

*Российский
государственный гуманитарный университет*

Мандельштамовское общество



Записки Мандельштамовского общества

Сохрани мою речь

3/1

*Публикации
Статьи*

Москва, 2000

УДК 929+82
ББК 83.3 (2Рос=Рус)6
С 54

Издание подготовлено
Кабинетом мандельштамоведения
научной библиотеки РГГУ

Составители:

О. Лекманов, П. Нерлер,
М. Соколова, Ю. Фрейдин

Художник М. Гуров

ISBN 5-7281-0378-2

© Колл. авторов, 2000
© Лекманов О., Нерлер П.,
Соколова М., Фрейдин Ю.,
сост., 2000
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2000

ПУБЛИКАЦИИ

Ю. Фрейдин

ДВЕСТИ СОРОК ШЕСТЬ ПИСЕМ МАНДЕЛЬШТАМА

Вышел четвертый том Собрания сочинений ОМ в четырех томах. Он содержит письма, а также и дополнения к трем уже изданным томам. 246 комментированных писем, телеграмм, официальных заявлений.

Прежде всего хочется поблагодарить всех, кто так много сделал для его издания: это “Арт-Бизнес-Центр”, его сотрудники и его руководитель – Михаил Григорьевич Яковенко; редактор Оксана Листова, фотограф Александр Наумов, художник Е. Михельсон, технические работники – ну и, конечно, мои коллеги-составители – Сергей Васильевич Василенко, Павел Маркович Нерлер и Александр Тихонович Никитаев.

Пользуюсь законным поводом поддержать сложившуюся в 90-е годы приятную традицию и выразить особую благодарность нынешним хранителям основной части Архива Мандельштама – Отделу редких книг и коллекций Ферстоунской библиотеки Принстонского университета (США), его сотрудникам и администраторам, – их благожелательность и открытость помогала нам работать с автографами мандельштамовских писем, сохраненных Надеждой Яковлевной Мандельштам, ее друзьями и, в частности, Натальей Евгеньевной Штемпель, – а также профессору Кларенсу Брауну, г-же Е. Алексеевой и всем лицам, щедро оказывавшим нам моральную и практическую поддержку.

Из вошедших в том писем впервые публикуются сорок шесть (№№: 23, 30, 32, 33, 38–40, 48, 54, 65, 75, 77, 85,

97, 100, 109, 110, 114, 116, 119, 121, 128, 129, 134, 136–139, 144, 146, 147, 150, 154, 155, 157, 163, 166–168, 171, 182, 183, 216, 237, 239, 248), не считая тех, которые фактически, по тексту или композиции, “перечитаны” наново, как №№ 52, 132, 133, 152, 176, 186 (и здесь нельзя не отметить самоотверженную текстологическую работу нашего коллеги С.В. Василенко).

Ранее можно было прочесть лишь в американском издании (и в его перепечатке издательством “Терра”) 85 из опубликованных нами в этом 4-м томе писем (№№: 31, 34, 36, 37, 44, 52, 56, 60, 61–64, 71–74, 76, 78–84, 86–96, 98, 101–108, 111–113, 115, 122, 124, 127, 130, 132, 133, 135, 141, 148, 149, 151–153, 169, 170, 184–188, 196–203, 211–213, 221, 222, 225, 229, 230, 232). При этом общее число писем ОМ, опубликованных в четырехтомнике Г.П. Струве, Б.А. Филипповым и Н.А.Струве (не пропустим случая повторить слова нашей неизменной признательности этим издателям!), достигало 125. Они были помещены во II–IV тт.: т. II/2 – 13 писем, т. III – 86, т. IV – 26. Текстологическая подготовка этих ранних эпистолярных подборок неизбежно носила сугубо предварительный характер. Комментарий был весьма сжатым. Причины тому были разными, отмечу лишь ту, о которой знаю достоверно. НЯ не хотела, чтобы при ее жизни публиковали все те нежные и ласковые, иногда совсем интимные слова, которые теперь мы можем прочесть обращенными к ней; из-за этого по настоянию НЯ эта часть писем поэта перепечатывалась в те годы с купюрами личного характера, устраненными в нашем издании. Не углубляясь в историю собирания и издания эпистолярия ОМ, отмечу еще, что по меньшей мере 6 из собранных в нашем томе писем (№№: 27, 49, 51, 55, 59, 156) были напечатаны в труднодоступных источниках.

Конечно, это не весь объем эпистолярного наследия ОМ, но, по-видимому, это все, что было известно нам на момент выхода в свет данного тома. В кратком предисловии указано, что до сих пор не разысканы (или пропали) многие письма к родным, письма к Б. Лившицу, М. Зенкевичу, Э. Миндлину, В. Катаеву и, возможно, ряду других адресатов. (Как бы наглядной иллюстрацией стало обнаружение П.М. Нерлером уже после выхода тома еще двух ранних почтовых открыток, хранившихся в архиве родственников поэта.)

Тем не менее уже можно сделать предварительную (хотя и заведомо неполную) разбивку мандельштамовского эпистолярия.

По годам: 1903 г. – одна открытка к родителям (с указанием на неизвестное нам предыдущее письмо); 1904–1906 гг. – письма за этот период не дошли до нас; 1907 г. – еще одна открытка к родителям; 1908 г. – 4, все заграничные: открытка и письмо к матери, открытка к брату Шуре (по поводу поездки в Италию) и большое письмо к Вл.В. Гиппиусу; 1909 г. – 11 писем, 1910 г. – 3 письма, 1911 г. – 2, 1912 г. – не сохранились, 1913 г. – 2, 1914 г. – 2, 1915 г. – 4, 1916 г. – 2, 1917 г. – 1, 1918 г. – письма не дошли до нас, 1919 г. – 1, 1920 г. – 1, 1921 г. – 3, 1922 г. – 5, 1923 г. – 10, 1924 г. – 4, 1925 г. – 13, 1926 г. – 46, 1927 г. – 5, 1928 г. – 6, 1929 г. – 20, 1930 г. – 9, 1931 г. – 12, 1932 г. – 4, 1933 г. – 8, 1934 г. – 3, 1935 г. – 16, 1936 г. – 10, 1937 г. – 32, 1938 г. – 5. Коллективные писательские письма 1924 и 1933 гг. – № 247, 248.

Если за годы с 1903 по 1922 до нас дошло 43 письма, то за 1923–1938 гг. – более двухсот. “Пики” собранной в томе переписки (20 и более писем в год) приходится на 1926, 1929 и 1937 гг. От 10 до 20 писем дошло до нас за 1909, 1923, 1925, 1931, 1935 и 1936 гг. От 5 до 10 писем – это 1922, 1927, 1928, 1930, 1933 и 1938 гг. Нет писем за 1904–1906, 1912 и 1918 гг. За 1903, 1907, 1908, 1910, 1911, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1919, 1920, 1921, 1924, 1932, 1934 гг. до нас дошло от 1 до 4 писем. Группируя, увидим, что 1923–1926 (73 письма), 1928–1931 (47 писем) и четыре последних года, 1935–1938 (63 письма), являются наиболее “эпистолярными”. Это и не удивительно, так как среди них – годы разных по длительности периодов разлуки поэта с женой (1925, 1926, 1930, 1935–1937), а именно в сохраненном НЯ архиве и уцелел основной массив писем (соответственно, обращенных по большей части именно к ней).

По “видам почтовых отправлений”: 29 открыток, коротких записок, “почтовых карточек” и т. п. – № 1–3, 6–8, 10, 13, 21, 26, 29, 31, 33, 61, 69, 72, 100–102, 129, 167, 168, 192–195, 204, 205, 240; 14 телеграмм – № 65, 68, 75, 85, 97, 109, 110, 114, 125 (копия), 140 (копия), 154, 182, 183, 237; 22 официальных заявления и обращения – № 76, 119 (м/п), 124 (м/п копия), 127, 130 (м/п копия), 132–133 (то же), 136–139, 141 (м/п копия), 142, 143 (м/п копия), 147, 148–149 (м/п копии), 150 (м/п),

169–170 (м/п копии), 218 (авториз. м/п), 243 (прижизн. м/п копия); 2 прижизненные газетные эпистолярные публикации (“открытые” письма в редакции) – № 127, 135 (отметим еще одно письмо – № 27, опубликованное при жизни поэта в зубодробительной монографии Волкова “Поэзия русского империализма”). Однако это – не “статистика”, а лишь ориенти ровочные сведения.

И все же сейчас мы можем лучше представить себе место эпистолярия в творческом наследии ОМ. Традиция предлагает нам разные варианты писем как собственно литературного жанра: письма как явление стиля (“стилистический полигон”); как творческая лаборатория (замыслы, планы, сюжеты); как суд автора над современниками; как автокомментарий (увидел то-то и написал о том-то); как аналог исповедального дневника.

Письма Мандельштама предстают перед нами чаще всего как почти что внелитературные (а если о литературе, то зачастую – “сниженные”) реплики в простом рассказе о повседневных происшествиях, обращенном по большей части к самым близким и родным людям – отцу, братьям, жене. Собственно, и выделить-то среди них можно два основных варианта – “семейная переписка” и “деловая переписка”. За единичными исключениями письма не дают нам контекста к произведениям ОМ (примеры таких исключений – письмо 9 среди вообще наиболее “литературных” писем, обращенных к Вяч. Иванову и В.В. Гишпиусу – как контекст к стихотворению “Казино”; письма 130, 133 как контекст к статьям об организации переводческого дела; 196 – контекст к стихам с тамбовскими реминисценциями: особняк санатория, река Цна; жанровым исключением являются гневные обличительные письма 146–149, входящие в эмоциональный и событийный контекст “Четвертой прозы”). И однако, независимо от “контекста”, в письмах – напряженная и драматичная жизнь поэта, его “сладкогласный” труд, люди и отношения с ними, быт и настроение. Естественно, что мандельштамовский эпистолярный использовался до сих пор и, по-видимому, будет использоваться и дальше преимущественно как биографический источник. В этой связи было бы правильно снабдить том писем указателем адресатов. Поскольку мы не сумели сделать это своевременно, воспользуемся данной возможностью, чтобы исправить упущение.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ
адресатов переписки О.Э. Манделъштама
(к 4-му тому собр. соч. 1997 г.)

