня с помощью К. И. Чуковского, кому я показал свои стихи после его выступления в читальне Дворца пионеров, подкормили, вылечили, одели, обули, зачислили в дворцовый литкружок и вместе с юными художниками, питомцами Абрама Эфроса и Елены Михайловны Фрадкиной, жены Евгения Яковлевича Хазина, родного брата Н. Я. Мандельштам, и двумя поэтами-школьниками Эдуардом Бабаевым и Зоей Тумановой передали в ЦДХВД (Центральный дом художественного воспитания детей). Там нам дали карточки в столовую, 200 рублей стипендии и двух преподавательниц.

Одной из них была Лидия Корнеевна Чуковская, румяная, с молодыми сияющими близорукими глазами, но совсем седая. Мы не знали, что ее мужа расстреляли, а брата убили на фронте. Она занималась с нами литературоведением. Мне она дала тему "Пушкин о Баратынском", научила навыкам работы с источниками и справочными изданиями, проникновенно прочла "Осень" Баратынского, объяснив, что это его реквием по Пушкину и "Тишину" Некрасова, где и не пахло революционным демократом, каким его преподносили, стихи Гумилева, Сологуба, Пастернака, Ахматовой. Мои горизонты сразу раздвинулись, а поэзия "серебряного века" постепенно стала для меня и великой, и какой-то по-домашнему родной.

Блока мне еще раньше прочел Корней Иванович: "О доблестях, о подвигах, о славе". После этих великих стихов я не успокоился, пока не раздобыл у знакомых и не прочел все три его белых тома. На Брюсова наткнулся сам в школьной библиотеке, с него и начался для меня "серебряный век". Он писал про все на свете, энциклопедия в стихах! "Как был бы рад Валерий Яковлевич!" — воскликнул Чуковский перед своим отъездом в Москву, выслушав мои новые стихи. Но за год все изменилось. Уже в Москве, прочитав Чуковскому стихи, я услышал: "Как был бы рад Осип Эмильевич!"

Поэзия Мандельштама оказалась для нас, подростков, необходимой духовной пищей. Мы выискивали его стихи и похожую на них прозу везде, где только могли.

Другой преподавательницей была Надежда Яковлевна Мандельштам. В кожанке, носатая, энергичная, с вечной па-

пирасой во рту, похожая на не старую и все же добрую Бабу Ягу. И вот в пустом классе школы имени Шумилова, арендованном ЦДХВД, она усадила за столы Туманову, Бабаева и меня: "Ну, вундеркинды проклятые! Поэтов из вас не выйдет. Но я обязана заниматься с вами, иначе карточек на хлеб и зарплаты мне не дадут. Но получать это зря я не хочу. Пусть от меня вам будет польза. Кем бы вы ни стали, иностранный язык вам не помешает. Какой язык вы хотите изучать?"

Мы поглядели на нее с обожанием. Вот это учительница! — Выбирайте! — предложила Н. Я. — Французский: прекрасная проза, так себе поэзия. Немецкий: прекрасная поэзия, так себе проза. Английский: прекрасная проза, прекрасная поэзия.

— Английский! — попросили мы хором.

— Shut the door! — сказала Н. Я. "Чего? Чего?" — растерялись мы. Но она отказалась говорить по-русски. "Shut the door!" — повторила она, указав на дверь. И мы закрыли ее. "Open the door!" — мы ее открыли. То же пришлось проделать с одним, потом с другим окном.

— Чтобы усвоить английское произношение, — продолжила она по-русски, — надо на время потерять всякий стыд. Каждую букву старайтесь произносить не по-людски, лайте, блейте, шипите, высовывайте язык! Потом этого делать будет не нужно. А пока — хау-хау! уай-уай!" Мы радостно лаяли вместе с ней и узнали, что при этом произносим "как? как? почему? почему?" Потом мы принялись блеять: "Бэ-эк!" Оказалось, мы говорим слово "назад".

В то время мои стихи "В извечной смене поколений" ходили в списках по Ташкенту. Речь в них шла о величии эпохи, "хоть больно в лицах изможденных найти глубокие следы голодных дней, ночей бессонных, забот вседневных и нужды, хоть тяжело однообразье железных дней перенести и возмущаться этой грязью, повсюду вставшей на пути". Далее я возмущался "тем духом мелкого расчета, трусливой жадной барыша, когда под маской патриота скрывают рыло торгаша". Я смело утверждал, что "на складах, в ресторане вор верховодит над вором и в государственном кармане свободно шарят, как в своем" и что "с досадой, даже злобой пришедших с просьбою помочь администратор твердолобый привычным жестом гонит прочь" и т. п. С мамой побеседовали в НКВД: "Скажите своему мальчику, а он у вас одаренный, чтоб боль-

ше таких стихов не писал". Мама передала мне эти слова лет через тридцать. А то бы я решил, что если уж за мной приглядывает недреманное око, то за Н. Я. и подавно. И объяснил бы ее английский приказ закрыть и открыть дверь желанием проверить, не стоит ли кто за нею. В школе имени Шумилова мы обычно занимались при открытых дверях: пусть, мол, видят, что никакой крамолы от нашей "англичанки" не исходит. Ясно, что о Манделъштаме не говорилось ни слова. Мы открывали его для себя другими путями.

При всей своей осторожности Н. Я. казалась нам безумно смелой. "Все боятся, что я вас испорчу, — сказала мне Н. Я. при случайной встрече на улице, вынув из кожанки пачку "Норда". — Закуривай! Напрасно отказываешься. Курение — это братство людей, даже незнакомых. Вон тот человек — мой брат по духу. Табачному! Разрешите прикурить?" Незнакомец остановился и началась церемония прикуривания, в которой и вправду было что-то братское. "Видал? Ты и сейчас отказываешься вступить в общечеловеческое братство курильщиков?"

Мой отказ привел к неожиданным последствиям. Ахматова перетащила Н. Я. в Ташкент, нашла ей работу, поселила в своей беженской лачуге. Подросток, не проявивший интереса к курению, был сейчас для обеих находкой. И 28 марта 43-го года в моем дневнике появилась запись: "В первый раз был у Ахматовой. Комната-"копилка" на втором этаже с наружной лесенкой. Читал ей стихи. Очень сдержанно похвалила. Прочла эпилог своей великолепной поэмы".

Это была "Поэма без героя". Что до сдержанности по отношению к моим стихам, то это объяснялось их старомодной формой и желанием противопоставить мнение Ахматовой, как сказано в "Воспоминаниях" Н. Я., суждению "знатоков", прочивших мне большую будущность. Главным "знатоком", наверное, был Чуковский. Н. Я. почему-то решила освободить меня от влияния "медоточивого скорпиона", как она его тогда называла. Я было обиделся на нее за это, но подумал, что, в сущности, источает яд и производит мед — пчела. Сравнение Корнея Ивановича с пчелой было уже не обидным. Тремя днями раньше я записал мнение Ахматовой о Брюсове: "Он знал секреты и не знал тайны". Н. Я. рассказала ей о моем увлечении. От этого и от влияния классики меня следовало излечить, иначе я так и останусь не модернистом и аван-

гардистом, как должно в моем возрасте, а маленьким старичком "с умным носом", по выражению Н. Я.

Пока мы с Ахматовой читали стихи, Н. Я. то и дело выбежала на открытый балкон-айван узнать, не вернулся ли к себе в комнатушку Мур Эфрон. Больной, на ночь глядя, ушел куда-то. Не случилось ли с ним чего? Во дворе, доложила Н. Я., его ждала девушка. Это не по-рыцарски, что он опаздывает. Меня не отпускают. Как я понимаю, хотят познакомить с Муром, для того и позвали. Долго еще я оставался, как назвала меня Ахматова в письме к Томашевским, "очень хорошим мальчиком" — на радость мамам моих приятелей, а главное, приятельниц (но, увы, не их самих!). Чувствую, Мур где-то здесь, пережидает, пока уйдут девица с ее не нужной ему любовью и "хороший мальчик", призванный отвлечь его от возможной дурной компании. С Муром мы потом подружились сами в литературном кружке. Я же не понимал, что пишу смелые для того времени стихи и кое о чем Муру легче говорить со мной, чем с другими.

"2 апреля. Ахматова считает, что скидка на возраст прекращается с 17-ти лет, с 15-ти — 5%". Эти слова мне передала Н. Я. на другой день после того, как мне стукнуло пятнадцать. Точно так же, хоть Н. Я. не произносила его имени, не читала нам его стихов, в наших разговорах постоянно присутствовал Мандельштам.

Мне его открыли сначала Л. К. Чуковская, потом Мур и Нина Пушкинская, поэтесса и корреспондентка "Пионерской правды" в Ташкенте.

"19 марта. Лидия Корнеевна рада, что работаю над стихами. Читала Гумилева, Мандельштама. Переписал у нее новые стихи Пастернака". Для наших дней в этой записи нет ничего особенного. А ведь запретных тогда Гумилева и Мандельштама я услышал впервые в жизни. Лидия Корнеевна тосковала по Ленинграду. Первое услышанное мной стихотворение Гумилева — "Заблудившийся трамвай":

И сразу ветер знакомый и сладкий,  
И за мостом летит на меня  
Всадника длань в железной перчатке  
И два копыта его коня.

Первое из Мандельштама — "Петербургские строфы", посвященные Гумилеву:

А над Невой — посольства полумира,  
Адмиралтейство, солнце, тишина!

И государства жесткая порфира,  
Как власяница грубая, бедна.

Да это же великие поэты! Классики! Как можно их скрывать!

Лидия Корнеевна знала, с чего начать мое знакомство с Мандельштамом. В моем сознании он как бы объединил в один образ двух Евгениев: Онегина и беднягу из "Медного всадника". Тут и "обуза северного сноба — Онегина старинная тоска" и "Чудак Евгений бедности стыдится, бензин вдыхает и судьбу клянет". Великая поэзия, оказывается, не прерывалась!

Так вот она чья жена, эта англоманка! Между тем занятия английским продолжались. Мы на разные голоса читали киплинговскую "Кошку, которая гуляет сама по себе", потребовали поэзии и получили прелестные стихи автора "Острова сокровищ". Но они детские, а мы — не дети. И еще один поэт явился перед нами: "Он для невежд и лентяев еще легче, чем Стивенсон!" Это был Эдгар По. С ним связана история (я тогда не знал, что ее сочинил Тынянов). Эдгар По как-то на один день попал в Петербург. Зашел в трактир. Разговорился с соседом по столику. Вскоре выяснилось, что в мире нет лучшего собеседника для американского поэта. Никто еще так его не понимал, как этот русский с бакенбардами и длинным ногтем для разрезания книжных страниц. И, о, ужас, ноготь этот был синеватым. "Ниггер!" — завопил гениальный американец, ринулся вон, забрел в самый гнусный кабац, напился до бесчувствия и в таком виде был доставлен на корабль. Он встретил Пушкина!

"Аннабель Ли" мы прочли 12 апреля, я отметил это чтение как великое событие. Постепенно были прочитаны "Эльдорадо", "Ворон", "Колокола", "Евлали". Просто, понятно, благозвучно! Вот тебе и шипенье с бляеньем и лаем! Надо немедленно воссоздать это чудо по-русски. Бабаев взялся за "Эльдорадо":

Рыцарь молодой,  
Латник простой,  
Вышел сквозь зной и прохлады.  
Вечно в пути,  
Чтобы найти  
Радости край — Эльдорадо!

Я переводил "Евлали":

Один я рос  
В этом мире слез,  
Больной, усталый душой,  
Когда милая фея Евлали  
Стала дивной моей женой,  
Златовласая фея Евлали  
Стала юной моей женой.  
Ах, землю пройти,  
Нигде не найти  
Лучезарней ее очей.  
Сравнится ли дым  
Под небом ночным  
В бледных отблесках лунных лучей  
С легким локоном милой Евлали,  
Ненаглядной Евлали моей,  
С тонким локоном нежной Евлали,  
Златовласой Евлали моей!

Я не представлял, какую утрату пророчу себе в далеком будущем, переводя эти стихи.

"Аннабель Ли" мы и порознь, и вместе с Н. Я. с упоением читали еще и еще, но перевести ее не удалось никому. Лишь в 50-х годах Алик Есенин-Вольпин прочел мне строки из своего перевода, которые сразу вернули меня в пустой класс, залитый солнцем:

И счастливые ангелы на небесах  
Не завидовать нам не могли.

"21 апреля. Н. Я. считает, что у меня в тетради есть хорошие строки... Зое прочит статью литературоведом.

23-го. Я, Такташ, Эфрон, Бабаев решили издавать журнал "Улисс".

Н. Я. ловко отчитала за хождение по знакомым.

24-го. Был у Корнелия Зелинского".

Н. Я. разругала мои последние стихи: "Это для обывателей. Обывателям нравится, когда их мажут по сердцу. Им нужно кукиш показывать, а ты заставляешь их жалеть самих себя. Я не хочу поэта дряблого, сентиментального. Но ничего не поделаешь — 15 лет. В эти годы становятся рассудительными, а потом начинают глупеть". Рассказывала об Андрее Белом.

"25-го. Эдик считает возможным издавать журнал: "Нужно углубиться в область чистого искусства".

26-го. Разговаривал с Муром. Педант. Несколько пронумерованных томов дневника, где он записывает, кому мстить.

27-го. Разговаривал с наркомом просвещения Раззаковым.

29-го. Один профессор говорит, что, когда он приходит к своим студентам, ему становится не по себе: "Я замечаю, что я очень молод по сравнению с ними".

Все эти записи так или иначе связаны с мандельштамовской темой. О профессоре, который моложе студентов, мне в назидание рассказала Н. Я. В каких моих стихах нашла она "собачью старость", уже не помню. Несправедливы слова про Мура Эфрона, вернее их тон. Мур и вправду был педантичен и дневник он вел, и, возможно, записывал туда, кто мог помочь Марине Цветаевой и не помог. Я выдал за свои слова Н. Я. Женщины, связанные с литературой, жалели Мура, хотели его понять, помочь. Каждую из них Мур мог огорошить и, пользуясь выражением Н. Я., показать ей кукиш, а не мазать по сердцу. С нами, ровесниками, он был самим собой. Странно! Н. Я. мечтала, чтобы мы с Муром подружились, и вот недовольна этим. А главное (о чем в дневнике ни слова) она не смела говорить с нами о Мандельштаме, иначе нашему англоязычному блаженству конец. Зато Мур говорил, давал читать статьи о нем. А вдруг он создаст у нас иное представление о Мандельштаме, чем то, какое было у Н. Я. с Ахматовой!

В своих литературных знакомствах я, по ее мнению, был неразборчив. Но я же приходил скорее к их книгам. У того же Корнелия Зелинского нашел и переписал смешные эпиграммы Ильи Сельвинского.

Не знала она, что поэзия Мандельштама все равно шла к нам как бы из ее уст. И читали с ее интонациями, и так же упивались звуками, как она научила нас. А наша взрослая приятельница Нина Пушкарская (она занималась с Н. Я. отменно от нас) встретила меня на улице и прочла:

Сегодня дурной день:

Кузнечиков хор спит.

И сумрачных скал сень

Мрачней гробовых плит.

Всю жизнь она помнила, как я переменялся в лице, услышав это. Таких ритмов еще не было в русской поэзии! А все, что у Мандельштама было про любовь, я как-то примерял к нашей носатой фее.

После первых записей о санатории "Хасанбай", где меня вылечили от дистрофии и малокровия, идет пробел. Все записи второй половины 1943 года, когда Н. Я. и Ахматова жили в доме на Жуковской на верхнем этаже, "балахане", я, увы, в 1949 году уничтожил.

Н. Я. надоело заниматься с нами в официальной обстановке, и она все чаще приводила нас на "балахану". Кроме английского она стала затрагивать и другие темы. Много говорилось и на улице и рядом с канцелярией Дворца пионеров, куда мы приходили за стипендией и карточками в столовую, а Н. Я. — за зарплатой, карточками и всякими справками. Как-то она принесла туда с собой альбом с репродукциями картин импрессионистов. Тот самый, какой у них с Мандельштамом был в ссылке.

— Сейчас я навсегда испорчу вам ваш проклятый стариковский вкус в изобразительном искусстве! — сказала она, усаживаясь с альбомом на скамью в дворцовом саду. Что ж, она была права: из нас хотели воспитать не юношей, а благо разумных, осторожных старичков.

Альбом мы рассматривали долго. Вживались в каждую картину. Как, наверное, вглядывались в них ссыльный поэт и его жена, в прошлом художница. Альбом был тогда их Щукинским музеем, Лувром, Эрмитажем и даже Парижем, их недоступной Европой. Нам была прочитана лекция об импрессионизме, о каждом художнике. Почему-то особенно много — про пуантилизм, живопись цветными точками. Мир расцвёл на глазах. Сама природа оказалась импрессионисткой. Потом, бывало, увидишь тень акаций на залитой солнцем стене и замрешь, как перед картиной.

Больше всех импрессионистов меня тогда тронул Марке. Я словно очутился у себя в Калуге, на Оке, среди катеров, сходен, свай, мостов... Через год, придя с письмом Н. Я. к Эренбургу (он жил в гостинице "Москва"), я взглянул на стену и не удержался: "Какой прелестный Марке!" А был я советским школьником в линиялом ватнике, зеленых брезентовых башмаках и выглядел лет на двенадцать. У Эренбурга трубка выпала изо рта.

Итак, в моих записях образовался пробел с июля 1943 года до середины февраля 1944 года. И сразу же — Мандельштам. "17 февраля. Навестил Мишу Моргулиса, попавшего под машину. Читали стихи... Иза Давыдовна Ханцин о Мандельш-

таме. Он был очень сложным человеком, и знакомые боялись сломать его, как хрупкую игрушку... Сейчас около столовой видел распутившиеся листья".

А 19-го я записал слова Н. Я.: "Стихи — это сила, с которой дышишь". В тот день я читал Павла Антокольского, Хлебникова, Пастернака, а в читальню Дворца заказал себе через ЦДХВД Ключева и Кузмина.

К тому времени я уже прочел почти все напечатанные стихи Мандельштама, даже журнальные публикации. Помогло необычное дворцовское мероприятие. По Ташкенту висели афиши "Особняк графини № (Дворец пионеров). СУВОРОВСКИЙ БАЛ. С присутствием исторических лиц той эпохи". Латинской N в типографии не было, вот и возникла графиня №. Я — в канцелярию дворца. Буду, мол, в образе поэта И. И. Дмитриева писать мадригалы в альбомы дамам. Для работы над этим симпатичным карнавальным образом мне нужно ходатайство (с печатью!) перед двумя лучшими библиотеками Ташкента: Публичной имени Навои и Фундаментальной университета. В Фундаментальной библиотеке САГУ к справке и ко мне самому отнеслись серьезно, а в Публичную пришлось долго пробиваться. Эдика (он выглядел старше меня) туда впустили, и мы обменивались стихами, переписанными в обеих библиотеках.

Суворовский бал состоялся. Но подходящего костюма для меня не нашлось. Мне дали бирюзовый вицмундир николаевской эпохи. Тогда я начал изображать Козьму Пруткова, подходил к танцующим маскам и важно произносил: "Бди!", или: "Не ходи по косогору — сапоги стопчешь", или: "Только на государственной службе познаешь истину". Мадригалы я помнил, научился рисовать амурчиков с луками и стрелами, но ни у одной дамы не было альбома для стихов.

Вскоре, придя на занятия английским, я произнес:

Ты красок себе пожелала —  
И выхватил лапой своей  
Ликующий лев из пенала  
С полдюжины карандашей.

— "Стихи об Армении"! — удивилась Н.Я. — Откуда к тебе это пришло?

Итак, книги поэта прочитаны, дошла очередь до журналов. Нужно добавить, что тогда никаких литературоведческих интересов у нас не было. Мы жили этими стихами, сразу же на-

чинали им подражать. Жаль, портретов в книгах не было! Зато я мог расспрашивать о поэте Изу Давыдовну. Я не знал, что она — вдова поэта Моргулиса, адресата веселых мандельштамовских "моргулетов". Значит, мой приятель Миша Моргулис — сын друга Мандельштама. Не знал я, что Моргулис, как и Мандельштам, погиб в лагере. Об этом я узнал лишь через полвека, на Мандельштамовских чтениях в Воронеже. А тогда о таких вещах не говорили. Зато мне была открыта библиотека Моргулиса, я мог листать те же книги, какие листал Мандельштам. "Знакомые боялись сломать его, как хрупкую игрушку", — сказала Иза Давыдовна. Это сделала власть.

"Стихи — это сила, с которой дышишь". Я считал, что Н. Я. лишь повторила слова мужа. От нее и от Ахматовой мы понемногу узнавали, какими стихами не просто восхищался, а дышал Мандельштам. Теперь мы часто бывали в общем жилье обеих замечательных женщин. Особенно когда они переселились на первый этаж с более просторной кухней, она же — спальня Н. Я., столовая, гостиная, литературный салон и учебная аудитория. Придешь со стихотворными находками и узнаешь, как относились к новым для нас стихам и поэтам не только Надежда Яковлевна и Анна Андреевна, но и Осип Эмильевич. Мы стали ощущать его присутствие. Его любимые стихи Н. Я. читала как бы за него, такими, какими она слышала их из его уст в скитаниях и ссылках. Нам это было понятно. И мы, и Ахматова, и потом в Москве поэты-фронтовики чужие стихи читали чаще, чем свои. Итак, вслушаемся в любимые поэтом строки. Афанасий Фет:

Моего тот безумства желал, кто смежал  
Этой розы завои, и блестки, и росы;  
Моего тот безумства желал, кто свивал  
Эти тяжким узлом набежавшие косы...

Константин Случевский. "После казни в Женеве":

Тяжелый день... ты уходил так вяло...  
Мне снилось: я лежал на страшном колесе,  
Меня коробило, меня на части рвало,  
И мышцы лопались, ломались кости все...

Иннокентий Анненский. "Сиреневая мгла":

Наша улица снегами залегла.  
По снегам бежит сиреневая мгла.

...

А у печки-то никто нас не видал...

Только те мои, кто волен и удал.

Он же. "То было на Валлен-Коски". Куклу для потехи туристов бросают в водопад:

Бывает такое небо,  
Такая игра лучей,  
Что сердцу обида куклы  
Обиды своей жалчей.

Как листья тогда мы чутки:  
Нам камень седой, ожив,  
Стал другом, а голос друга,  
Как детская скрипка, фальшив.

Он же. "Моя тоска":

Любовь ведь светлая, она кристалл, эфир...  
Моя ж безлюбая дрожит, как лошадь в мыле!  
Ей — пир отравленный, мошеннический пир.  
В венке из тронутых, из вянущих азалий  
Собралась петь она... Не смолк и первый стих,  
Как маленьких детей ее перевязали,  
Сломали руки им и ослепили их.

Он же. "Старые эстонки". Матери казненных в революцию 1905 г.:

Если ночи тюремны и глухи,  
Если сны паутины и тонки,  
Так и знай, что уж близки старухи,  
Из-под Ревеля близки эстонки.

...

Спите крепко, палач с палачихой!  
Улыбайтесь друг другу любовью!  
Ты ж, о нежный, ты кроткий, ты тихий,  
В целом мире тебя нет виновней!

Велимир Хлебников:

И когда знамена оптом  
Понесет толпа, ликуя,  
Я проснулся, в землю втопан,  
Пыльным черепом тоскуя.

Борис Пастернак. Из цикла "Разрыв":

Помешай мне, попробуй. Приди, покусись потушить  
Этот приступ печали, гремящий, как ртуть в пустоте  
Торичелли.

Воспрети помешательство мне, — о приди, посягни!

Помешай мне шуметь о тебе! Не стыдись, мы — одни.  
О, туши ж, о туши! Горячее!

Он же. "Лето". Н. Я. всегда начинала отсюда:

И осень, дотоле вопившая выпью,  
Прочистила горло; и поняли мы,  
Что мы на пиру в вековом прототипе —  
На пире Платона во время чумы.

Откуда же эта печаль, Диотима,  
Каким увереньям прервать забытьё?  
По улицам сердца из тьмы нелюдимой!  
Дверь настезь! За дружбу, спасенье мое!

И это ли происки Мэри-арфистки,  
Что рока игрою ей под руки лег  
И арфой гремит ураган аравийский,  
Бессмертья быть может, последний залог.

Платоновской Диотимой назвал Н. Я. в своих воспоминаниях Эдуард Бабаев. Вспомним диалог, где говорится, что вместе с нами меняются и наши воспоминания. Меня же поражает сочетание Пира Платона с пиром во время чумы. Таким пиршеством и были любимые стихи Мандельштама. В них ужас и тоска звучат, как голос флейты, как мощные трубы органа. Они почти все страшны, если читать их глазами, но они же и "протищают горло", как сказала нам Н. Я. про пастернаковскую "пустоту Торичелли". Н. Я. даже посоветовала нам упражнять дыхание, читая единым духом, на выдохе: "Помешай мне, попробуй, приди, покусись потушить..."