1. Частные и официальные лица

- | | |
|--|--|
| Аверьянов М.В. – 25* | Каблуков С.П. – 26 |
| Анненский И.Ф. – 10 | Коробова <П.> – 123* |
| Ахматова А.А. – 126, 142* | Кузин Б.С. – 242, 244* |
|
 | |
| Бонч-Бруевич В.Д. – 181 | Лившиц Б.К. – 125 |
| Балагин А.С. – 39 | Липкин С.И. – 144 |
|
 | |
| Венедиктов А.Г. – 124* | Маковский С.К. – 18**, 28* |
| Вербловская С.Г. – 30 | Манделъштам А.Э. – 6, 8, 118* |
| Волошин М.А. – 11**, 12*, 35* | Манделъштам А.Э. и Манделъштам Н.Я. – 246 |
| Волынский А.Л. – 32 | Манделъштам Е.Э. – 41*, 66*, 120, 158, 161*, 211–213 |
| Воронский А.К. – 57** | Манделъштам Е.Э. и Григорьева Т.Г. – 174 |
| Выгодский Д.И. – 65*, 116** | Манделъштам Е.Э. и Манделъштам Э.В. – 53 |
|
 | |
| Гипсиус Вл.В. – 5* | Манделъштам Н.Я. – 59*, 60*, 61*–64*, 71, 72, 73*, 74*, 75, 76*, 77 (от имени и со слов Таты <Натальи Евгеньевны> Манделъштам), 78*–96*, 98*, 100*, 101, 102, 103*–107*, 108–111, 112*, 113*, 114, 115, 129*, 151*, 152*, 153*–155, 167, 168, 184–186**, 187**, 188*, 196–198*, 199, 200*–202, 225, 226*–228*, 229, 231, 233**, 234*–236*, см. также Хазина Н.Я. |
| Горнунг Б.В. – 54* | |
| Горнунг Л.В. – 46 | |
| Григорьева Т.Г. – см. Манделъштам Е.Э. и Григорьева Т.Г. | |
| Гронский И.М. – 169 | |
|
 | |
| Замятин Е.И. – 122 | |
| Зенкевич М.А. – 121*, 128* | |
|
 | |
| Иванов В.И. – 7, 9**, 13, 14**, 15**, 16**, 17**, 19*, 20**, 21*, 22 | |
| Иванов Г.И.(?) – неустановленный адресат – 23 | |
| Ионов И.И. – 130* | |

* помечены письма (115), в которых автор упоминает или цитирует свои осуществленные или планируемые произведения, а также переводы или редактуры;

** помечены письма (17), к которым были приложены такие произведения.

- Мандельштам Н.Я. и Мандельштам А.Э. – 246
- Мандельштам Ф.О. – 3, 4**, 29, 31
- Мандельштам Ф.О. и Мандельштам Э.В. – 1, 2
- Мандельштам Э.В. – 43, 44, 50, 52*, 67*, 69, 70*, 99*, 131*, 157, 159, 160, 162*, 172*, 177, 178, 180*, 207*, 240*, 245*
- Мандельштам Э.В. и Мандельштам Е.Э. – 53*
- Мандельштам Э.В. и Мандельштам Ф.О. – 1, 2
- Мандельштам Э.В. (?) и Хазина В.Я. – 183
- Пастернак Б.Л. – 204, 210
- Полонский В.П. – 164*
- Поляков С.А. – 38
- Попова Е.Е. – 205, 241
- Рудаков С.Б. – 189, 190, 192–195*, 206
- Саянов В.М. – 145
- Скалдин А.Д. – 33
- Сологуб Ф.<К>. – 27
- Ставский В.П. – 232, 238, 243*
- Тихонов Н.С. – 209**, 219*, 224
- Тынянов Ю.Н. – 215*
- Федорченко С.З. – 56
- Хазин Е.Я. – 182, 203, 222*
- Хазина В.Я. – 37, 221
- Хазина В.Я. и Мандельштам Э.В. (?) – 183
- Хазина Н.Я. – 34, 36; см. также Мандельштам Н.Я.
- Халатов А.Б. – 119*, 166*
- Ханцин И.Д. – 156
- Чуковский К.И. – 217**, 220*, 232*
- Шагинян М.С. – 173*
- Ширяевец А.В. – 55
- Щеголев П.Е. – 24*(**?)
- Неустановленные адресаты – 23 (Иванов Г.И.?), 150*, 175*, 176*, 239

2. Организации и коллективы

- Всероссийский союз писателей – 51
- Горком писателей – 170
- Издательство “Время” – 58*
- Издательство писателей в Ленинграде – 179*
- Издательство “Прибой” – 68*
- Исполнительное бюро Федерации объединений советских писателей – 138*
- Книгоиздательство “Petropolis” – 45*
- Ленинградские писатели – 143
- Московский губернский суд – 141*
- Правление Всероссийского союза писателей – 42, 48, 49
- Правление ГИХЛ’а – 163*
- Правление ленинградского отделения Всероссийского союза поэтов – 117
- Редакционный сектор Госиздата – 40*
- Редакция газеты “Вечерняя Москва” – 127*
- Редакция журнала “Звезда” – 208*, 214*
- Редакция журнала “Знамя” – 218**
- Редакция “Литературной газеты” – 135* – 137*
- Редколлегия Госиздата – 134*
- Секретариат Союза советских писателей – 230*
- Советские писатели – 148*, 149* (открытое письмо)

Федерация объединений советских писателей – 132, 133*, 139	Неустановленный адрес – 171, 216
Хозяйственная комиссия Всесоюзного союза писателей – 47	Адресаты подписанных ОМ коллективных писем
Центральная Контрольная Комиссия ВКП(б) <?> – 146*, 147*	Московский горком писателей – 248
	Отдел печати ЦК РКП(б) – 247

ТРИ ПИСЬМА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Итак, в Петербурге, в бумагах семьи Евгения Эмильевича Мандельштама, обнаружилось три не вошедших в наше издание письма поэта*.

Самое раннее из них, переиздавайся сейчас том писем заново, в общем хронологическом перечне писем стало бы третьим.

Прошло от силы две-три недели, как Осип Мандельштам более чем на полгода обосновался в Париже. Расширенная открытка с видом бульвара Монмартр прилетела из Парижа в Петербург 19 ноября 1907 года. Она адресовалась младшему брату:

*Е. Мандельштаму
Russie, Petersburg
Петербург
Сергиевская 7, кв. 10*

*Дорогой мой Женичка, обо мне можешь узнать все от мамы, а о себе напиши мне еще раз, сам. Чем больше при-
выкаешь, тем больше скучаешь.*

*Я никуда не хожу – разве только музыку послу-
шать – все читаю, да пишу, да мечтаю – чего никому не
желаю.*

* Укажем на их предварительную газетную публикацию: *Нерлер П.* Обнаружены неизвестные письма Осипа Мандельштама // *Коммерсант-Daily*. 1997, № 94, 21 июня. С. 9.

Поцелуй от меня всех кого любишь. И скажи, что я в общем доволен.

Твой Ося.

Вторая карточка – на сей раз черно-белая и с видом курорта Сент-Мориц (St. Maurice) в Швейцарии – была адресована отцу, Эмилю Вениаминовичу, в прусский городок Хомбург-фон-дер-Хюэ в Гессен-Нассау. Штемпель датирует ее 6 августа 1908 года:

*Deutsschland
Homburg Hohe
Hotel Adler
Herrn Mandelstamm*

Дорогой папочка!

Видишь – я совсем близко. В Берне я буду может послезавтра. Там есть русское консульство. Тот же Париж. Спешить и волноваться нечего. В Интерлакен-отеле меня безсовестно ограбили. Целую крепко всех. Почту в Галя не присылай.

Твой Ося.

В сводной хронологии мандельштамовских писем она разделила бы седьмое-восьмое место. Ведь в тот же самый день он написал и своему среднему брату Шуре: «Шуринька! Я еду в Италию! Это вышло само собой. У меня 20 франков с собою – но это ничего. Один день в Генуе, несколько часов у моря и обратно в Берн. Мне даже нравится эта стремительность. Поезд вьется по узкой долине Роны. Отвесные стены – скалы и лес завешаны облаками. “Они” ничего не знают – пока, конечно. Addio! Ося».

Сопряжение этих двух писем достаточно красноречиво: 18-летний Осип Мандельштам 6–7 июля 1908 года впервые, но очень накоротко, съездил в Италию. От родителей (скорее всего, это и есть “они”) поездка держалась в тайне, а за “ограблением” в отеле Интерлакен, возможно, скрывается связанный с ней перерасход.

И, наконец, третье письмо, точнее, приписка Осипа Эмильевича на открытке своего младшего брата любимой племяннице Тате. Открытка послана 17 июня из Москвы, 19 июня она была уже в Гнивани на Украине, где, надо полагать, в это время отдыхала 9-летняя пионерка

Наталья Мандельштам (кстати, на обороте открытки – незабываемое изображение вдохновенного горниста):

Милая дочка!