Может быть, Мандельштаму, когда он писал "Стихи о неизвестном солдате", показалось, что аравийский ураган не гремит арфой (вспомним пушкинское: "и в аравийском урагане / И в дуновении Чумы") и, значит, не может быть залогом бессмертия. "Аравийское месиво, крошево, / Свет размолотых в луч скоростей", — сказал он про тот же ураган, с каким они оба сравнили XX век. Думаю, тогда же он вспомнил и хлебниковский "пыльный череп", с которым проснется втоптаный в землю поэт, когда примирятся все на свете знамена и их "оптом" понесет ликующая толпа. Мандельштам сказал о черепе с нежностью, как не говорил еще не один поэт: "Чепчик счастья, Шекспира отец".

Что же до ночей "тюремных и глухих" с их "паутинными и тонкими снами" из "Старых эстонок" Анненского, то их Ман-

дельштаму с подругой пришлось пережить уже не в стихах, как учителю акмеистов, а наяву. И то же благородное чувство личной вины, но уже при мысли о страшном горе простых людей в пору "раскулачивания". От страшных видений "великого перелома" не отмахнешься, как ни уговаривай себя:

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

И поэт с проклятьем зашел на людоедский пир "к шестипалой неправде в избу", а в мае 1933 года в Старом Крыму увидел, что уже и "природа своего не узнает лица", ибо ему предстали въявь "тени страшные — Украины и Кубани" и он осмелел навек запечатлеть, как "На войлочной земле голодные крестьяне / Калитку стерегут, не трогая кольца". И в ноябре того же года он высмеял и проклял, загубив собственную жизнь, "кремлевского горца", которого в черновике назвал "мужикоборцем". Мандельштам был верен своему учителю Анненскому, и ему было не стыдно перед его памятью.

Оправдались и страшные предвестья "Моей тоски", где метафорически мучают и губят малых детей, как, скажем, в грядущем Освенциме. А "у печки-то никто нас не видал" перекликается с "Мы с тобой на кухне посидим". Любимая сиреневая мгла подступала по снегам к его воронежскому окошку. Сколько раз, наверное, он чувствовал ее стихами Анненского!

"То было на Валлен-Коски"... Пронзительная, гармонизированная душевная мука была близка Мандельштаму еще со времен "Камня". На воронежских чтениях Е. Г. Эткинд, вспомнив стихотворный портрет Ахматовой: "Спадая с плеч, окаменела / Ложноклассическая шаль", где человек выглядит камнем, предположил, что это входит в метафору названия первой книги Мандельштама. Добавим туда и седой камень Анненского, который, ожив, становится другом поэту.

После казни, перед казнью, в борьбе с безумием века, собственным безумием (вспомним фетовское: "Моего тот безумства желал...") возникает дивной красоты звучание:

За гремучую доблесть грядущих веков,  
За высокое племя людей...

Это и придавало гармонию мукам Мандельштама и его любимых поэтов.

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,  
Ни кровавых костей в колесе, —

читала нам Н. Я., а мы вспоминали сон Случевского после казни в Женеве: "Я лежал на страшном колесе, / Меня коробило, меня на части рвало..." — вот откуда эти "кровавые кости в колесе".

Но вернемся к дневнику. 20 февраля 1944 г. "Дни встреч с Н. Я. у нас с Эдиком "ушиблены дровами". Мы обещали распилить несколько поленьев, но не нашли пилу. Н. Я. уверяет: "О, у Зои прекрасная, преострая пила". Болтали, мимоходом задели Симонова (кто-то сказал, что этот поэт до сих пор не знает, что пишет прозой), Северянина ("Интересное явление, но полный идиот"). Говорили о филологии, об обновлении языка — "безумно интересно"... Юлик Хавкин пыжится из всех сил, стараясь классифицировать литературу. Читает П. С. Когана, Брандиса, Луначарского. Зачем это ему нужно? Он поймет отношение этих критиков к литературе, а не самый предмет своего изучения... Назвал Пастернака, Гумилева, Ахматову, Маяковского декадентами, говорил, что они дали новой поэзии форму, а не содержание, и прочее. Я спорил, убеждал его, что... стихи, особенно ненапечатанные, Мандельштама доказывают жизненность современной поэзии. Они идут от главного, самого могучего корня — Пушкина и Державина"...

Юлик Хавкин — мой товарищ по дворцовскому литкружку. Я в ответ сразил его "Шестым чувством" Гумилева, из коего следовало, что мы покуда "ревушие от сознания бессилья" динозавры, еще не ставшие птицами, но "кипит наш дух, изнемогает плоть, / Рождая орган для шестого чувства". А как же тут без современной поэзии?

На страницах дневника мелькают еще полудетские пометки: "Ну и дураком же я был!" Мне и сейчас стыдно за иные суждения этого пятнадцатилетнего автора. Но есть и здравые мысли. Например, я сказал Юлику: "В наших руках определенный, ограниченный отрезок времени, на котором мы можем наметить пути, но что из этого выйдет, едва ли можно сказать". Сраженный подобными доводами и соображениями насчет зарождения у человечества шестого чувства, Юлик сдался.

Симонова мы с Эдиком тайком от Н. Я. и Ахматовой любили. Находили даже сходство между симоновским: "Тринадцать лет. Кино в Рязани" и мандельштамовским "Кинематограф. Три скамейки..."

"Безумно интересно", — слово Н. Я., мнения о Симонове и Северяnine — тоже. Мы очень хохотали, видя в том некий парадокс, что у добродушной Зои должна быть преострая пила. "День, ушибленный дровами", — строка из Пастернака. Дрова мы во дворе дома на Жуковской пилили редко. Ахматовой чаще доставляли (и дарили) саксаул. Мы поднимали узловатые черные обрубки-стволики и с силой швыряли их оземь. Саксаул расслаивался, и дальше с ним было легко управляться. Помогать Ахматовой и Н. Я. по хозяйству мы выжались сами. Хоть что-то да можем сделать для них!

23-го февраля, пропустив школу, я "до трех часов переписывал для своей антологии стихи Случевского". За день до того прочел Эдику последние стихи Маяковского: "Бывало, выбросят, не напечатав, не издав, но слово мчится, подтянув подпруги, звенит века. И подползают поезда лизать поэзии мозолистые руки". Эдик сказал: "Мандельштам на вершине!" В тот день я прочел "Восковую персону" Тынянова, "Бегство в Америку" Грина, с Эдиком читали Ходасевича. Торопились читать, словно чуя, что вскоре все это кончится и ни в какой библиотеке нам не выдадут ни Гумилева, ни Мандельштама, ни Ходасевича. А пока выдавали. Мы даже обнаружили в свежем номере "Знамени" в статье Д. Заславского безымянную цитату: "Италия, тебе не лень / Тревожить Рима колесницы, / С кудахтаньем домашней птицы / Перелетев через плетень?" Как же обрадовались Н. Я. и Ахматова! Даже автор злобного фельетона против поэта теперь вспоминает стихи Мандельштама! Не потому ли решили читать нам неизданное?

За столом в кухне-аудитории у нас теперь были свои места. У окна Ахматова, рядом — Эдик, напротив Н. Я. и я. Зоя — в торце стола. Появлялись Пушкинская, Светлана Сомова. Про английский начали забывать. Все разговоры — о поэзии и о войне.

23 февраля — день рождения моего отца. Мы с ним потеряли связь в октябре 41-го. Донесся слух, что он в плену. Пытался отвлечься от своей тоски по нем и чтением, и дневником, и разговорами, и письмом к Л. К. Чуковской (я его и в дневник переписал): "От папы пока ничего не имеем. Письма от родных, неуверенные и запутанные, начинают нас просто сбивать с толку". Далее я сообщал, как провалились все мои попытки "овладеть публичной библиотекой" (мне помогли

Н. Я. и Наркомпрос, а через несколько дней после этого письма я туда попал). "А пока приходится заниматься в Фундаментальной библиотеке (там мало поэтов) и переписывать у Эдика (он проник) все понравившиеся ему стихи. Я своим "убористым" почерком заполнил три "миниатюрных" альбома. Переписал из Гумилева, Анненского, Случевского, Ахматовой, Сологуба, Цветаевой, Ходасевича, Хлебникова, Пастернака, Маяковского, Ап. Григорьева, Фета, Полонского, Багрицкого, Козлова, Кузмина, Эренбурга, Батюшкова, Баратынского около 500 стихотворений и две поэмы. Переписанной почти весь напечатанный Мандельштам. Его стихи я ищу везде. Перерыл старые журналы: "Звезду", "Новый мир" и там обнаружил несколько не известных мне стихотворений. Прочел "Шум времени", уговорил Н. Я. прочесть мне десятка два неизданных стихов, многое помню наизусть..."

Так и вижу перед собой доски не покрытого скатертью стола, свет из окна, нос Н. Я., ее озорной взгляд. И слышу неслыханное: "Там, где элинам сияла / Красота, / Нам из черных дыр зияла / Срамота". (Потом как-то услышал народные куплеты с припевом: "Красотища, красотища, красотища, красота! / Срамотища, срамотища, срамотища, срамота!")

Все прочитанное и добытое нами тут же обсуждалось или просто выслушивалось, то ласково, то чуть иронично. Н. Я. было хорошо с нами. Мы отвлекали ее от ее боли и скорби. При ней рождались великие стихи Ахматовой (Н. Я. за жизнь с Мандельштамом привыкла, что при ней — она, филолог, знала это — возникают стихи, которые будут изучать и комментировать во всем мире). При ней сочиняли и эти два мальчишки. С каждым приходом, с каждой своей находкой мы приобщались к ее миру. Может, от нас шла надежда: сегодня мы, а завтра целое поколение молодежи воспримет поэзию Мандельштама вместе со всем, из чего она рождалась.

"Овладеваем мы всем этим, — писал я Л. К. Чуковской, — как-то радостно и навсегда... Я стал дышать стихами. Чувствую себя в этой стихии, как рыба в воде, а сам, как подobaет порядочной рыбе, молчу, выдерживаю карантин. Мы с Эдиком все время ловим друг друга на том, что целые строки из Хлебникова, Мандельштама, Ахматовой и Пастернака, неузнанные, входят в наши стихи... Избалованный всем этим, средние стихи не могу читать: тошнит... Я очень рад... я нашел сегодня еще одно стихотворение Мандельштама."

Чего мы искали у него? Духовную пищу! Того, о чем он сказал:

Народу нужен стих таинственно-родной,  
Чтоб от него он вечно просыпался  
И льянокудрою каштановой волной —  
Его звучащем умывался.

Вот мы и умывались! А Лидия Корнеевна в письме из Москвы, проверенном, как и все письма, военной цензурой, благословила меня: "Ловчись, ловчись, Валенька, принимай наследство, которое тебе принадлежит, не позволяй себя обворовывать."

"26 февраля. Побежал в столовую, наелся и пошел в библиотеку САГУ. Выписал "Звезду" за 1928 год. Там была проза Мандельштама "Египетская марка"... Это никак нельзя назвать иначе: проза поэта, а не рассказ, не этюд и не просто проза... Шипит и пенится, как и многие его стихи, побуждает к собственному творчеству. Сразу, с первого слова вводит в свой мир. Сходство со стихами огромное... Если прищипливать ярлычки, то это сюрреализм.

Во время чтения в голове рождалось множество ассоциаций, образов, мыслей, чувствовал какую-то внутреннюю силу. Было приятно держать в руках слово, как пленную птицу или как воск, который послушно принимает разные формы..." После таких авангардистских пассажей (сравнил эту прозу со старым вином, которого, как и молодого, еще не пробовал) вдруг такая деталь: "Несколько мне мешали два студента. Один из них регулярно, каждые 10 минут, смотрел на меня с восхищением и вскрикивал, как бы подсказывая: "О-от дает!" Иногда гладил меня по голове, спрашивая: "Даешь?" А потом обращался к товарищу: "Этот будет ученым. Он будет большим человеком, а я вот сейчас глажу его по головке."

Лев Толстой в автобиографической трилогии установил, что отрочество — время умствования, философии, а юность — это наслаждение жизнью, реальностью, ее подробностями. И на переходе от отроческого к юношескому состоянию души мне попались стихи и проза Мандельштама, которые я молча, но ощутимо для соседей, пожирал в читальне.

"Вышел в дождь в том же настроении". И — как бы в новую жизнь: в мир юности: "В мокром асфальте было свое небо, и тополя уходили в него как бы туннелем. Фыркали авто и обдавали людей целыми ушатами воды, расплескивая лужи.

Сверкали плащи. В них отражались огни... Малиновый светофор одинок и серьезен. Он пролил на асфальт чернила и с недоумением смотрит, как они расплываются большим малиновым пятном на дне асфальтового неба"... Как всегда, обыденное ворвалось в мои размышления. Вдруг ни с того ни с сего: "Дурак! С ума сошел!"