Я опять в Москве, устраиваю свои дела для отпуска. Скоро увидимся. Надеюсь что ты уже здорова и прыгаешь. Рядом со мной дядя Ося.

Целую крепко.

Папа

<Далее – рукой О.Э.:>

Милая Татинька.

Хотел бы тебя повидать, поглядеть какая ты теперь. Наверно скоро – мы увидимся. Мы с Надей тоже едем на юг.

Целуем тебя. Дядя Ося. Целую бабушку.

Юг, о котором пишет Мандельштам, это Ялта, куда он уехал с женой. Проведя там пять-шесть недель, Мандельштамы вернулись в Москву, где Осипа Эмильевича коварно поджидали размеренность и благополучие в виде службы в только открывающейся и никому еще не ведомой газете “Московский комсомолец”. Что из этого в конце концов получилось – мы знаем. О том, как это получалось, и рассказывают письма поэта.

Публикация и примечания Т. Мандельштам и П. Нерлера

ЗАПИСКА О.Н. АРБЕНИНОЙ

Хранящееся в РГАЛИ, это письмо-записка стало известно давно, но в печатный корпус писем Мандельштама оно не вошло. Письмо – к О.Н. Арбениной:

Милая Ольга Николаевна!

Билеты на “Петрушку” есть. Зайдите за мною завтра в 6 ч. Если Вы надумаете идти к Дроботовой <фамилия неразборчива. – А. М.>, то приходите в 2 ч. в столовую Д<ома> И<скусств>. Во всяком случае до 6 я вернусь оттуда.

Возношу молитвы о погоде и Лине Ивановне.

Ваш О. Мандельштам.

На обороте надпись: *Ольге Николаевне Арбениной.*

Хранится в коллекции писем неустановленных лиц (ф. 1348, оп. 1, ед. хр. 533), в свое время оно было обнаружено и определено Г.С. Суперфином.

Премьера “Петрушки” Стравинского на Мариинской сцене – возобновление блестящей парижской постановки Фокина 1911 г. в декорациях Бенуа – состоялась 20 ноября 1920 г. «К наиболее тщательно исполненным, – признавал А.Н. Бенуа, – и наиболее во всех подробностях проработанным постановкам “Петрушки” принадлежит та, которую я сделал при участии балетмейстера Леонтьева для Мариинского театра в Петербурге». Голодная труппа в полузамерзшем театре сотворила чудо. Как вы-

разился один современник, “Петербург тонул уже почти блаженно”. Ноябрьское стихотворение Манделъштама “Чуть мерцает призрачная сцена...” роднит с этим осуществленным чудом характер ностальгического воспроизведения, но воспроизведения, приснившегося поэту (сон во сне!), ибо постановка гюкковскаго “Орфея” 1911 г. в сезон 1920/21 г. не возобновлялась.

О том, что Манделъштам и О.Н. Арбенина “вдвоем были в балете”, знала со слов их обоих Н.Я. Манделъштам: «тут-то и произошел разрыв... после этого начались стихи разрыва – “За то, что я руки твои не сумел удержать”...». Но это могло быть только в декабре. По театральной хронике того времени, “Петрушка” шел на сцене 1, 8 и 22 числа. Выберем число 8 как наиболее вероятное, – письмо получит дату: 7 декабря. Стихотворение “За то, что я руки твои...” написано до 18 декабря, когда Манделъштам занес две его последние строфы в альбом В. Познера (сообщено А.Е. Парнисом). Нелишне, может быть, заметить, что потерянная любовь в этом трагическом стихотворении обнимает собой потерянное пространство Петербурга и “царскаго девичьего дома” и что в биографически-историческом контексте действие происходит двумя годами раньше, когда, переехав в Москву, поэт начал свою “науку расставанья”.

Дроботова – неизвестное лицо. “Лина Ивановна” – Л.И. Штамм, по воспоминаниям Арбениной, ее воспитательница и близкий человек их семьи.

Публикация А. Морозова

ВОССТАНОВЛЕННОЕ ПИСЬМО О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА М.С. ШАГИНЯН*

В 1968 г. И.М. Семенко напечатала в подборке черновых записей к “Путешествию в Армению” О.Э. Мандельштама небольшой отрывок, кратко пометив его “<Из письма>” (“Вопросы литературы”, 1968. № 4. С. 191). В 1991 г. А.А. Морозов среди материалов, сопровождавших его статью, посвященную столетию со дня рождения поэта, опубликовал фрагмент из письма Мандельштама, адресат которого был в то время не установлен, датировав этот отрывок началом 30-х годов (Памятные книжные даты. 1991. М., 1991. С. 139). В четвертом томе Собрания сочинений Мандельштама эти фрагменты помещены рядом, причем второй с небольшим, но существенным уточнением в прочтении, внесенным А.Т. Никитаевым (Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 152–153).

Еще при подготовке этого тома возникло предположение, что первый из упомянутых отрывков представляет собой черновик письма Мандельштама М.С. Шагинян. Но лишь после того, как том был сдан в печать, удалось установить, что не только первый, но оба отрывка являются черновиком одного и того же письма Мандельштама М.С. Шагинян. Они записаны простым карандашом, почерком одного типа, на обороте машинописных списков стихотворений Мандельштама, входящих в цикл

* Настоящая работа выполнена благодаря гранту, предоставленному IREX.

“Армения”. Но эти листы оказались в разных архивах: второй – в ИМЛИ (ф. 225, оп. 1, ед. хр. 8.), а первый (он представляет собой окончание письма) – в архиве Мандельштама, который в настоящее время находится в Отделе редких книг и рукописей Библиотеки Принстонского университета (США)**. Приводим сохранившийся черновой текст этого письма. Было ли оно отправлено адресату, установить не удалось.

<Март – начало апреля 1933>

... <в> маленькой книжке¹, которая страстно рвется к содержанию, к мировоззрению, воюет и полемизирует, вы начали говорить только о вещах, т. е. о несуществующем в искусстве. Право смотреть на солнце и на картину – одного порядка; художник, как и всякий, оплачивает его рождением и смертью. То, что вы называете вещью, – ужасная терминология, – давно пора ее в архив, – применимо лишь к серийному производству ублюдков...²

...Книжка моя³ говорит о том, что глаз есть орудие мышления, о том, что свет есть сила и что орнамент есть мысль. В ней речь идет о дружбе, о науке, об интеллектуальной страсти, а не о “вещах”.

Надо всегда путешествовать, а не только в Армению и в Таджикистан. Величайшая награда для художника – подвигнуть к деятельности мыслящих и чувствующих иначе, чем он сам. С вами на этот раз не удалось

Надеюсь – поправимо.

О.М.

** Выражаем глубокую благодарность руководству Отдела редких книг и рукописей этой библиотеки за предоставленную возможность ознакомиться с подлинником упомянутого письма; пользуясь случаем, приносим руководству Отдела редких книг и рукописей извинения за то, что не упомянули об использовании хранящихся в отделе материалов архива при подготовке издания: Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. М., 1997.

¹ Речь идет об издании: Шагинян М. Новый быт и искусство. Закнига, <Тифлис>, б. г.

² В этой книге М. Шагинян, в частности, писала: «...в конце исторических эпох, на закате их, искусство отрывается от натурализма и пользуется отраженными формами. Вещи слишком изведаны в их прямом значении. Поэтому художник употребляет вещь в ее непрямом, косвенном значении, сохраняя лишь связь вещей между собой (ко-

ординацию). Отсюда – символ, условные приемы, значковая характеристика, словом, тот арсенал художника, который обычен в эпоху романтизма, утончения, декаданса.

Революция, прежде всего, сдвинула вещи. Потом перемешала их. Потом наплодила множество новых. Отсюда необозримая новизна материала не только “поштучного”, но и “оптового”. Изменились вещи, изменились и взаимоотношения их. Между тем художник остался тем же. Привыкнув к определенным навыкам, к оформлению через символ, к просвечиванию вещей, он сейчас ковыряет землю картонной лопатой. Произошел парадокс: ближе к революции оказались те писатели “старой школы”, кто был до революции консервативным элементом в искусстве – бытописатели, натуралисты. Те же, кто шел в авангарде, кто уже не бытописал, ставил проблемы, остались беспомощными перед новым материалом».

³ Мандельштам имеет в виду “Путешествие в Армению”, которое должно было выйти и отдельным изданием, но появилось лишь в виде журнальной публикации (“Звезда”. 1933. № 5).

*Подготовка текста, вступительная заметка
и примечания С. Василенко*

НОВОНАЙДЕННЫЙ ИНСКРИПТ МАНДЕЛЬШТАМА

Не так давно к нам в руки попал экземпляр книги Мартина Андерсена Нексэ “Революция женщин” (Л., “Прибой, 1926) в переводе О. Мандельштама. На обложке книги, в левом верхнем ее углу, имеется автограф переводчика красными чернилами:

т. Беккеру

3/IV–26 г.

Эта дарственная надпись позволяет уточнить дату возвращения Мандельштама из Киева: уже 3 апреля 1926 г. поэт был в Ленинграде.

Несколько слов об адресате мандельштамовского инскрипта: Михаил Беккер (1900–1943) – плодовитый советский критик, писал в основном о пролетарских поэтах и прозаиках. В 1942 г. был арестован. В 1943 г. от него перестали приходить письма жене. Подробнее о М.И. Беккере см., например: *Ленюль Г.* Михаил Беккер // Беккер М. О поэтах. Литературно-критические статьи. М., 1961.