В общежитии засыпали рано и спали крепко. Приходилось долго стучаться у калитки. Но и тут юность моя нашла для себя наслаждение, как наслаждался Николенька Иргеньев даже тем, что на веранде его пожирала масса комаров. "Долго кулаками по двери барабанил какой-то танец. Из калитки проходного двора вышли два существа: женщина-зонтик и мужчина-электрический фонарик. Сзади мужчина показался мне толстым жуком, ковылявшим на двух ногах. На луче фонаря, как на цепи, женщина-зонтик. Увидев меня, женщина-зонтик поразила: "Ах, это он стучит. А я думала еще кто".

А дальше — вполне резонно: "Такие ночи резко отделяют какие-то куски жизни. Тогда целыми возами вывозятся на свалку давно ставшие сеном цветы воспоминаний". Набросав несколько таких отрывков, принялся читать их вместо стихов: "Я перешел на прозу!"

Бабаев сообщил мне, что Н. Я. прочит мне статью прозаиком. "Н. Я. говорит, что упражнениями в бессюжетной прозе нужно пробить какую-то стену, а потом уже писать как хочешь". И еще отголосок наших разговоров: "Мне кажется, что Мандельштам в своих стихах всю жизнь боролся с рассудочностью. Поэтому они так глубоки". А с безумием?

Далее, пользуясь ахматовским "делать" вместо "сочинять", написал: "Если в годы революции Мандельштам делал "Tristia", а Пастернак — "Сестру мою — жизнь", то это доказывало жизненность революции. В голоде, в борьбе продолжал существовать и расширять свои границы мир поэзии". А может, все-таки жизненность поэзии? Догадываясь об этом, я сказал о поэтах: "Да и зачем им изображать события, когда они и сами — события?"

"1 марта. У Эдика на столе обнаружил наброски какой-то прозы. Тоже, конечно, "Египетская марка"... Своя проза мне почему-то нравится, не то, что стихи. Но, может, это только по-игрушечному. Юность! Будущий композитор, впервые барабаня гаммы, как никогда верил в себя".

Отрочество стремительно перетекало в юность. "3 марта. Утром сделал зарядку. Пора начать заниматься своим здоровьем и внешним видом, а то что это за большеголовое, щуплое, очкастое существо бродит в брюках-дудочках по улицам Ташкента и вызывает смех или жалость. Дима Родичев сказал, что я похож на марсианина. (То же, уже в Москве, скажет и Павел Антокольский.) И отвращение к прошедшему возрасту: "Просматриваю дневник: хороший резонер из посредственного романа."

Судя по дневнику, я много читал, записывал, переписывал, учил английский, сочинял стихи и прозу, общался с людьми, при которых всегда надо быть собранным, наполненным. Да и в школу бегал иногда. При этом я, хоть и медленно, рос и менялся физически. В конце концов это разрешилось сильнейшими головными болями, которые врач назвал старым аристократическим словом "мигрень".

Ею и кончился день, начатый зарядкой, и начался следующий. "В школу не ходил. С утра еще болела голова. Чехов: "Соседи", "Володя большой и Володя маленький", "Рассказ неизвестного человека", "Страх" и др. У Чехова, сколько ни перечитывай, всегда находишь новое, интересное, сиюминутное. Опять мигрень. Все бывает приступами, сразу. И вдохновение и мигрень. Вчера вечером все маленькие дети пели.

Встретил Н. Я. в ЦДХВД. Шли, говорили о прозе Мандельштама. Н. Я. считает ее "зловредной, экспериментальной, отрывочной". (Крепко же я донял ее своей прозой, коли и мандельштамовской не пощадила!) Далее — ее рассказы о муже: "Перевод — это наш хлеб, покуда нет денег". Эпизод с "Иветтой" Мопассана. Н. Я. сама редактировала переводы мужа. В тексте герой просто входит в залу. Э переводе описывается метрдотель и т. д. Оказывается, "старику" надоело переводить по тексту и он написал "по картинке". Темы: "Анненский — учитель акмеистов". "Анненский и Случевский". (Скорее всего их предложила Н. Я.)

Тогда я не знал, что Ахматова не любит Чехова. Но, видимо, о чем-то догадывался и о Чехове с ней не говорил. С 5-го марта ("грядущей смерти годовщина"! Ахматова умерла 5 марта 1965 г.) мой дневник в сущности посвящен Анне Андреевне, хоть я и писал: "Зашел к Н. Я." Эти странички дневника вошли в мои воспоминания об Ахматовой. Но есть и такая запись: "С Н. Я. читали "Соловья" Китса. Ничего подо-

бного я раньше никогда не слышал". Мы стали свидетелями чуда. Н. Я. распевно, прямо-таки трубным голосом, словно сама это сочинила, по просьбе Ахматовой прочла нам "Оду к соловью". Обе они переводили и поясняли каждую строку. Ахматова рассказывала о жизни Китса.

Это был наш последний урок английского. И вспомнился первый урок в пустом классе. А не приходилось ли Н. Я. вот так, штурмом и натиском, прививать любовь к английскому языку, к английской поэзии еще одному поэту, а именно Осипу Мандельштаму? Английскую литературу она ставила выше других. Унизил же она на наших глазах французскую поэзию и немецкую прозу! Правда, итальянского она в отличие от Мандельштама не знала. Уверен, что так же как и нам, Н. Я. не раз читала в своем атакующем стиле и переводила мужу китсовского "Соловья". "Найтингейл" — соловей по-английски. А нет ли в оде Мандельштама "К немецкой речи" и в "итальянском" сонете "Как соловей, сиротствующий, славит": отголосков его полемики с женой и при этом прямого влияния звукописи и немыслимой для воспевания соловьев серьезности "Оды к соловью" Джона Китса?

По-немецки соловей — "нахтигаль". Что бы ни происходило с Германией, немецкая речь не виновата. И поэт по-русски воспекает немецкого соловья, как Китс воспевал соловья английского:

Бог Нахтигаль, меня еще вербуют  
Для новых чум, для семилетних боен,  
Звук сузился. Слова шипят, бунтуют,  
Но ты живешь, и я с тобой спокоен.

Война, предсказанная Мандельштамом в 1932 году, начавшись в 1939-м, и впрямь длилась семь лет.

По-итальянски соловей — "россиньоль". "Тот соловей, что так нежно плачет", россиньоль, в итальянском эпиграфе к сонету:

И всю-то ночь щекочет и муравит,  
И провожает он один отныне —  
Меня, меня...

Поэт без конца вспоминал немецкие, итальянские, французские стихи. Уверен, и английская поэзия звучала для него в подлиннике стараниями Н. Я. И он услаждался ею, как мы услаждались, слушая Китса.

Казалось, ничего лучшего уже быть не может. Но 10 марта

Ахматова прочла нам весь свой ленинградский цикл, а Н. Я. — "Стихи о неизвестном солдате" Мандельштама. "Какое прозрение!" — записал я. "Миллионы убитых задешево..." Мандельштам отстоял честь поэзии, прокляв не только первую мировую войну, с какой начались все беды человечества в XX веке и какую все поэты мира проглядели, не предупредили о ней народы, не поняли, что на нас идет. Осип Мандельштам предупредил и об опасности той термоядерной войны с космическими ракетами, которая еще могла произойти и которую мы потом с таким ужасом ждали. Иногда мне, оптимисту, кажется, что она уже была, она позади, она осталась в стихах Мандельштама, а за ним и других поэтов, они пережили ее за нас и наших потомков.

На другой день выяснилось, что я скоро, пока один, без мамы и брата, поеду в Москву. На родине, как сказал врач, все мигрени кончатся (так оно и вышло). Одна работница Гознака впишет меня в свой пропуск как сына.

"12 марта. Вчера встретил Мишу Моргулиса. Он был у Н. Я. и спрашивал про меня. Она наговорила, что мы с Эдиком сорвали шапку с какого-то мальчика, а его мать разбила мне очки. Он поверил всему, кроме того, что я начал писать прозу... Н. Я. сказала, что он все это наврал. Здорово!" Удивительная история! Но что-то все же было. Эдик нес куда-то спортивный эскадрон, попал за это в милицию, а я прорывался туда к нему. Этот сюжет, видимо, показался Н. Я. пресным, она придумала свой. "Н. Я. часто так озорничает", — записал я.

"Читали мы ей стихи... Хвалила. Эдиковы — нормально, мои — сдержанно... В последнем нашла живость... Потом переписывал китсовского "Соловья". Очень сильно на меня повлияла, хоть это и не сказалось, "Аннабель Ли" Эдгара По. Думаю, и Китс много даст".

Увы, Н. Я. с самого начала я воспринимал как учительницу. И с этим уже ничего нельзя было поделать. У меня даже сохранились мои стихи 1943 года, которые Н. Я. взяла почитать и красными школьными чернилами наставила плюсов, минусов, стрелок, указывающих, как поменять местами строки. Но ведь сама она не пишет стихов! Я тогда и думать не мог, какой знаменитой писательницей она станет.

"14 марта. Был у Зоюшки и взял Блока. Раньше я к Блоку относился недоверчиво. Вероятно, потому, что Н. Я. сказала:

"Это комнатное увлечение". Теперь люблю. Я не знаю, где, кто и когда выдает патенты на звание великого поэта, но Блок, кажется, велик..." Так я начал уходить от той, кого дальше назвал "нашим создателем". Тем более, что на другой день я узнал, что в "Правде" ругают Чуковского, много думал о нем, мечтал скорее увидеться с ним. Не было видно, чтобы я горевал, прощаясь с ташкентскими друзьями. Не люблю этого показывать. Писал сдержанно: "Вечером сидел у Эдика. Н. Я. говорит, что мы очень хорошая пара и подходим друг к другу, как Бим и Бом".

И опять — тень Мандельштама, недаром он так любил "Тень друга" Батюшкова: "Я берег покидал туманный Альбиона..." Он любил Бима и Бома, дореволюционных клоунов, большого и маленького (большим тогда был Эдик). Н. Я. взглянула на нас глазами Осипа Мандельштама:

Ты скажешь: где-то там, на полигоне,  
Два клоуна засели — Бим и Бом.  
И в ход пошли гребенки, молоточки,  
То слышится гармоника губная,  
То детское молочное пьянино:  
До-ре-ми-фа  
И соль-фа-ми-ре-до.

Наверное, так и выглядели наши появления с новыми находками из Серебряного века. Мы как бы исполняли эти стихи на гребенках и губных гармошках, передразнивая и заново озвучивая в собственных стихах. А еще мы очень много смеялись и с клоунскими ухватками швыряли оземь узловатые обрубки саксаула.

"16 марта. Нужно найти и впрямь свой мир, свою дорогу, а там у себя делай что хочешь: и рассуждай иной раз..." Меня упрекали, а я поддакивал, в рассудочности. Я не хотел, чтобы мне ставили отметки за стихи. Но и тут я воспел Н. Я.: "Нужно изучать чужие языки. Это как воздух, а то задохнешься". "Воздух", "задохнуться", — Н. Я. вслед за Мандельштамом, применяла эти образы к поэзии. "Н. Я., наш создатель, ода-рила нас необычайно строгим критерием. В литературе, особенно теперешней, мало что выдерживает нашу критику". А перед тем самоуверенно: "Основное и лучшее в русской поэзии нам уже известно." Перечитывая это уже в 1977 году, не удержался от реплики: "Неправда! Мы не знали фольклора и древнерусской литературы".

И все же, читая те записи, не верю своим глазам. Никогда больше я уже не мог проглатывать сразу столько книг (дорвался-таки до Публичной библиотеки!). Да еще что-то писать про каждую. "Жизнь" Мопассана ("очень помогает жить"). "Мысли об искусстве" Дидро ("берешь в руки и чувствуешь вещь"). Стихи Клюева ("он дал поэзии запах земли"). Кузмин. "Форель разбивает лед". Начатый "Петербург" Андрея Белого ("я к нему как-то подготовлен"). Все это в один день!

А вечер — с Ахматовой, Н. Я., с Эдиком, Зоей, Ниной Пушкирской. "Помню ее в ЦДХВД послушной ученицей Н. Я." (значит, себя ощущал уже не столь послушным). Из госпиталя сбежал Рамбах (будущий знаменитый переводчик Н. Гребнев), пришли Светлана Сомова и поразившая меня Ксения Некрасова.

Из записей про Ксению: "Н. Я. считает, что стихи пишет не она, а ее сумасшедший муж". Старался ей верить, хоть чувствовал, что мужа-мистификатора нет и в помине. И все же "Некрасова говорит, что английский язык кажется ей прямоугольным, а французский извилистым, что она любит извилины французской мысли, слова между строк. И это — не зная языка. Вот доказательство правоты Н. Я." Поздняя приписка: "В присутствии Шекспира думать, был ли он!"

Ксения пришла позже и не участвовала (я бы запомнил!) в исповедях семи присутствующих поэтов, как они сочиняют. Даже Ахматова рассказала, что прежде всего объявляет о болезни и ложится в постель. И снова среди нас тень Осипа Мандельштама: "Н. Я. рассказала, что он бегал по дому и разговаривал с мальчишками". Как живо мы представили себе этот необычный способ сочинения стихов! Когда я рассказывал, что сочиняю, внезапно проснувшись среди ночи, или на прогулке, Н. Я. опять напророчила мне стать академиком: "ее смущает мой умный нос". А еще пророчила, что стану прозаиком или критиком. Бывал я и тем и другим, и даже академическую аспирантуру кончил, но вместо диссертации о древне-хорезмийских терракотах написал сборник стихов. Но в будущем поэта Н. Я. мне отказывала: мол, слишком мало и слишком гладко пишу. А мне было так нужно, чтобы она верила в это!

18 марта переписал "Неизвестного солдата". Приехав в Москву, читал его множеству людей. 19 марта. Н. Я. очень жа-

леет не меня, а Эдика: "Тебе все же предстоит поездка". Далее она передала нам слова Ахматовой, что у нас "просто хорошие стихи", все зависит от дальнейшей жизни, не дай Бог, она окажется благополучной, а за стихи, мол, должна быть расплата. Мандельштам сказал ей, что "революция дала разворот его творчеству". Но против такой платы протестовал сам Пушкин!

Все оставшиеся до моего отъезда дни с нами был Мандельштам. "Н. Я. читала его стихи, читала превосходно... Я не знаю, что с ними делать. Это куски жизни, вырванные губами, это злое шипение пушкинских стихов, это настоящее, совершенно без срывов, и этого замолчать нельзя".

"21 марта. Мандельштам начал тонкой, розовой, итальянской зарей, а конец его — багровая, залитая злым морозом северная заря, в каких-то скалах, глыбах, покрытых мхом. Перед смертью он писал очень много, боялся не успеть. Сделав "Неизвестного солдата", сказал: "Я к смерти готов".

Назавтра опять чтение: "Срывов нет. Мнение можно выразить словами: "Великолепно, прекрасно, прелесть, чудно, здорово и ого!" — в зависимости от содержания и направленности стихотворения. Читала шуточные его стихи! Здорово! Пушкинская злость, пенистая и шипучая. Территория Мандельштама огромна, круг тем необъятен". Далее зачем-то выругал Блока. Не могу сказать, разделял ли поэт строгое отношение Н. Я. к Блоку, но от нее и от Ахматовой знаю, что в число его любимейших стихов входили "Шаги командора":

Что́ теперь твоя постылая свобода,

Страх познавший Дон-Жуан!

"Н. Я. писала рекомендательные письма. По ее словам, "просила, лежа на животе". Поблагодарить ее я постеснялся. Она не из таких!" Подростковая глупость!

Сколько же Н. Я. сделала для меня своими письмами! И Эренбург мне помог, и со Шкловскими познакомился, и на первых порах поселился у ее брата Евгения Яковлевича и невестки Елены Михайловны, и дружил с обоими много лет, пока Н. Я. не предстала "во всей грозе и славе". Из Москвы я не только не поблагодарил ее, но даже не написал ей. Постеснялся. Робел перед ее острым взглядом, читающим мое письмо. Но дело тут еще сложнее или, наоборот, проще. Редко кто пишет своей учительнице, перейдя в другую школу. Вот мне и досталось от Н. Я. в письме ее к Пастернаку. Она вообразила, что, приехав в Москву, я ему навязывался. А было, говоря

его же словами о Скрыбине: "О, куда мне бежать от шагов моего божества!" И, как это с ней бывало, Н. Я. сама поверила своему предположению.

Между тем перед самым моим отъездом Н. Я. на время резко изменила свое представление обо мне и моих стихах. И вообще, она любила нас, своих учеников!

О том, как в ночь на первое апреля 1944 года мы с ней, Эдиком и Ахматовой отмечали мои 16 лет, я написал в воспоминаниях об Ахматовой. Н. Я. в тот вечер решила больше не ставить нам отметок за стихи, сказала, что "мне и Эдику ничего советовать нельзя, все зависит от судьбы". Ее уроки, таким образом, закончились, а дружбы по моей вине не вышло. Да и оставалось на нее три дня! А ведь Н. Я. собственноручно переписала для меня на твердой серой бумаге "Поэму без героя" Ахматовой. Там у меня ее переписал мой новый друг Кома Иванов, а потом поместил в "Библиотеке поэта" как первую редакцию поэмы.

Напоследок гулял с друзьями-поэтами под чинарами. Н. Я. считала, что "таких деревьев вообще не существует, это выдумка поэтов... А Бим и Бом кончатся".

Последняя запись о ней: "3 апреля. Кажется, что я уехал из Ташкента 31-го. Это кульминация. Больше ничего не было. Опять смотрю на город первыми глазами и все-таки не воспринимаю сегодняшнего Ташкента. Он для меня не город, а память. Н. Я. вспоминала Тютчева:

Так души смотрят с высоты

На ими брошенное тело.

С Эдиком было все чин по чину, а потом нашли журнал "Пробуждение" за 1916 год и зубоскалили до Эдиковой школы". "Вот так и идти бы снова / В распахнутых пальто", — сочинял я про нас. ...Мы дружили до его последнего дня. Дочь Эдуарда Григорьевича Лиза как-то в школе даже написала сочинение "О дружбе папы и дяди Вали".

4 апреля я уехал. Еду, а в памяти звучит голос даже не Н. Я., а самого поэта: "И стынет рожок почтальона". Образ из "Приключений Мюнхаузена". И вот рожок для нас ожил, звуки вдруг оттаяли! "Возможна ли женщине мертвой хвала?" Или памяти Андрея Белого: "Он, кажется, дичился умиранья / Застенчивостью славной новичка..." Перед отъездом точно узнал, что Мандельштам умер, и нет смысла, как это было в войну со многими, надеяться, что вышла ошибка. Н. Я. просила меня разыскать Юрия Казарновского (в наших антоло-

гиях был его "Зоопарк"), узнать про обстоятельства смерти поэта. Но вскоре тот сам объявился в Ташкенте.

И вдруг я принимался смеяться, как бы услышав под стук колес:

— Лесбия, где ты была? — Я лежала в объятьях Морфея.

— Женщина, ты солгала. В них я покоился сам.

В Москве я долго лечился от влияния Мандельштама, в каком меня все уличали, от его поворотов и интонаций, на какие не имел права. Зато в подражании его шутливым стихам, в том числе для "Антологии античной глупости", меня пока никто не уличил. Моя первая книжка "Отплытие" заканчивалась тайным вкладом в эту великую антологию. Его оценил Е. Я. Хазин, помогавший мне составлять сборник и даже собственным синим карандашом вычеркнувший из книги ее "кондитерскую обложку" и все рисунки.

#### СТАТУЯ ПОД ПОКРЫВАЛОМ

Скульптор в волненье. Сейчас покрывало

со статуи сбросят.

Площадь народом полна. Люди открытия ждут.

Что ж волноваться? Твой труд утверждён и одобрен.

Он сквозь инстанции все благополучно прошёл.

Одна руководящая дама вызвала меня в издательство и сообщила, что на этой стадии стихи заменить нельзя, можно лишь вырубить, и ни к селу ни к городу останется пустая страница. "Что именно вас смущает? — спросил я. — Сквозь инстанции все, — возмутилась дама. — Как? и через ЦК партии? — Разумеется. Как же без ЦК!" — утешил я ее. И страница не осталась пустой.

И еще один след тех ташкентских чтений. Меня поразили птицы Мандельштама, его щеглы: "В обе стороны он в оба смотрит — в обе! — / Не посмотрит — улетел!" Сколько же я написал стихов о птицах! Вторая книга называлась "Дикий голубь". И опять только Евгений Яковлевич понимал, от кого это идет:

Лучшая одежда — это крылья:

Хорошо сидит, прочна, легка,

Не боится ни дождя, ни пыли

И уносит нас под облака.

Только теперь узнал, чем кончалось письмо Эренбургу, врученное мной: "Если будете пить вино, выпейте за мертвых и живых и дайте о том телеграфное уведомление".

*С. И. Богатырева*  
*Москва*

**ВОЛЯ ПОЭТА  
И СВОЕВОЛИЕ ЕГО ВДОВЫ**  
Проблемы текстологии  
позднего Мандельштама

Современное литературоведение невозможно  
без критики источников.  
*Анна Ахматова*

I

На Руси издавна существовали жены-переписчицы, супруги и подруги поэтов и прозаиков. Историки литературы не забывают помянуть их то добрым, то недобрым словом. Жены-хранительницы, вдовы-хранительницы — порождение новейших времен, один из "подарков" советской власти. В истории культуры их роль велика и почетна. Когда-нибудь они займут в умах потомков место рядом с декабристками, им будут посвящать стихи, романы, исследования. Одной из первых привлечет внимание Надежда Мандельштам. Собственно, книги о ней уже написаны, она сама стала их автором. Мы много знаем о ее жизни, о том, как она прятала и хранила стихи, и гораздо меньше — о ее деятельности по существу. Тема: "Надежда Мандельштам — Осип Мандельштам" разработана куда обстоятельнее темы: "Надежда Мандельштам — стихи Осипа Мандельштама".

Моя задача — представить корпус поздних стихов поэта, подготовленный его вдовой. Этот текст был передан Надеждой Яковлевной моему отцу, Игнатию Игнатьевичу Ивичу-Бернштейну на хранение в составе архива Осипа Мандельштама.

В годы войны государство, занятое проблемой собственного выживания, почти оставило в покое вдову поэта и ей удалось соединить в своих руках большую часть его стихов и прозы. "В Ташкенте у меня собрались все рукописи, — вспоминает Надежда Яковлевна, — мои, те, что были у брата и у Любочки Назаревской. Я сначала спокойно держала их у себя, отдавая на хранение только "альбомы", но брали их, впрочем, неохотно... Но к концу войны атмосфера начала сгущаться<sup>1</sup>".

---

© Богатырева С. И., 1995

В ответ на то, что она назвала "сгущением атмосферы", Надежда Мандельштам, озабоченная явными признаками слежки, собирает все стихи — и автографы, и машинопись, и записи, в разное время сделанные ее рукой, — и передает их Анне Андреевне Ахматовой, когда та собирается покинуть Ташкент.

Анна Ахматова улетела в Москву 15 мая 1944 г.<sup>2</sup> В этот день вместе с нею переместился в Москву архив Осипа Мандельштама. Когда он появился в нашей семье, он состоял из пятидесяти восьми автографов и двадцати восьми листов прижизненной машинописи<sup>3</sup>. Кроме того, Надежда Яковлевна передала моему отцу тексты неопубликованных стихов Осипа Мандельштама 1930—1937 гг. в том виде, который к тому моменту она считала окончательным. Остается выяснить, что это был за момент. Надежда Яковлевна на этот вопрос отвечает дважды, и свидетельства ее противоречивы: в "Воспоминаниях" указан 1948 г.<sup>4</sup>, в "Книге третьей" — 1946-й<sup>1а</sup>.

Уточнить дату весьма важно, ибо тогда мы сможем установить, на каких источниках базировался составленный ею корпус. В 1946 г. в ее распоряжении находились "альбомы" и "Ватиканский список". К 1948 г. она была куда богаче: в промежутке между этими двумя датами, в 1947-м, она посетила Воронеж и Наталья Евгеньевна Штемпель передала ей "три больших голубых блокнота с воронежскими и ненапечатанными предворонежскими стихами ("Наташина книга")... Стопку отдельных узких листочков ватмана, на которых записывались по мере создания воронежские стихи 1936—1937 годов... Эпиграммы... записанные Надеждой Яковлевной на дамских конвертиках с лиловым обрезом<sup>5</sup>. ...Рукописный список всех стихов, сделанный Надеждой Яковлевной уже после смерти Осипа Эмильевича (сложенные тетрадкой листы бумаги, сплошь исписанные ее бисерным разборчивым почерком)"<sup>6</sup>.

С моими воспоминаниями совпадает более позднее сообщение и, соответственно, более ранняя дата. Я помню, что архив Осипа Мандельштама появился у нас в то самое лето, когда бушевала позорная травля Анны Ахматовой и Михаила Зощенко. Оба они были знакомы моему отцу, и его негодование по поводу постановления "О журналах «Звезда» и «Ленинград»" носило не только литературный, но и личный характер. Мне было 14 лет, я училась в самой что ни на есть совет-

ской школе и состояла, как тогда полагалось, в пионерской организации, но родители не скрывали от меня своего отношения к происходящему в стране. Отец тогда не только был возмущен смыслом постановления, но издевался над безграмотностью его авторов, особенно над изобретенным ими словом "наплевизм" — оно даже вошло ненадолго в наш семейный обиход. В те дни родители предупредили меня: даже самым близким и надежным друзьям не дай Бог проговориться о двух вещах — о том, что в доме хранится Архив (так называли папку, переданную Надеждой Яковлевной), и о том, как дома отзываются о "Постановлении". Это был один разговор, значит, события совпали по времени.