Публикация О. Лекманова

СТАТЪИ

М. Гаспаров

**ПОЭТ И ОБЩЕСТВО:
ДВЕ ГОТИКИ И ДВА ЕГИПТА
В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА***

Я хотел бы оправдать тему этого доклада двумя мотивами. Во-первых – памятью о профессоре Нилсе Оке Нилссоне, который был одним из зачинателей мандельштамоведения. Во-вторых – тем, что мы находимся в Финляндии, а вся молодость Мандельштама связана с этой страной. Мне хотелось бы оправдать ее и общетеоретическим интересом – проблемой разницы между анализом текста и интерпретацией текста. Эти два понятия часто смешиваются; между тем по смыслу они диаметрально противоположны. В основе этой противоположности – интуитивное различие текстов “простых” и “трудных” для понимания. “Простые” требуют анализа (этимологически: “раз-бор”): мысль движется от понятного целого к не вполне понятным частностям. “Трудные” требуют интерпретации (этимологически: “толкование”): мысль движется от более или менее понятных частностей к непонятному целому. Понятность в обоих случаях есть не что иное, как возможность пересказать текст “своими словами”, т.е. реконструкция ситуации, о которой или в которой могли бы быть произнесены слова данного текста. То есть имеется в виду понятность на уровне (тоже интуитивно ощущаемого) здравого смысла; в философ-

* Статья представляет собой доклад, прочитанный на XIV конференции скандинавских славистов в Хельсинки в августе 1997 г. Отсюда – ее вынужденная краткость и отсутствие ссылок на научную литературу предмета.

скую проблематику, стоящую за этим понятием, мы, конечно, вдаваться не можем. Мы лишь попробуем проиллюстрировать эти два подхода на ранних и поздних стихах Мандельштама о готике и о Египте.

Мы рассмотрим пять стихотворений Мандельштама: два про готику, раннее и позднее; два про Египет, оба ранние; и одно про готику и Египет в сопоставлении, позднее. Однако на самом деле о сопоставлении готики и Египта у Мандельштама можно говорить не только в позднем 1937 г., но и в раннем 1913. Только выводы из этих сопоставлений будут прямо противоположные: в ранних стихах между готикой и Египтом – сходство, в поздних – контраст.

Сходство между готикой и Египтом восходит к фантазиям романтиков. У Чаадаева, которого Мандельштам читал и о котором писал, есть заметка “О зодчестве”, начинавшаяся тем, что мы видим “какую-то особенную связь между духом египетской архитектуры и духом архитектуры... готической” – в основе обеих стоит вертикаль, возносящая дух к небу, тогда как в промежуточной архитектурной эпохе, греческой, царит горизонталь и с нею “чувство оседлости, домовитости, привязанности к земле и ее утехам...” (запомним это на всякий случай). Но у романтиков рассуждения о готике, устремленной ввысь, обычно были рассуждениями праздного зрителя. Представить эту высоту, эту вертикаль не как спонтанный взлет, а как результат трудной борьбы сил между архитектурными форсами и контрфорсами, – для этого понадобились архитектурные исследования середины XIX в., неумного Виолле Ле Дюка. В поэзию же этот архитектурно-технический аспект впервые попадает, насколько мы знаем, именно у Мандельштама в “Notre Dame” (1912):

Где римский судья судил чужой народ,
Стоит базилика, и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план,
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, –
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Стихотворение “Notre Dame” “простое”, оно достаточно понятно и вне контекстов, при непосредственном чтении. Это восторженное описание собора и затем вывод, четкий, как басенная мораль: “Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, я изучал твои чудовищные ребра, тем чаще думал я: из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам”. То есть: культура преодолевает природу, устанавливая в ней гармоническое равновесие противоборствующих сил.

Этого достаточно, чтобы пересказать стихотворение своими словами по строфам: (I) собор на месте римского судилища красив и легок, (II) но эта легкость – результат динамического равновесия противоборствующих сил, распирающего свода и противодействующих аркбутанов, “подпружных арок”, (III) здесь все поражает контрастами, (IV) вот так и я хотел бы создать прекрасное из противящегося материала. Или, с другой точки зрения: I строфа – взгляд изнутри под “крестовый легкий свод”; II – взгляд снаружи, расчет и разум стоят за этой кажущейся естественностью; III – опять взгляд изнутри, достигнутое равновесие естественности и искусства; IV строфа – опять взгляд снаружи, изучающий каменную постройку с мыслью о словесной постройке.

Описанию готики как системы контрфорсов соответствует стиль стихотворения как система антитез (особенно в III строфе) – антитеза, сталкивающих природу и культуру, стихию и разум. Важнейшая строка “Души готической рассудочная пропасть”: иррациональная пропасть рассчитанно создается рациональным рассудком. Эта основная антитеза варьируется: “стихийный лабиринт” – горизонтальный, “непостижимый лес” – вертикальный. “Стихийный лабиринт” – т. е. стихии организованы в человеческую постройку, запутанную, но запутанную сознательно. “Лес”, конечно, напоминает о “Correspon-

dances” Бодлера, но у Бодлера и символистов природа была нерукотворным храмом, у Мандельштама же рукотворный храм становится природой. “Египетская мощь и христианства робость” – тоже антитеза: христианский страх Божий неожиданно побуждает возводить постройки не смиренные и убогие, а могучие, как египетские пирамиды. “С тростинкой рядом дуб” – та же мысль в конкретном образе. За этим образом – подтекст, басня Лафонтена – Крылова, где тростинка перед лицом бури сильнее дуба (ср. “Аквилон” Пушкина); а за ней – еще один подтекст с контрастом, “мыслящий тростник” Паскаля – Тютчева (ср. у самого Мандельштама “Из омута злого и вязкого Я вырос, тростинкой шурша...”, стихи о еврействе и христианстве). На других подробностях не останавливаюсь, об этом стихотворении уже есть хорошие работы (прежде всего – Р. Steiner в “Russian Literature”, 5 (1977), 239–256; Е. Кантор в “Лит. обозрении” 1991, 1, 59–68).

Пока мы говорили об образах и композиции стихотворения, – это был имманентный анализ; когда упоминали Бодлера, Лафонтена, Паскаля, – это был выход в интерпретацию через подтексты; теперь попробуем выйти в интерпретацию через контекст – контекст акмеистических и собственных мандельштамовских деклараций этого времени.

Программа акмеизма – это приятие мира, посюсторонность, первозданность, вещественность. От первозданности у Мандельштама – образ Адама в I строфе. От посюсторонности – очень важная черта: “Notre Dame” – это стихи о храме, но это не религиозные стихи. Мандельштам смотрит на храм не взглядом верующего, а взглядом ремесленника, которому все равно, что он строит, – лишь бы крепко стояло. Notre Dame продолжает дело римского судилища: ему важна не религиозная, а социально-культурная преемственность трех культур – кельтской, римской и христианской. Не культура вписывается в религию, как для символистов, а, наоборот, религия в культуру. От себя Мандельштам добавляет важный автокомментарий в статье “Утро акмеизма” (1913) к соединению рационализма и мистики, к образу “Души готической рассудочная пропасть”:

Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью

XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное: Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в “лесу символов”, потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.

Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности, благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг.

Заметим, “организм” и “организация” – понятия противоположные: первое принадлежит природе, второе культуре, в первом можно высмотреть мистику, во втором – только рациональность. В “Notre Dame” для Манделъштама важнее, конечно, организация, рациональность, мастерство. Но у позднего Манделъштама, как мы скоро увидим, наоборот, “организм” оттеснит “организацию” и природа взбунтуется против культуры.

Однако, может быть, еще важней для Манделъштама переносный смысл понятия “архитектура” – социальная архитектура – второй абзац нашего отрывка. Акмеизм для Манделъштама – отстаивание бытия против небытия. В общественном масштабе – это готическая архитектура, колющая колокольной пустое небо, и в ней все камни поддерживают друг друга. В личном масштабе – это право человека на бытие “совершенно независимо от его заслуг”, даже если он никого и ничего не поддерживает в социальной постройке. Логика, как мы видим, противоречивая: писал Манделъштам больше о первом, но душевно ближе ему было второе. Героем его статьи того же 1913 г., специально посвященной средневековью, оказался именно изгой: Франсуа Вийон (Манделъштам произносил по-старофранцузски: Виллон). Конечно, это не исторический Виллон, а романтический миф о Виллоне: источниками его представлений была не столько свежая книжка Г. Париса, сколько старые статьи Т. Готье, Сент-Бева, потом М. Швобта. Виллона он открыто стилизует под Верлена, а скрыто – под собственный автопортрет.

Какие черты Мандельштам подчеркивает в Виллоне? Он был горожанин, любил город и праздность, жареная утка вдохновляла его больше, чем прекрасная природа. Он женственно-пассивен, он неколебимо уверен, что кто-то должен о нем заботиться и его выручать. Он любит себя, но юридически трезво, на каждое свое чувство у него есть спорящие “за” и “против”. Он не воспринял в готике социальную и моральную слаженность – зато воспринял динамику и напряженность, он тоже держится внутренними противоположностями, как собор контрфорсами, он подвижен, как белка в колесе, “он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой” (запомним этот образ!). А что представлял собой в петербургском обществе 1911–14 гг. сам Мандельштам? Еврей, разночинец, живущий в кругу беспочвенной богемы, приобщившийся к мировой культуре не по наследству, а по выбору и поиску; в поведении – ребячливость, задор, бедность, любовь к сладостям, постоянное жите взаимности. Вот каким образом Мандельштам вписывается в готику “Notre Dame” в мир раннего Мандельштама – он сам как мастер порождает ее “из тяжести недоброй”, и он сам как человек ищет приюта в нишах ее социальной архитектуры. Это апофеоз культуры – “организации”, а не “организма”.