Постановление "О журналах «Звезда» и «Ленинград»" появилось в газетах 14 августа 1946 г. Надежда Яковлевна покинула Москву 28 или 29 августа: "...я уже опаздывала к началу учебного года", — пишет она в "Книге третьей"<sup>16</sup>, а в другом месте того же очерка упоминает, что дорога в Ташкент заняла пять суток<sup>1в</sup>. Следовательно, архив Осипа Манделъштама появился в нашей семье в 1946 г., во второй половине августа.

Менее важно установить, как и кому он был передан. Заметим только, что на этот счет тоже существуют две версии и обе они принадлежат Надежде Манделъштам: в "Воспоминаниях" она сообщает, что архив передал моему отцу ее брат, Евгений Яковлевич Хазин<sup>7</sup>; в "Книге третьей" — что она сама передала его, но не моему отцу, а его старшему брату, профессору Сергею Игнатьевичу Бернштейну<sup>16</sup>. Не помню ни самого факта (скорее всего, мне о нем не сообщали), ни разговоров на эту тему (скорее всего, их при мне не вели). Но в "Книге третьей" Надежда Яковлевна рассказывает со множеством подробностей, как и при каких обстоятельствах она передавала папку Сергею Бернштейну — описание кажется вполне достоверным. По-видимому, оно и соответствует действительности.

Август наша семья всегда проводила за городом. Мы никогда не возвращались в Москву раньше 30-го, дня рождения отца: по семейной традиции, прощаясь с летом, его праздновали на даче — за столом, накрытым в саду или на веранде, с непременно самоваром, растопленным шишками, с пышными букетами полевых цветов. В городе радостей не ожидалось: отец возвращался к "проработкам" в Союзе писателей, я — в ненавистную школу, мама — к постоянным тревогам за близ-

ких. Конечно, в предотъездных хлопотах (о них рассказано в "Книге третьей"<sup>1г</sup>) Надежда Яковлевна не смогла бы выбрать к нам на дачу и уж во всяком случае не решилась бы везти туда драгоценную папку. Но хранилась она в нашем доме, куда была, должно быть, сразу же передана: видимо, братья сочли это место более надежным. Сергей Бернштейн оставался активным участником хранения: встречи с Надеждой Яковлевной происходили обычно в его присутствии и он держал у себя дубликат — тексты всех стихов, частью отпечатанных на машинке, частью переписанных его рукой.

О самом архиве и об обстоятельствах его хранения рассказано в моей публикации 1992 г.<sup>8</sup> Речь пойдет только об одной его части: о "рабочем экземпляре", по которому Надежда Мандельштам и мой отец проверяли точность текстов — назовем его, в память хранителя, "Списком Ивича", сокращенно — "СИ".

## 2

СИ — машинопись, частично второй, частично третий экземпляр. Напечатан на старой пишущей машинке "Москва" (которая, кстати, жива и по сей день). Машинопись не сброшюрована — это отдельные, малого формата (210 × 150 мм), разрезанные пополам листы писчей бумаги. Бумага белая, чуть пожелтевшая от времени. Стихи расположены на обеих сторонах листа, по одному стихотворению на странице. "Отрывки из уничтоженных стихов", "Восьмистишия" и "Кама" напечатаны "в подбор". Одиннадцать стихотворений вписаны рукою Надежды Мандельштам, три — рукою моего отца (обычно это делалось под ее диктовку). Четыре листа добавлены из первого экземпляра: один — взамен испорченного, три — из-за больших рукописных вставок. Четыре листа — судя по пагинации — утрачены, пока мне не удалось установить, когда и по какой причине это произошло. Объем машинописи — 82 листа основного текста и 10 листов дополнений. И основной текст, и дополнения вложены в самодельные папочки — согнутые пополам листы бумаги. Остается добавить, что все вместе хранилось — и по сей день хранится — в картонной "Папке для школьных тетрадей", на этикетке которой мелким шрифтом набрано: "Первая Образцовая тип. имени А. А. Жданова". В то время на подобные мелочи не обращали внимания, их просто не замечали, так они примелькались, — сейчас же это воспринимается как чудовищный гротеск, еще

один символ безумия, внутри которого мы жили. На этикетке карандашом поставлена заглавная буква "М" — так отец помечал папки, в которых хранились стихи Осипа Мандельштама и материалы, относящиеся к его архиву. Если присмотреться, можно различить полустертую карандашную надпись: "Мандельштам", появившуюся, должно быть, позднее, уже в более "вегетерианские" времена.

Собрание, которое хранит эта курьезная папка, включает почти полный текст "Новых стихов" Осипа Мандельштама: 87 из "Московских стихов" и 78 из "Воронежских" в основном тексте, 7 из "Воронежских", 1 из "Камня", 1 стихотворение 1924 г. и 4 шуточных — в дополнениях.

Общего заглавия нет, но сохраняется деление на книги. Первая носит название "Новые стихи", которое относится только к тому, что в последних изданиях именуется "Московскими стихами". Вторая — "Воронежские стихи" — разбита на три раздела, обозначенные римскими цифрами. Первый включает 19 стихотворений, второй — 43, третий — 16. Слово "тетрадь" не упоминается. Над стихотворением "На доске малиновой, червонной..." — римская цифра *два*, поставленная рукою Надежды Яковлевны, и машинописная помета в скобках: "начало *третьего* воронежского раздела". Над стихотворением "Из-за домов, из-за лесов..." аналогичная надпись: "начало второго воронежского раздела" перечеркнута, вместо нее чернилами рукою Надежды Мандельштам вписано: "Воронежские стихи. II", тут же на полях — римская цифра I. Путаница в цифрах — свидетельство колебаний Надежды Мандельштам, которая одно время полагала отнести к "Воронежским стихам" только два последних раздела: если присмотреться, можно разглядеть, что и римское "II" переделано из арабской единицы. А коли так, то понятными становятся и перечеркивания, и ошибки в нумерации.

Сличение текстов данного корпуса: 1) с корпусом, подготовленным Ириной Михайловной Семенко<sup>9</sup>; 2) с текстами, напечатанными в двухтомнике, составленном С. С. Аверинцевым и П. М. Нерлером<sup>10</sup>; 3) с американским изданием, вышедшем под редакцией Г. П. Струве и Б. А. Филиппова<sup>11</sup>; 4) с томом "Библиотеки поэта", подготовленным Н. И. Харджиевым<sup>12</sup>, убеждает, что СИ не идентичен ни одному из них.

В чем, на наш взгляд, ценность списка? Прежде всего, он вмешивается в споры текстологов, подает свой голос в поддер-

жку то одного, то другого варианта, то — реже — предлагает свой текст. Более того. Список дает нам уникальную возможность восстановить в какой-то мере процесс работы Надежды Мандельштам над созданием того корпуса поздних стихов Осипа Мандельштама, который был в конце концов предложен ею издателям и исследователям. Список зафиксировал и сохранил последовательность вносимых в текст изменений и колебания составителя.

Начиная с 1947 г. каждое лето, когда Н. Я. Мандельштам бывала в Москве, она приезжала к нам на дачу работать с архивом. Происходило это так: Надежда Яковлевна читала стихи наизусть, а отец сличал их с текстом, записанным ею раньше — по тому самому экземпляру, о котором идет речь. Разночтения тут же фиксировались, новые варианты и дополнения записывались.

Таких исправлений и дополнений на 173 страницах СИ сохранилось 126, считая изменения в строфике, датировке, уточнении места написания стихов, но не учитывая перемены в расположении стихов, их нумерации.

Вдумаемся в смысл проделанной работы. Надежда Мандельштам вносит исправления и дополнения в стихи Осипа Мандельштама. Естественно, когда этим занимается поэт, готовя книгу к печати. Но в нашем случае это делает хранитель, который, по определению, должен делать обратное: защищать текст от каких бы то ни было изменений, какого бы то ни было вмешательства. В том числе и своего.

К такой работе трудно отнестись однозначно. Попробуем разобраться в ее характере и отделить зерна от плевел.

### 3

Анализ исправлений и дополнений, внесенных в машинопись, приводит к выводу, что они распадаются на три группы.

Первая — назовем ее "Архивной" — сложилась из тех материалов, которые вернулись к Н. Я. Мандельштам уже после того, как список был передан И. И. Ивичу.

Для анализа эта группа — самая легкая. Ее составило прежде всего то, что пришло из "Наташиной книги" и стихов, сохранных Н. Е. Штемпель.

Мы видим, что появлялись они не одновременно, а по крайней мере, в два этапа, что последними пришли стихи, обращенные к самой Наталье Евгеньевне. Они записаны от руки Надеждой Яковлевной на двух листках, вырванных из

школьной тетради в линейку, и лежат не в основном тексте, а в дополнениях, отдельной бумажной папочке, на которой рукою моего отца сделана помета: "Писать" (т.е. перепечатать на машинке). На полях стихотворения "Клейкой клятвой пахнут почки..." (здесь сохранено название "Наташа" и дан вариант "пахнут почки") — его же приписка: «Эти 2 (т.е. "Наташа" и "К пустой земле невольно припадая..." — С. Б.) перед "Как по улицам Киева-Вия"». Снабжены они и номерами: "К пустой земле невольно припадая..." помечен номером 65, "Наташа" — 66, а "Как по улицам Киева-Вия..." значится в основном тексте под номером 67. Следовательно, к моменту появления этих двух стихотворений остальные были уже перепечатаны и расположены в правильном порядке — мы знаем, как много внимания Надежда Мандельштам — следуя воле поэта — уделяла расположению стихов внутри книги. Есть у нас и сведения о том, почему одно из них попало в СИ позднее остальных. Наталья Евгеньевна Штемпель в примечаниях к фотоальбому "Осип Эмильевич Мандельштам в Воронеже (июнь 1934 — май 1937)", сообщает, что в 1947 г. Надежда Яковлевна оставила у нее "...оба автографа стихотворения «К пустой земле невольно припадая...»" В этот приезд Надежда Яковлевна даже не стала их читать (Осип Эмильевич только говорил ей о существовании этих стихов, но не читал)<sup>6</sup>. Однако они появились в СИ задолго до того, как работа над корпусом была завершена: под номером стихотворения сохранилось указание, что его следует поместить во *второй* Воронежский раздел — значит, это делалось прежде, чем возникло понятие *третьего* раздела.

Куда труднее работать со второй группой — назовем ее "Мнемонической". Она представляет особый интерес и, пожалуй, самая ценная.

Составив корпус неопубликованных стихов Осипа Мандельштама, увидев его напечатанным (пусть всего лишь на пишущей машинке), собранным в книжку (пусть самодельную, но сохраняющую строгий порядок расположения стихов, деление на "книги" и разделы), Надежда Яковлевна освободила свою память от основного слоя текстов. Помнить их наизусть она была вынуждена в течение многих лет — это было и долгом, и работой, и смыслом жизни. Тем самым она

дала возможность подсознанию из глубины памяти вынести на поверхность первоначальные редакции и варианты.

История русской литературы не устанет благословлять прекрасную память Надежды Мандельштам. Благословим заодно и нелюбовь Осипа Мандельштама к работе с бумагой и ручкой — поэт предпочитал "шевелиющиеся губы" грубым письменным принадлежностям. Записывать и переписывать приходилось его жене, а она это делала столь часто — ради распространения и для сохранения — что запомнила наизусть не только стихи, но и прозу. Грешно сказать, но и отсутствие пишущей машинки оказалось во благо. Но память прихотлива и не всегда подчиняется нашему контролю. Память недостаточно избирательна, она не признает вычеркиваний, окончательные и промежуточные варианты стихов сосуществуют в ней на равных правах. Надежда Мандельштам сознавала эту опасность: "Когда я записываю стихи, — говорила она, — мне мешает моя память. О. М. часто сам разное читал свои стихи — в чтении появлялись варианты. Они нередко запечатлевались в памяти. Но не всегда известно, какой вариант бы взял О. М., если бы делал сам свою книгу<sup>9а</sup>".

Поэтому "Мнемоническая" группа поправок, при всей ее несомненной ценности, требует от исследователя критического отношения и пристального анализа каждого отдельного случая.

Еще больше проблем порождает третья группа — ей даже название подобрать не так легко. Может быть, тут подошло бы слово "Творческая", или даже "Редакторская", что, к сожалению, всего точнее.

#### 4

Надежда Мандельштам была замечательной личностью — сильной, яркой, смелой и своевольной. Своеволие — едва ли не ключевое слово для такого характера. Может быть, его доминанта.

Своеволие в годы советской власти было чертой редкой и драгоценной, а с точки зрения начальства — непростительной. *Свое-волие*, проявление *своей воли*, *воли личности* в эпоху тотального господства толпы, прятавшейся под эфемеризмом "коллектив", почиталось почти государственным преступлением. В уничтожении граждан государством, казалось бы, не было логики, но одно правило, общее для всех слоев и групп общества, соблюдалось неукоснительно: личность, со-

знающая свою самодовлеющую ценность, свое право мыслить, проявляющая *свою* волю, — была обречена.

Своеволие, отчасти изначально заложенное в характере Надежды Хазиной (вспоминая себя в раннем детстве, она пишет: "Посреди... семейного шума бегало маленькое вздорное существо... фыркало и капризничало"<sup>1д</sup>), отчасти воспитанное в ней старшими братьями, вечно обижавшими "рыжика", в конце концов сослужило ей добрую службу. Своеволие позволяло ей всегда поступать так, как она хотела или считала нужным, не оглядываясь на "приличия", правила "хорошего тона" и многочисленные табу, опутывавшие каждого русского интеллигента. Своеволие помогало ей сохранять иммунитет к любым видам внушения, пропаганды. Своеволие дало ей силы не идти на компромисс с властью и всегда, неуклонно видеть в ней врага — такой последовательностью не могли бы похвастаться ни Осип Манделъштам, ни Борис Пастернак, которые все-таки пытались вести с властью диалог, а иногда поддавались желанию почувствовать себя "своими" в чуждом и враждебном мире.

Но своеволие не раз толкало Надежду Манделъштам на искажение истины — примерами пестрят ее книги. Тут прослеживается своя система: все характеристики снижены на порядок. Может показаться, что, прожившая жизнь мужественную и трагическую, Надежда Яковлевна сводит счеты с теми, чья жизнь была чуть менее трагична и лишена героизма. Душа, дело обстоит иначе. Надежде Манделъштам ничего не стоит возвести напраслину, но не по злomu умыслу, а дабы не нарушать стройность творимой ею концепции. Общее для нее — притягательнее частного. Она дает в своих книгах точный, достоверный портрет эпохи, страны, общества и — чудовищно искаженные портреты отдельных лиц, неверные, небрежные описания конкретных событий. Мелочи не интересны ей: она живет в других масштабах.

Мы подробно остановились на рассказе Надежды Яковлевны о том, как архив поэта был передан в нашу семью. Сообщение состоит из трех реалий: когда? кем? кому? В трех реалиях допущены три ошибки: указаны две разные даты, названы два различных лица, передавших архив, и два лица, принявших архив. Удивляют не ошибки — от них никто не защищен, особенно мемуаристы. Удивляет отношение к

ошибкам: автор не дает себе труда исправить или объяснить их, дабы хоть как-то свести концы с концами.

Прочтя по ее просьбе рукопись "Воспоминаний", мой отец составил и передал ей перечень замеченных им неточностей. Надежда Яковлевна не согласилась и не возразила — она просто не обратила внимания: мелкие фактические ошибки, подробности, детали не имели для нее самостоятельного значения<sup>13</sup>.

А что такое текстология? Только факты, только подробности, только детали. Точность и еще раз точность. Царство мелочей.

К факту Надежда Мандельштам относится как писатель, а не как исследователь. Факт, деталь — вещь второстепенная, их самодовлеющая ценность сомнительна, их дело — служить общей задаче. Тут она идет на очень большие жертвы: ради красного словца не пожалеет и родной матери. "У матери была особая теория воспитания: детей надо баловать до одурения... и еще средство против капризов — предупреждать желания, чтобы и выдумать ничего не могли... Я помню игру в неразменный рубль (по Лескову). Она насадила в экипаж кучу девчонок и каждой дала по рублю. Мы ездили по лавкам — кондитерским и игрушечным — и покупали, что вздумается, и каждый раз в сдаче возвращался этот заколдованный рубль. Иногда мы складывались — тогда возвращался не рубль, а все заплаченные рубли... На то, что мать шепталась с кассиршами, мы не обращали внимания..." — рассказывает Надежда Мандельштам в очерке "Семья", любуясь щедростью матери. А в очерке "Отец" припечатывает: "Мать была патологически скупа"<sup>14</sup>. Речь идет все о той же Вере Яковлевне Хазиной, но — изменилась задача автора — изменился характер персонажа: когда надо создать картину розового детства, мать играет там роль щедрой волшебницы, когда требуется оттенить барственные повадки отца — превращается в свою противоположность. Реальность — всего лишь основа для творческой работы писателя, но допустимы ли подобные вольности в мемуарах и в документальной прозе?

У Надежды Мандельштам есть все данные, необходимые писателю: яркая фантазия, проявлявшаяся не только в литературе, но и жизни: ("Наденька — фантазерка", — говаривала Анна Андреевна", — вспоминает Эмма Григорьевна Герштейн<sup>14</sup>); дар слова; литературный вкус; страстность и при-

страстность, сугубо личное отношение к людям и событиям; умение любить и ненавидеть; стремление внушить свою точку зрения и свой взгляд на вещи.

Но хранитель творческого наследия — это совсем другая профессия. Она требует совершенно других качеств, во многом противоположных: фантазия ему вредна; литературный вкус может помешать, соблазняя уделять больше внимания тому, что кажется особенно ценным, за счет менее дорогих его сердцу произведений; любовь, ненависть, стремление навязать свою точку зрения ему приходится в себе подавлять, а о страстности и пристрастности хранителя говорить вообще неуместно.

Хранитель в сущности — фигура второго плана, Надежда Мандельштам по складу характера — фигура первого плана. Она умела играть вторые роли, когда игра того стоила: отец вспоминал, что в присутствии Осипа Эмильевича "Наденька сидела смиренно и помалкивала". Но когда пришла пора, она выступила на авансцену с присущей ей безоглядной решительностью. (Позволю себе цитату из домашнего обихода: "Наденька произвела себя во вдовы", — заметил по этому поводу мой отец.)

Надежда Мандельштам писателем была по призванию, а хранителем — по долгу, по обязанности — еще одно насилие над личностью, на которое обрекло ее уродливое время. Она стала писателем, автором незаурядных книг, как только смогла сбросить тяжкую ношу долга — необходимость держать в памяти и в списках полное собрание сочинений своего покойного мужа. Она была их единственной законной владелицей, но в королевстве, полученном в наследство, претендовала на роль абсолютного монарха. Не попробовать ли нам ввести парламент и взять на себя его функции?.. Не без трепета решаешь произнести крамольные слова: склоняя голову перед *подвигом* хранителя, подумаем о *качестве* хранения.

Корпус, о котором идет речь, несет информацию не только о дополнениях и исправлениях "архивного" и "мнемонического" происхождения, но и о попытках редакции, о выборе — без оговорок и объяснений — окончательного варианта текстов, о формировании "книг" и "циклов".

Не наше дело раздавать награды и выставлять отметки по поведению, не нам рассуждать о том, кто и на что имел право — ибо мы-то уж точно не имеем права об этом судить. Наша

забота — отличать волю и выбор поэта от воли и выбора его вдовы, а достоверную правку — от произвольной. Для этого у нас есть инструмент: наше ремесло, азбука литературоведения. Каждый спорный случай, каждое исправление следует анализировать в контексте поэтики Осипа Мандельштама данного периода — думается, это наиболее надежный способ если не обрести истину, то хоть приблизиться к ней.

5

Попробуем применить такой метод для того, чтобы решить, насколько достоверен приведенный Надеждой Мандельштам текст стихотворения, не принадлежащего ни к "Московским", ни к "Воронежским" стихам, но хранящегося в том же "Списке Ивича". Оно удобно для примера и потому, что стоит в собрании особняком, и потому, что целиком записано рукою Надежды Яковлевны. Вот как оно там выглядит (сохранена пунктуация подлинника. — С. Б.):

Развеселился наконец  
Измерил духа совершенство,  
Уверовал в свое блаженство  
И.....

2. И успокоился как царь,  
Почуяв славу за плечами  
Когда первосвященник в храме  
И голубь залетел в алтарь.

1910? (1909)

Стихи хорошо известные, не раз воспроизводившиеся в печати<sup>15</sup>. В 1990 г. почти одновременно они появились в двухтомном собрании сочинений<sup>10а</sup> и в "Камне", вышедшем в серии "Литературные памятники"<sup>16</sup>, причем в разных редакциях.

В московском двухтомнике, который ссылается на собрание сочинений в трех томах под редакцией Г. П. Струве и Б. А. Филиппова<sup>11</sup>, стихотворение представляет собою одну семистрочную строфу:

Развеселился наконец,  
Изведаль духа совершенство,  
Испробовал свое блаженство  
И успокоился, как царь,  
Почуяв славу за плечами,  
Когда первосвященник в храме  
И голубь залетел в алтарь...

В издании "Литературные памятники" оно публикуется по

беловому автографу из архива, хранящегося в Принстонском университете, и выглядит иначе (курсив мой. —С. Б.):

Развеселился наконец,  
*Измерил* духа совершенство,  
*Уверовал* в свое блаженство  
И успокоился, как царь,  
Почуяв славу за плечами —  
Когда первосвященник в храме  
И голубь залетел в алтарь.

По сути, перед нами два разных стихотворения, хотя состоят они почти из одних и тех же слов. Первое рисует начальную стадию духовного опыта поэта: "изведал" — т.е. "узнал", "испробовал" — чуть больше, чем "прикоснулся". Пожалуй, этого недостаточно для грядущего торжества и умиротворения: "И успокоился, как царь".

Зато во второй редакции торжество, умиротворение, победа духа подготовлены гораздо более долгой, сложной и успешной работой души, свидетельство которой мы находим во второй и третьей строках: "*Измерил* духа совершенство" и "*Уверовал* в свое блаженство". Кроме того, в этой редакции стихотворение разделено на две строфы, что кажется естественным для выражения двух стадий жизненного опыта, запечатленных в нем: поиска и обретения. Вторая редакция не только предпочтительна, но и достоверна, ибо восходит к автографу. Казалось бы, тот факт, что текст из СИ еще раз подтверждает именно эту редакцию, практического значения не имеет. Однако он позволяет с большим доверием отнестись и к другим предложенным им разночтениям.

Обратим внимание на цифру 2, подчеркивающую разделение на строфы. По-видимому, Надежде Яковлевне был известен "бродячий" список, представляющий стихотворение в виде одной строфы, что впоследствии нашло отражение в первой его публикации. Если это так, то понятно, почему она вложила раннее стихотворение Осипа Мандельштама в папку стихов его последних лет: то была попытка остановить распространение неканонического текста и закрепить канонический.

В этом свете особенно важными становятся пометы на тексте. Прежде всего, указание: "В «Камень»" в правом верхнем углу. Мы знаем, сколь придирчиво и строго формировалась

поэтом структура каждого — осуществившегося или неосуществившегося издания "Камня", сколько раз менялся его состав. Возможно, помета "В «Камень»" — свидетельство того, что стихотворение было в конце концов амнистировано автором и удостоилось чести занять место в кругу избранных.

И, наконец, самое интересное: список указывает на существование утраченной четвертой строки, от которой осталась лишь одна буква — союз *и*. Попробуем выяснить, что это: фантазия или достоверное свидетельство.

Расширяя декларацию из "Утра акмеизма": "...мы вводим готику в отношения слов..."<sup>17</sup>, можно сказать, что молодой Мандельштам вводил готику и в строение книги. Архитектуре "Камня" присуща рассудочная строгость, не допускавшая вольностей в виде стихотворения с асимметричной строфикой и неоправданной потерей рифмы.

Еще больше дает нам анализ ритмики. Четырехстопный ямб второй строфы полностью идентичен трем известным строкам первой. И тут и там: в первой строке — два ударения: на 2-й и 4-й стопах; во второй — три ударения: на 1-й, 2-й, 4-й; в третьей — три ударения: на 1-й, 3-й, 4-й; четвертая строка второй строфы повторяет ритмический рисунок третьей (за исключением последнего безударного слога женской рифмы). Полная симметричность ритмической структуры двух строф убеждает в том, что четвертая строка действительно существовала. Мы даже знаем ее параметры: восемь слогов с ударениями на 2-м, 6-м и 8-м и мужская рифма к слову "наконец". Может быть, эти сведения помогут нам когда-нибудь ее отыскать. Она была либо забыта и ее не удалось восстановить по памяти, либо отброшена как неудачная: Мандельштам мог безжалостно расправиться со стихом, не отвечающим его строгим требованиям. Так едва не случилось с "Волком": "...он сказал, что не может найти последнего стиха и даже склоняется к тому, чтобы отбросить его совсем", — свидетельствует Эмма Григорьевна Герштейн<sup>14а</sup>.