А теперь перейдем к позднему стихотворению о готике – “[Реймс-Лаон]” (т.е. Лан в северной Франции), дата – 4 марта 1937 г.:

Я видел озеро, стоявшее отвесно, –
С разрезанною розой в колесе
Играли рыбы, дом построив пресный.
Лиса и лев боролись в челноке.

Глазели внутрь трех лающих порталов
Недуги – недруги других невоскрытых дуг.
Фиалковый пролет газель перебежала,
И башнями скала вздохнула вдруг.

И, влагой напоен, восстал песчаник честный,
И среди ремесленного города-сверчка
Мальчишка-океан встает из речки пресной
И чашками воды швыряет в облака.

Здесь все наоборот. Это апофеоз природы, бунтующей против культуры, “организма” против “организации”,

торжество геологии и биологии над обществом и здечеством. И это темный стиль, нагромождение метафор, с первых же слов требующее интерпретации, разгадывания, как кроссворд, от частей к целому. Попробуем приблизительно реконструировать ход такого разгадывания. Стихотворение печатается иногда с заглавием, иногда без. С заглавием понять его легче, оно дает хотя бы указание на Францию и отчасти на готику. А без заглавия совсем трудно.

Первый вопрос: о чем, собственно, речь? То есть какие предметы проходят перед нами в каждой строфе? Первая строфа: озеро, в нем рыбий дом, на нем челнок с загадочными лисой и львом и совсем непонятно как относящаяся к этому роза в колесе. Озеро стоит отвесно, это заведомо нереально, значит, все это сказано в каком-то переносном смысле. В каком? Читаем дальше. Вторая строфа: три портала, дуги, пролет, башни – все это элементы архитектурного сооружения. Мы начинаем догадываться, что речь идет о готическом соборе (башни и портал), и ретроспективно осмысливаем строфу I: роза – это круглый витраж над центральным порталом; мелкий декор фасада – как рябь на отвесном озере; челнок – неф, букв. “корабль”, продольная часть интерьера церкви. Третья строфа подтверждает нашу архитектурную догадку: вокруг собора – ремесленный город-сверчок у реки. Попутно мы отмечаем накопление орнаментальных образов из живого мира: к рыбам, лисе и льву прибавляются фиалки, газель, глотки псов, как порталы, сверчок, как стук и скрежет города. Дальше – больше: скала дышит, каменный собор вырастает, “влагой напоен”, как политое растение, а озеро и речка вырастают в океан, который – как резвящийся мальчишка. Этот океан, встающий до облаков, – то же наше отвесное озеро, а (круглая) чашка воды в вышине – это та же оконная роза в колесе.

Таковы общие очертания картины; теперь пересмотрим подробности. Почему роза – в колесе? Потому что витражная роза (с ее бесконечными мистическими ассоциациями) на самом деле не так уж похожа на розу, разрезанная роза концентрична, а витражное окно держится на радиальных стержнях, похожих на спицы в колесе; от совмещения названия и вида – образ (со всеми ассоциациями пыточного колеса, например – Иксионова). Почему глазели недуги и т. д.? Недуги, что-то дурное,

осаждают собор снаружи, и они враждебны не столько наружным дугам порталов, сколько каким-то незаметным, нескрытым: можно предположить – дугам тех самых подпружных арок, которыми держится готический собор: недуги как бы хотят подточить их, чтобы собор рухнул. Возможный подтекст: если собор с его порталами осаждают недуги-недруги, то это напоминает роман Гюго, где нищие, воры и калеки (социальные и телесные недуги) штурмуют собор Парижской Богоматери. Почему песчаник – честный? Потому что – очень важная мысль – только в природе все честно, а в человеческом обществе все исковеркано. (Накануне было написано другое стихотворение о Франции, “Я молю, как жалости и милости...”, где противопоставлялись природная “правда горлинок” и собственническая “кривда виноградарей в их разгородках”; кстати, там был намек на Эсмеральду из того же романа Гюго.) Что касается загадочных лисы и льва, то мы к ним еще вернемся.

Главное, повторяю, – общий смысл, прямо противоположный “Notre Dame”: там собор – победа культуры над природой, над ее “тяжестью недоброй”, здесь собор – наоборот, восстание природы против культуры: горно-океанский храм сам возносится над городом, зодчего здесь нет. Это новая программа позднего Мандельштама: новая культура должна вырастать не столько из старой культуры, сколько непосредственно из природы. Отсюда геологическая и биологическая образность поздних стихов Мандельштама, отсюда вся теоретическая программа, изложенная им в “Разговоре о Данте”. Как вписывается этот контраст раннего и позднего Мандельштама в общую картину его эволюции, сейчас нет возможности говорить.

Каковы источники этого стихотворения? Мемуаристы говорят: “альбомы живописи и архитектуры”, которые листал тогда Мандельштам; один из них, где много именно о Ланском соборе, я, кажется, нашел: это свежая книжка Б. Ференци “Очерки по искусству средневековой Франции”, Москва, 1936. И, конечно, он помнил один из “Руанских соборов” Моне в Москве (указано Е. Кантором), причем и готика, и импрессионизм вызывали у Мандельштама ассоциации с водной стихией, он писал: “в комнате Клода Моне воздух речной”, “что более подвижно, более текуче – готический собор или океанская

зыбрь?” – отсюда исходный образ, соборный фасад как отвесное озеро и отвесный океан.

Таков текст стихотворения; таковы подтексты (из альбомов и Гюго); а каков контекст? Он неожиданный. “[Реймс-Лаон]” писан одновременно с большим и сложным стихотворением “Стихи о неизвестном солдате”, содержание которого – память о первой мировой войне и предчувствие будущих войн. Реймс в заглавии тотчас напоминает об артиллерийском обстреле знаменитого собора в 1914 г., о котором Мандельштам тогда же написал стихи “Реймс и Кельн”; а из-под менее знаменитого Лана немцы обстреливали Париж “большою Бертой”; друг Мандельштама тещ Яхонтов упоминал об этом в монтаже “Война”. Кроме того, Лан вошел в историю “ланской коммуны” XII в., одним из первых и бурных выступлений третьего сословия, традиционным прообразом будущих революций; для внимания Мандельштама, заостренного на социальных катастрофах современности, это было важно.

Это, может быть, и объясняет загадочный стих “лиса и лев боролись в челноке”: это аллегории хитрости и силы, маленького человека и гнетущей власти. Лев – символ власти, а лиса – вспомним строки о Виллоне: “он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой” – и потом: “не каждый зверь сумел бы так выкрутиться” от виселицы. Первое большое произведение городской средневековой литературы (немногим позже ланской коммуны) – это “Роман о Лисе”, антагонисты которого – лев и лис. Отсюда, кстати (указано О. Роненом), – неожиданный образ газели над пролетом: его источник – басня Крылова “Лев, серна и лиса”. Правитель и горожанин – вот те двое, которые опасно раскачивают церковный неф, государственный челн и сегодняшний мир.

Это предположение подтверждается тем, что через две недели после этого стихотворения Франсуа Виллон открыто появляется у Мандельштама в одном из следующих – “Чтоб, приятель и ветра и капель...”. Появляется он в странной обстановке – на фоне Древнего Египта, пирамиды которого ничтожны, а правители тщетно царапаются в вечность. Чтобы понять этот контраст, нам придется вернуться к первым стихам Мандельштама о Египте – к 1913 г. Маленькая подробность. Акмеисты

в 1913 г. выступали с групповыми публикациями два раза: в “Аполлоне” № 3, и там концовочным, ключевым стихотворением было “Notre Dame” Мандельштама, и (о чем меньше помнят) в “Заветах” № 5, и там концовочным был первый “Египтянин” Мандельштама. Может быть, это случайная перекличка, а может быть, нет.

ЕГИПТЯНИН

(Надпись на камне 18–19 династии)

Я избежал суровой пени
И почестей достиг;
От радости мои колени
Дрожали, как тростник.

И прямо в полы балахона,
Большие, как луна,
На двор с высокого балкона
Бросали ордена.

То, что я сделал, превосходно –
И это сделал я!
И место новое доходно
И прочно для житья.

И, предвкушая счастья глянец,
Я танцевал не зря
Изящный и отличный танец
В присутствии царя.

По воздуху летает птица.
Бедняк идет пешком.
Вельможе ехать не годится
Дрянным сухим путем.

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

ЕГИПТЯНИН

Я выстроил себе благополучья дом:
Он весь из дерева, и ни куска гранита!
И царская его осматривала свита –
Там виноградники, цветник и водоем.
Чтоб воздух проникал в удобное жилье,
Я вынул три стены в преддверьи легкой клетки,
И безошибочно я выбрал пальмы эти
Краеугольными – прямые, как копьё.

Кто может описать чиновника доход?
Бессмертны высокопоставленные лица.
Где управляющий? Готова ли гробница?
В хозяйстве письменный я слушаю отчет.

Тяжелым жерновом мучнистое зерно
Приказано смолоть служанке низкорослой;
Священникам налог исправно будет послан;
Составлен протокол на хлеб и полотно.

В столовой на полу пес, растянувшись, лег,
И кресло прочное стоит на львиных лапах.
Я жареных гусей вдыхаю сладкий запах –
Загробных радостей вещественный залог!

Еще раз вспомним строку в “Notre Dame”: “Египетская мощь и христианства робость...”. “Египетская мощь” здесь входит как часть в структуру любезной Мандельштаму готики. И не только архитектурной, но и социальной – той, в которой есть ниши не только для гнетущей власти, но и для маленького человека, с запасом вещей, одинаково нужных человеку и на этом свете и на том. “Милый Египет вещей” – обмолвится он потом в повести “Египетская марка”. Уважение Мандельштама к этому “милому Египту вещей” засвидетельствовано в программной статье 1921 г. “О природе слова”. Здесь говорится, что в эпоху революции, когда у человека все отобрано, то единственное, что у него остается, – это язык: он становится вещественным, конкретным, обжитым, как домашняя утварь. Мандельштам называет такую ощутимость языка “эллинистичностью” – почти по Чаадаеву. И неожиданно кончает: “Наконец, эллинизм – это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня... Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье”.

Вот этот домашний, человечный и немного смешной в своей мелочности Египет представлен в двух ранних стихотворениях под одинаковым заглавием. Оба – от первого лица преуспевающего вельможи, оба стилизованы под самовосхваляющие надписи, образцы которых были легко доступны по переводам и пересказам у Г. Масперо и Б. Тураева. Сюжет первого “Египтянина” прямо взят из научно-популярной книги Масперо “Lectures historiques”, переведенной и в России (отмечено А.Г. Мецем): чиновник дает отчет Рамзесу, “царь и его семья бросают <ему> золотые ожерелья”, “стоя прямо с воздетыми вверх руками, <он> запевает благодарственную песнь”, становится “во все позы, принятые для выражения поклонения”. Мандельштам только назвал этот ритуальный трепет “изящный и отличный танец” и переименовал золотые ожерелья, décorations, в “ордена”, отсюда комическое “с орденами тюк”. Второе стихотворение, “Я выстроил себе благополучья дом...”, отчасти написано по той же книге: герой там гостит у наместника, где действительно “виноградники, цветник и водоем”; “краеугольные пальмы” – едва ли не от известного египетского рисунка, где пруд изображен прямоугольником, а деревья растут от его углов в четыре стороны. Это стихотворение небрежнее: например, гордость тем, что дом “весь из дерева, и ни куска гранита”, – фантазия, дерево в Египте широко употреблялось для построек, и Масперо об этом пишет. Зато кончается стихотворение почти формулой акмеистического приятия мира: жареные гуси – “Загробных радостей вещественный залог!”. Было отмечено (А. Февр-Дюпэгр), что этим образом египтянин прямо уподобляется готическому Виллону, который “сразу оживляется, когда речь заходит о жареных под соусом утках”.

Таков Египет Мандельштама 1913 г.; таков он был, как сказано, еще в статье 1921 г. А всего лишь через два года, в статье “Гуманизм и современность” (1923), эта картина решительно меняется.

Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать, как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством <...> Египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой как с материалом,

которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве.

Но есть другая социальная архитектура, ее масштаб, ее мерой тоже является человек, но она строит не из человека, а *для* человека, не на ничтожестве личности строит она свое величие, а на высшей целесообразности в соответствии с ее потребностями <...> Простая механическая громадность и голое количество враждебны человеку, и не новая социальная пирамида соблазняет нас, а социальная готика: свободная игра тяжестей и сил, человеческое общество, задуманное как сложный и дремучий архитектурный лес, где все целесообразно, индивидуально и каждая частность аukaется с громадой. <...> Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон.

Египет теперь не уподобляется готике, а противопоставляется ей. Египет наряду с Ассирией и Вавилоном представляется Мандельштаму теперь социальной пирамидой, для которой существует не живой человек, а нечленораздельная человеческая масса – лишь материал для непонятных социальных построек. Таким грозит стать и XX век, если его не спасет гуманистическая “колонизация”. “Механическая громадность” пирамид для Мандельштама противоположна “динамичности” (диалектичности) готики: пирамида мертва цельностью, готика живет противоборством частей. Перелом между двумя отношениями к Египту происходит, стало быть, между первой нэповской весной 1921 г. и второй половиной 1922 г. Какие конкретные события этих полутора лет заставили Мандельштама перенести внимание с обнадеживающих на пугающие приметы современности (расстрел Гумилева, высылка интеллигенции, гонение на церковь, суд над эсерами, учреждение Главлита...), – вопрос исключительной важности, но здесь нет возможности на нем останавливаться.

Последним прощанием с “человечностью” Египта становится для Мандельштама отрывок в повести “Египетская марка”: здесь египтянин из довольного вельможи становится маленьким, нищим, убогим и колючим “комариным князем”. Источник ключевого образа Египта в этой повести разгадан О. Роненом: это “картинка со сфинксом на старых египетских марках, тающая, когда их отпаривали”, когда прошлое уходило в прошлое. Источник мимоходного образа комара открыт К. Тарановским: это державинская шуточная “Похвала Комару”,

герою казней египетских. В повести это униженное существо вписано в картину Петербурга, омертвелого, как Египет, и уподоблено придавленному им герою повести и борющемуся с этой придавленностью автору:

Комарик звенел:

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

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

– Я – безделица. Я – ничего. Вот попрошу у холерных гранитов на копейку – египетской кашки, на копейку – девической шейки.

– Я ничего – заплачу – извиняюсь.

В этом комарином монологе самоуничтожение происходит как бы на глазах у читателя: в первом абзаце комар – маленький князь и нищий Рамзес; во втором – коллежский асессор, частица безликой массы, с намеком на стихи Случевского; в третьем он просит только на подержанье жизни и продолжение рода, с намеком на “Сфинксов над Невой” В. Иванова и “Нашу грозу” Б. Пастернака; в четвертом он уже ничего не просит и готов платить только за свое существование.

После этого через десять лет Египет возникает в стихах Мандельштама в воронежском стихотворении “Чтоб, приятель и ветра и капель...” (18 марта 1937 г., день Парижской коммуны):

Чтоб, приятель и ветра и капель,
Сохранил их песчаник внутри,
Нацарапали множество цапель
И бутылок в бутылках цари.

Украшался отборной собачиной
Египтян государственный стыд,
Мертвцов наделял всякой всячиной
И торчит пустячком пирамид.

Рядом с готикой жил озоруючи
И плевал на паучьи права
Наглый школьник и ангел ворующий,
Несравненный Виллон Франсуа.

То ли дело любимец мой кровный,
Утешительно-грешный певец,
Еще слышен твой скрежет зубовный,
Беззаботного праха истец.

Размотавший на два завещанья
Слабовольных имуществ клубок
И в прощаньи отдав, в верещаньи
Мир, который как череп глубок, –

Он разбойник небесного клира,
Рядом с ним не зазорно сидеть –
И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть...

Здесь в последний раз Мандельштам сводит и противопоставляет Египет и готику. Но не в архитектурном, а в человеческом аспекте: готика здесь представлена не собором социальной архитектуры, в нишах которой находит себе место маленький человек, а самим этим маленьким человеком, который в прежних стихах только подразумевался: Франсуа Виллоном. Смысл противопоставления: египетская государственность – ничтожна, как во мнимом величии пирамид, так и в притворной заботе о мертвецах; а человеческая личность – всеильна, ей принадлежит и земной мир, неисчерпаемый, как мыслящий череп, и небесный мир, где Виллон, как голгофский разбойник, восседает рядом с Христом.

Строфы о Египте написаны нарочито грубо и презрительно: кульминация их – строки “Мертвецов наделял всякой всячиной И торчит пустячком пирамид”. Когда “милые вещи” Египта стали “всякой всячиной”, потому что они не для живых, а для мертвых: живые – безликий материал для социальных построек, мертвые же – предмет заботы, которая на этом фоне выглядит издевательски. Мертвый мир Египта подчеркивается “отборной собачиной”: с собачьей (шакальской) головой изображался Анубис, бог смерти и бальзамирования (а его товарищ Тот, бог загробного суда, – с головой ибиса; отсюда, может быть, “множество цапель”). О фараонах сказано “в бутылках цари” – форму бутылок имели короны Южного Египта; чтобы увековечить себя, цари “нацарапали множество... бутылок” – в иероглифических надписях картуши с царскими именами были похожи на флаконы,

лежащие на боку. В целом этот бесчеловечный мир именуется “Египтян государственный стыд” вместо “строй”; из комментария Н.Я. Мандельштам известно, что Мандельштам иногда даже декламировал “строй”, нарушая рифму.

Строфы о Виллоне, наоборот, начинаются и кончаются признанием в любви: “То ли дело любимец мой кровный... Рядом с ним не зазорно сидеть...”. Это прямая отсылка к статье 1913 г. Он “слабоволен” – там это называлось его женственной пассивностью; он “беззаботного праха истец” – там говорилось о юридической четкости его расчетов на спасение своего тела и души. “Большое” и “Малое” завещания, главные произведения Виллона, общеизвестны; перечисляемые в их поэтическом “верещаньи” имущества складываются в “мир, который как череп глубокий” – образ из “Стихов о неизвестном солдате”. “Наглый школьник и ангел ворующий” – парафраза предпоследних строк статьи с цитатой из самого Виллона: «”Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты”, – сказал о себе бедный парижский школьник, способный на многое ради хорошего ужина». Концовка с жаворонками – такое же торжество природы над культурой, как в “[Реймсе-Лаонне]”, – отсылает к жаворонкам Верлена, современного двойника Виллона.