Итак: "Развеселился наконец..." первоначально представляло собою восьмистрочное двухстрофное стихотворение с охватной рифмой. Убедившись в этом, можем пойти дальше и попытаться установить дату его написания.

Двухтомное издание 1990 г. датирует стихи — осторожно,

со знаком вопроса и оговоркой "датировка — предположительная"<sup>106</sup> — 1914 г.; "Литературные памятники" — по списку рукой Н. Я. Мандельштам<sup>16а</sup> — 1912-м; первый том выходящего в Москве четырехтомника — 1912-м и — в скобках, под вопросом — 1913-м<sup>17а</sup>. Г. П. Струве и Б. А. Филиппов — вообще не датируют. В СИ указаны даты 1910 и 1909, причем видно, что Надежда Яковлевна колебалась, какую из них предпочесть. Судя по почерку (крупные цифры, соотносимые с крупными буквами, которыми записан текст), сначала появился 1910 г., позднее (цифры помельче) — 1909-й в скобках, а к 1910-му присоединился вопросительный знак, и наконец, 1910-й был подчеркнут как наиболее вероятный.

Стихотворение пронизано духом символизма, его образы — голубь, алтарь, первосвященник — более знаки, чем реальность, что отодвигает дату его написания в доакмеистический период творчества Мандельштама, т.е. не позднее 1912 г.

Ямб с охватной рифмой (АВВА), как показал в своей работе "Эволюция метрики Мандельштама" М. Л. Гаспаров, характерен для стихов 1908—1912 гг., причем максимальное их количество (12) было написано именно в 1909-м. И 1909-й, и 1910-й — годы коротких стихов: средняя длина стихотворений соответственно 11 и 13 строк, затем они удлиняются<sup>18</sup>. Все это позволяет принять предложенную Надеждой Мандельштам датировку как заслуживающую внимания.

Разбор одной страницы из СИ — пример того, как предполагается проанализировать каждое разночтение, предложенное "рабочим экземпляром" Надежды Мандельштам. В идеале хотелось бы видеть его факсимильное издание с подробным постраничным комментарием.

## 6

Нашему поколению текстологов придется преодолеть соблазн найти истину в последней инстанции — установить окончательные тексты стихов позднего Мандельштама. Эту честь придется уступить младшим.

Дело не только в том, что Осип Мандельштам, пользуясь выражением Анны Ахматовой, обошелся без изобретения Гутенберга, что стихи его бесконтрольно распространялись в

списках, что автографы погибли в недрах Лубянки, были сожжены в минуту опасности или слабости хранителями, отображены при обысках у читателей и почитателей; что каждый из переписчиков мог ошибиться, а то и "улучшить" текст на свой вкус — такова судьба народных песен и былин... Осип Манделъштам — один из самых многовариантных поэтов в истории русской словесности: тому свидетельство его "двойчатки" и "тройчатки" и то, что он сам читал свои стихи в разных редакциях. Многовариантность — часть его поэтики, принципиальное открытие Осипа Манделъштама. Он возвел в закон право черновика на самостоятельную жизнь — новшество революционного масштаба. Он закрепил право поэта не ограничивать работу воображения и развитие образа одним единственным вариантом, право идти по разным дорогам, возвращаясь к исходной точке, строить различные здания из одних и тех же кирпичей — независимо существующие стихотворения, в которых повторяются слова, строки, целые строфы.

Думается, это новшество явилось частным проявлением более общего: принципиально нового отношения к читателю.

То, что Осип Манделъштам оказался в последние годы жизни поэтом непечатаемым, дало ему преимущество — и немаловажное: между ним и читателем не было посредника. Ни один редактор, ни один издатель не решился бы на публикацию "двойчаток" и "тройчаток" как самостоятельных произведений — в то время даже квалифицированные читатели воспринимали их с трудом (Надежда Яковлевна вспоминает, что не признавали "двойчаток" и "тройчаток" и такие знатоки поэзии, поклонники Манделъштама, как Сергей Бернштейн и мой отец). Оторванность от реального читателя, свобода от редактора и цензора вызвали к жизни некий идеальный образ идеального читателя (земным воплощением его была Наташа Штемпель), разговор с которым велся на равных, который был способен на сотворчество. *Такому* читателю адресованы "двойчатки" и "тройчатки" — ему предоставлено право выбора и дарована честь заглянуть в творческую лабораторию поэта. К *такому* читателю обращена поэзия Манделъштама, *такому* читателю ничего не следует растолковывать и объяснять — пусть ищет и обрящет. Диалог с *таким* читателем — бесконечен.

Стихи Осипа Мандельштама трудны для восприятия и потому — неисчерпаемы. Мандельштама можно читать всю жизнь, знать наизусть — и постоянно находить новые смыслы, иные толкования давно известных строк. В конце концов, это оправдано и с точки зрения законов языка: если одно слово может иметь множество значений, распознаваемых нами в контексте речи, то почему бы и стихотворению не существовать в разных ипостасях, понимаемых в контексте поэтики автора?

Многовариантность Мандельштама усложняет работу текстологов, ибо они порою не знают, что ищут, и не всегда уверены в том, что окончательный текст вообще существовал. В то же время работа становится более тонкой и значительной: каждый найденный ими промежуточный вариант имеет не только академическую, но и чисто литературную ценность, интересен не только исследователю, но и читателю. Задача текстолога — отделить истину от фантазии: варианты и редакции, принадлежащие поэту, от искажений, внесенных переписчиками, даже такими авторитетными и уважаемыми, как его вдова. Вряд ли это удастся сделать в обозримом будущем.

Пока наша цель скромнее: собрать банк данных, заведомо избыточных, чтобы следующее поколение исследователей знало, из чего выбирать. Масса мельчайших разночтений и важных свидетельств уйдет вместе с нами. Мы должны успеть зафиксировать и прокомментировать то, что доступно нам.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Мандельштам Н.* Книга третья. Париж, 1987. С. 113. <sup>1а</sup> С. 116-117. <sup>1б</sup> С. 116. <sup>1в</sup> С. 114. <sup>1г</sup> С. 114-116. <sup>1д</sup> С. 89. <sup>1е</sup> С. 87, 81.

<sup>2</sup> *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М., 1991. С. 148.

<sup>3</sup> Список опубликован в журнале "Вопросы литературы" (1992. Вып. 2. С. 258-259).

<sup>4</sup> *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1989. С. 333.

<sup>5</sup> Пользуюсь случаем исправить ошибку памяти, допущенную мною в "Вопросах литературы" (указанный выпуск, с. 268), где эпиграммы, записанные на одном из этих конвертов, датируются более поздним временем.

<sup>6</sup> *Штемпель Н. Е.* Мандельштам в Воронеже. М., 1992. С. 135.

<sup>7</sup> *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1989. С. 333.

- <sup>8</sup> Вопр. лит. 1992. Вып. 2. С. 250-276.
- <sup>9</sup> Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 83-188.
- <sup>9а</sup> С. 201.
- <sup>10</sup> *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. <sup>10а</sup>Т. 1. С. 296. <sup>10б</sup>Т. 1. С. 579.
- <sup>11</sup> *Он же.* Собр. соч.: В 3 т. Вашингтон, 1967.
- <sup>12</sup> *Он же.* Стихотворения, Л., 1973.
- <sup>13</sup> К сожалению, мне по сей день не удалось найти копию или черновик этого письма, поэтому не решаюсь говорить о нем подробнее и увереннее, пока у меня нет источников, более надежных, чем память.
- <sup>14</sup> *Герштейн Э. Г.* Новое о Мандельштаме. Париж, 1986. С. 26. <sup>14а</sup>С. 39-40.
- <sup>15</sup> Впервые в кн.: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 2 т. Вашингтон, 1966. Т. 2. С. 11.
- <sup>16</sup> *Мандельштам О.* Камень. Л., 1990. С. 152. <sup>16а</sup>С. 325.
- <sup>17</sup> *Он же.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 1. С. 178. <sup>17а</sup>Т. 1. С. 80.
- <sup>18</sup> См.: *Гаспаров М. Л.* Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. С. 337-338, 344.

## СОДЕРЖАНИЕ

### 1

Микушевич В. Б. "Только обещанье:" Любовная лирика Мандельштама .....	3
Дутли Ральф. "Нежные руки Европы:" О европейской идее Осипа Мандельштама.....	15
Свительский В. А. XIX век в сознании О. Э. Мандельштама.....	24
Румянцева В. Н. "От сырой простыни...": Осип Мандельштам и кино.....	34

### 2

Эткинд Ефим. "Рассудочная пропасть": О мандельштамовской "Федре" .....	43
Симонек Стефан. Египетские марки Осипа Мандельштама и Карела Чапека .....	60
Гелих Алла. "Звезда с звездой говорит": Диалог Мандельштама с Лермонтовым .....	69
Багратион-Мухранели И. Л. О некоторых источниках исторической концепции "Египетской марки": Мандельштам, Толстой и масонство .....	84
Трибл Кит. Поиски единства и цельности у Гете и Мандельштама .....	103

### 3

Аверинцев С. С. "Чуть мерцает призрачная сцена...": Подступы к смыслу .....	116
Павлов М. С. Семантическая поэтика и комплексный анализ текста .....	122
Кацис Л. Ф. "Может быть, это точка безумия...": Об одной воронежской рецензии О. Мандельштама и об одном стихотворении .....	133
Лекманов О. А. О двух поправках в одном стихотворении Мандельштама .....	149
Бройтман С. Н. "Я не слышал рассказов Оссиана..." в свете исторической поэтики .....	153
Мусатов В. В. Ночь над Евфратом .....	170
Нерлер П. М. "К немецкой речи": Попытка анализа ...	177
Перельмутер В. Г. Полет щегла .....	193

## 4

Рейнолдс Эндрю. Смерть автора или смерть поэта? (Интертекстуальность в стихотворении "Куда мне деться в этом январе?..") .....	200
<b>Кобринский А. А.</b> "То, что я сейчас говорю, не я...": К проблеме соотношения "своей" и "чужой" речи в поэзии О. Мандельштама .....	214
<b>Шиндин С. Г.</b> О некоторых аспектах метатекстуальной образности в творчестве Мандельштама двадцатых годов .....	220
<b>Фаустов А. А.</b> Миф как зрение и осязание: Введение в художественную онтологию Мандельштама .....	234
<b>Федотов О. И.</b> Двуступенчатость в поэтической системе О. Мандельштама .....	241
<b>Кожевникова Н. А.</b> О тропах в стихотворениях О. Мандельштама .....	250
<b>Топильская Е. Е.</b> Фольклорная аллюзия в лирике Мандельштама воронежского периода .....	265
<b>Заславский П. Д.</b> О ритме в ранней лирике О. Э. Мандельштама.....	276

## 5

<b>Володарская Л. И.</b> Теория поэтического перевода Н. Гумилева и поэтические переводы О. Мандельштама.....	280
<b>Рейфилд Доналд.</b> "Полный брожения и аромата сосуд": Грузинская поэзия в переводах Мандельштама .....	287

## 6

<b>Вербловская И. С.</b> Петербургские адреса О. Мандельштама.....	298
<b>Видгоф Л. М.</b> О. Э. Мандельштам в Москве: Новые материалы .....	308
<b>Ласунский О. Г.</b> Воронеж в художественном сознании О. Э. Мандельштама.....	316
<b>Никитаев А. Т.</b> Мандельштам и Моргулис: Начало "поэтического знакомства" .....	327
<b>Берестов В. Д.</b> Мандельштамовские чтения в Ташкенте во время войны .....	333
<b>Богатырева С. И.</b> Воля поэта и своеволие его вдовы: Проблемы текстологии позднего Мандельштама .....	360

Научное издание  
"ОТДАЙ МЕНЯ, ВОРОНЕЖ..."  
Третьи международные Манделштамовские чтения  
Сборник статей

Редактор О. Е. Макарова  
Художественный редактор Л. А. Клочков  
Технический редактор О. В. Нагаева  
Корректор Н. Н. Масленникова

ИБ № 2323

ЛР 040088 от 17.09.91. Подп. в печ. 25.09.95.

Форм. бум. 84x108/32. Литературная гарнитура.

Бумага типографская № 2. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 20,2. Уч.-изд. л. 23,0.

Тираж 1000. Заказ 5304.

Издательство Воронежского университета

394000 Воронеж, ул. Ф. Энгельса, 8

Издательско-полиграфическая фирма "Воронеж"

394000 Воронеж, проспект Революции, 39