Новым оказывается лишь главное – отношение Виллона к готике. Он не слит с ней, он противопоставлен ей: “Еще слышен твой скрежет зубовный...”. “Рядом с готикой жил озорующий...” – рядом, а не в ней. “И плевал на паучьи права...” – это прямая противоположность той готической юридичности, которая когда-то радовала Мандельштама. Паучьи права – это права церкви и государства. Церкви – потому что “крестовик-паук” с паутиной, разбегающейся из стрельчатого купола (образ из Гисманса), смолоду служил ему образом храма. Государства – потому что “пауки и мухи” были плакатным символом угнетателей и угнетенных, а в картину готики этот образ вписывался сценой из “Собора Парижской Богородицы” Гюго (разговор Клода Фролло с Шермолю). Образ Виллона остается автобиографичным, но он списан уже не с божественного поэта, который пассивно и бездумно плывет по безденежной жизни в долг, а с писателя, который бьется за жизнь и культуру против давящего гнета пирамид ли,

готики ли. Автобиографичность была сознательной: “нужно виллонить”, т. е. хитрить, изворачиваться, – говорил он, по воспоминаниям современников, в 1930-х годах. Культурный контраст заменяется социальным контрастом. Вспомним, что точно так же переосмысляются в стихах 1937 г. и другие исторические символы: Рим из олицетворения монолитного Запада становится страдающим под фашистами “Римом-человеком”, а Греция – доклассовым трудовым раем, где еду и питье еще не называли “моя” и “мое”.

Мандельштам всегда умел очень конкретно представлять очень отвлеченные понятия и проблемы. В данном случае – ни много ни мало романтическую проблему отношения художника и общества: поэт – не от мира сего, но живет за счет мира сего, как решить этот конфликт эстетики и этики? (В России об этом прямее всего писала Цветаева.) Для акмеистов, которые тоже как поэты были не от мира, но объявляли о приятии мира, это было особенно щекотливо. У Мандельштама в отношении к мирским благам сменилось четыре позиции. Первая, 1909 г., – наивное удовольствие обеспеченного юноши от заграничного комфорта в письме к В. Иванову. Вторая, 1911–1914 гг., – богемный культ мимолетных радостей жизни. Третья, начало 1920-х, – тоска по скудному уюту “эллинистического” домашнего очага, разоряемого временем. Четвертая, 1930-е гг., – принципиальная бездомность и безбытность, виллоновское противостояние хозяевам жизни. Хозяевам жизни, но не самой жизни: когда в Воронеже Мандельштам писал стихи с приятием советской действительности, это было продолжением акмеистического приятия всякой действительности вообще. Но я знаю, что большинство мандельштамоведов считают, будто никакого приятия советской действительности у него не было, а были ирония и эзопов язык, – и чтобы не переходить к спору, далеко выходящему за пределы моей скромной темы, здесь я кончаю.

С. Аверинцев

ХОРЕЙ У МАНДЕЛЬШТАМА*

Доклад мой никоим образом не будет иметь стиховедческого характера: однако я попытаюсь найти перспективу, в которой можно искать единство между некоторыми стихотворениями раннего Мандельштама, объединенными своей формой. Все стихотворения, о которых пойдет речь, состоят из четырех четверостиший; каждое из этих четверостиший состоит из строк, в каждой из которых – четыре хореические стопы, причем клаузулы чередуются: женская-мужская, женская-мужская. Так написаны в 1914 г. “Посох мой, моя свобода...”; в 1915 г. – “И поныне на Афоне...” и “О свободе небывалой...”; в 1916 г. – “Эта ночь непоправима...”, “Что поют часы-кузнечик...”. Еще раньше, в 1913 г., такую же форму четырех четверостиший с четырехстопными хореем имеет стихотворение “Дев полуночных отвага...” – и затем этот ряд замыкается в 1922 г. стихотворениями “Холодок щекоchet темя...” и “Как растет хлебов опара...”.

Вопрос о способе, которым в сборниках Мандельштама стихотворения соединяются в осмысленные единства, как мне кажется, очень непростой. Все мы повторяем за Надеждой Яковлевной, донесшей до нас, бесспорно, что-то шедшее от самого поэта, что для его поэтического сознания важнейшей категорией была книга; и это, несомненно, правда, но, так же несомненно, – правда очень

* Стенограмма доклада, прочитанного на заседании Мандельштамовского общества 5 февраля 1993 г.

парадоксальная. Мы должны отдать себе отчет, на каком фоне Манделъштам дебютировал: только что прошла и приблизилась к своему завершению эпоха символизма, которая была во всеевропейском масштабе чрезвычайно энергичным возвращением к традиционному типу книги, поэтической книге как циклу и системе циклов, тщательно перегруппированных в отвлечении от хронологии. Так, еще до символистов писали столь важные для Николая Гумилева французские “парнасцы” (“Теофила принял в сонм богов”, как говорилось в известном фрагментарно дошедшем до нас манделъштамовском сонете). Еще ранее это принцип, значимый для Петрарки, для Гете, вообще для немецкой классики и немецкой романтики. Как сказано, он был восстановлен с большой жесткостью “парнасцами”; но ведь и “бесхарактерный Верлен”, поэтический образец для Манделъштама, противопоставляемый им не только в этом сонете Теофилю, был при всей своей импровизационной легкости, свободе и нерегулярности очень старомоден в группировке поэтических сборников. Достаточно вспомнить, что в числе этих сборников – “Parallelement”, где сам поэтический сюжет основан на регулярном контрасте между тем, что читатель видит на левой и на правой стороне книжного разворота.

Европейский символизм, как я уже сказал, был возвращением к повышенной, выявленной, наглядно данной читателю структурности и регулярности в сборниках (мы вспоминаем, например, Рильке и Стефана Георге), и русский символизм, разумеется, не составил исключения. Традиция поэтической книги – очень важная традиция. Чтобы отвлечься от “малого времени” (Бахтин), вспомним, насколько провокативной и обновляющей взгляд затеей является публикация гетевских стихотворений в хронологическом порядке, которая ныне практикуется немецкими издательствами; она рассчитана на то, чтобы быть неожиданностью для читателя Гете, который привык к тому, что каждое стихотворение, цитируя манделъштамовский образ, употребленный в несколько другом (впрочем, сродном по существу) контексте, как камень, дремлет замурованное в своем месте в своде.

И мы не можем отрицать, что у Манделъштама эта концепция явного, очевидного, т. е. отчасти механиче-

ского порядка поэтической книги претерпевает очень резкий кризис. Кризис, как кажется, более резкий, чем у его сотоварищей по акмеистскому оформлению постсимволизма – у Гумилева и у ранней Ахматовой. Это заставляет нас спросить самих себя: по каким признакам мы должны искать более живые, жизненные и потаенные связи между стихотворениями, объединенными уже не простой принадлежностью к некоему подразделу внутри книги, разделенной на разделы и подразделы; внутри ситуации, когда соотносительность стихотворений, лежащих друг против друга на противоположных страницах, перестает быть обязательным и жестким сигналом их связи; когда снят также очевидный и выведенный на поверхность смысловой тематический стержень, играющий столь важную роль у раннего Рильке, у Блока, вообще в нормальном символистском типе поэтической книги. И, как кажется, когда мы ставим перед собой этот вопрос, один из возможных ответов на него может лежать в направлении, которое указывает не могущее быть случайным сходство формы этих стихотворений.

Что касается отношений тематических, то я сейчас ограничусь тем, что отмечу соотносительность стихотворения “Посох мой, моя свобода...”, условно говоря, с “католической” темой у раннего Мандельштама; “И поныне на Афоне...”, столь же (или еще более) условно говоря, с “православной” темой и “Эта ночь непоправима...” – с темой иудаизма.

Я говорил до сих пор о стихах, вошедших в “Камень” и “Tristia”, но можно было бы отметить не вошедшую туда “песенку”, которая отличается еще и тем, что там нет чередования мужских и женских клаузул, а сплошные женские: “У меня немного денег, // В кабаках меня не любят”. Но строгое соотношение четверицы четверостиший сохраняется. Четверицы четверостиший, которые всегда предполагают более-менее выявленную перемену интонаций или поворота темы ровно посередине стихотворения, на переходе от второго четверостишия к третьему, т. е. от первой половины стихотворения ко второй. Это наиболее очевидно в стихотворении “О свободе небывалой...”, где звучат как бы два голоса. И заодно позволено отметить, что, я еще раз повторяю, очень условно говоря, “православная” тема сугубо опосредованно возвращается в стихотворении “Как растет хлеб опара...” через упоминание о Софии.

Четырехстопный хорей – это размер, имеющий в истории европейской и русской поэзии судьбу, которую не будет преувеличением назвать уникальной. Разумеется, судьба эта необозрима для такого доклада. Я позволю себе, однако, довольно субъективно выделить некоторые моменты этой истории.

Предыстория размера – это предыстория еще античная. Речь идет о стихе, который назывался в Древней Греции и соответственно в Древнем Риме анакреонтическим стихом: это размер, который был известен любому гимназисту, – потому что при изучении греческого языка со стихами Анакреонта, скажем о кузнечике, человек, изучающий греческий язык, сталкивается в самом начале. Даже Осип Эмильевич, дошедший до формы, столь его потрясшей, мог как-то краем уха услышать ритм греческих стихов. И позднее этот стих имел замечательную историю. Благодаря своей простоте он пережил кризис античной метрики и довольно широко применялся (о чем, наверно, не знал Осип Эмильевич, но мог знать, например, Вячеслав Иванович Иванов) в средневековой поэзии, в частности для христианских тем. Это довольно тривиальный религиозный размер, но не богослужбной православной поэзии от Софрония Иерусалимского до Симеона Нового Богослова и дальше. Впрочем, и размер, вытесняющий все традиционные размеры на переходе от Византии к поствизантийской греческой народной и тривиальной поэзии, так называемый политический стих, – это тоже явление, возникшее из силлабизации этого самого размера, как, впрочем, из его переработки, тоже связанной с разрушением античной метрики, возник и расхожий размер латинской средневековой поэзии вагантов.

Прежде чем перейти к русской поэзии, нужно упомянуть хотя бы одно стихотворение, порожденное немецкой поэтической традицией, ориентировавшейся на песенный жанр, на жанр *Punschlied* и получившей совсем особый статус в европейской культурной традиции. Я имею в виду, конечно, “Песнь к радости” Шиллера, которая положена на музыку в четвертой части Девятой симфонии Бетховена, что для Мандельштама, написавшего “Оду Бетховену” (как, между прочим, и для Вячеслава Иванова, написавшего четырехстопным хореем в молодости, в пору “Кормчих Звезд”, стихи о “*Missa solemnis*”

Бетховена), достаточно важно. Что касается России, то здесь этот размер был усвоен очень рано, почти одновременно с четырехстопным ямбом ломоносовской “Оды на взятие Хотина”. Большую роль в этом сыграл столь несправедливо обиженный в известном мандельштамовском стихотворении Сумароков. Но, впрочем, и Ломоносов, введший четырехстопный ямб, также сделал многое для усвоения русской поэзией и четырехстопного хорея. И, надо сказать, абсолютно уникальным обстоятельством является то, что уже у Ломоносова этот размер был применен для поэтического перевода стихов Анакреонта. Иначе говоря, анакреонтический стих – это исторически наиболее рано усвоенный русской поэзией, условно говоря, размер подлинника, первый случай перевода размером подлинника.

Все вы, вероятно, помните ломоносовское стихотворение, или, вернее, маленький цикл, где он взвешивает нравственные ценности стоицизма и анакреонтовского гедонизма. И там есть перевод этого обращения к художнику – анакреонтического стихотворения.

Мастер, в живописи первый,
Славный в родской стороне,
Мастер, научен Минервой,
Напиши любезну мне...

Небезынтересно, что у Ломоносова в этом цикле прений с Анакреонтом четырехстопные хорей появляются в непосредственном соседстве с другим размером, по стиховедческим характеристикам вроде бы весьма отличным; речь идет о ямбе, притом не четырехстопном, а трехстопном. Я позволю себе утверждение, что на уровне психологии восприятия есть что-то общее между этими размерами в их легкости, открытости, динамичности; как звучат эти трехстопные ямбы у Ломоносова, все, наверное, помнят: “Анакреон, ты верно // Великий философ. // Ты делом равномерно // Своих держался слов” и т. д.

Эти два размера появляются в некотором соотношении, парой, близко. Они оба идеально служат легкой поэзии, в которой здесь упражняется Ломоносов. Не касаясь сумароковских опытов, я напоминаю всем, что уже в XVIII в. этот размер был усвоен как размер легкой поэ-

зии, поэзии книжной, литературной, именно из нее этот размер переходит в область народной песни. Вспомним песню XVIII в., приписываемую Параше Жемчуговой (“Вечор поздно из лесочка я коров домой гнала...”), песню, приписываемую Елизавете Петровне, этой русской бабе на престоле Российской империи (“Все немилу, все постыло, нет веселия ни в чем...”).

В этой связи хочется отметить еще вот что: как кажется, песенность, легкость, развязность и в потенции некоторая агрессивность размера сделали его несколько predisposed к двум направлениям, чрезвычайно характерным для размашистых и агрессивных заявлений, производимых в русской традиции, – эти две линии по своей примитивности вроде бы не могут называться “историософскими”, но, поскольку они предполагают очень широкую постановку вопроса о России вообще, они как бы соотносимы с историософией. Случайно это или нет, но именно четырехстопные хорей отмечали наиболее известные и классические случаи эмоционального напора русской насмешки над русским, начиная с ломоносовского “Борода предорогая, // Жаль, что ты не крещена // И что тела часть срамная // Тем тебе предпочтена”; и, разумеется, включая Вяземского (“К глупым полн он благодати, // К умным непомерно строг, // Бог всего, что есть некстати, // Вот он, вот он, русский Бог”), – но также, напротив, и классические выражения русофильства, начиная со стихотворения 1840 г. Федора Глинки о Москве “Город чудный, город древний” и включая все прочие подобные эмоциональные всплески – “это русское раздолье, это родина моя” и т. д.

Переходя к кругу, более близкому к Мандельштаму, первое, что мы должны очевидно сделать, – это выделить у него прямые цитации, прямые отсылки к русским стихам, написанным этим размером. Наиболее бесспорным случаем мне представляется дважды повторенная отсылка к стихотворению Хомякова “Широка, неудержима, бурной радости полна, // У ворот Иерусалима шла народная волна...”. Все помнят, что “у ворот Иерусалима” повторено у Осипа Эмилевича дважды: в стихотворении “Эта ночь непоправима...” и в контексте более юмористическом – в четверостишии, которое то ли входит, то ли не входит в канонический текст “Дайте Тютчеву стрекозу...”: “А еще, богохранима, // На гвоздях

торчит всегда // У ворот Ерусалима // Хомякова борода”. То обстоятельство, что оба раза эта строчка точно соответствует позиции строчки Хомякова в четверостишии (это каждый раз третья предпоследняя строка четверостишия), делает эмфатический характер цитации неоспоримым. Стихотворение Хомякова интересно вспомнить еще потому, что контраст христианской радости и свободы и горестной замкнутости иудейского книжника, который христианства не приемлет, – тема не случайная для раннего Мандельштама и специально для стихотворения “Эта ночь непоправима...”. Но, может быть, интереснее другое. Все помнят, конечно, письмо совсем юного Мандельштама Вячеславу Иванову, второе из цикла сохранившихся и печатаемых писем, где Мандельштам очень живо и со всей свойственной ему в таких случаях амбивалентностью реагирует на пересказ определенного места из “Песни к радости” Шиллера в одной из статей Вячеслава Иванова. Вячеслав Иванов явно держал в уме место из Шиллера, где речь идет о человеке, который не мог слиться с общей радостью, объединяющей людей. “А кто этого не смог, тот пусть плача прокрадется прочь из нашего союза”. Под влиянием этого места Иванов говорит (а Мандельштам с чувством повторяет в письме) о человеке, который не может принять такого торжества соборности, того выхода из келейности, которое Вячеслав Иванов в тот период предсказывал, и вот он, закрыв лицо руками, этот несчастный, – вольный пересказ шиллеровского образа, – остается один. Для Мандельштама это образ, апеллирующий к его симпатии, по крайней мере равновеликий торжеству соборности, – тот человек, который откажется от торжества общего слияния в общей радости. А ведь тема хомяковского стихотворения именно такова: вот эта народная волна, которая широко и неудержимо идет за Христом, – и книжник, который отказывается принять общее торжество. Разумеется, для Хомякова, как и для Шиллера, как и для Вяч. Иванова, ясно, кто прав, кто неправ. Столь же важно и столь же самоочевидно, что для Мандельштама это остается принципиально неясным, точнее, разворачиваемым в очень резко контрастирующих между собой вариантах. Когда Мандельштам говорит: “И печаль моих домашних // Мне по-прежнему чужда”, – то здесь он принимает сторону толпы у ворот Иерусалима, отворачивающейся от жест-

ковийного книжника; но так решается вопрос “внутри” стихотворения, а не “внутри” поэзии Мандельштама в целом.

Итак, это цитата самая очевидная; затем очень вероятно уже отмеченная в комментариях отсылка в более поздних “Стихах о русской поэзии”: “Гром живет своим накатом” – к строке “Гром победы, раздавайся” из Державина. Вероятно, мы должны привести еще одну цитацию, для нас, по нашим вкусам, не совсем приятную, – для меня, по крайней мере, не очень: мне трудно поверить, что строка “На крутом зеленом склоне” из стихов “И поныне на Афоне...” не имеет никакого отношения к строчке Городецкого “Крутосклоны зелены” из его самого, вероятно, навязшего в ушах стихотворения “Стоньзвоны, перезвоны...”. Это отсылки, которые представляются мне очевидными: других вполне очевидных отсылок я не вижу.

Однако мы должны искать дальше. Как каждый носитель русской поэтической традиции, Мандельштам, несомненно, держал в уме важнейшие пушкинские стихи, написанные хореем. Напротив, я позволяю себе исключить или, по крайней мере, отеснить на крайнюю ступень удаления, на самую границу горизонта стихи Жуковского, переводы из того же Шиллера (прежде всего “Жалобы Церейры”), где динамичность размера очень сильно смягчена. И тем более я исключаю из рассмотрения творчество старших современников Мандельштама, где размер, как правило, уже совсем лишен вот этого своего качества подвижности. Скажем, формально говоря, с “компьютерной” точки зрения, у Сологуба тоже есть четырехстопные хорей, но уже то обстоятельство, что пунктуация и синтаксис Сологуба дробят строчки, допускают остановки посередине строчек, не оставляет ничего от некоего единства, которое существует между шиллеровской песней “An die Freude”, между простодушными песнями, которые я цитировал, и вот этими же мандельштамовскими стихотворениями (когда Сологуб пишет “Затаился. Выждал. Вышел. Задрожал от страха враг...”, – то это сознательно “противоречит” потенции размера). Сологуб вел свою игру, последовательно отрицая, в конце концов, именно шиллеровскую “Песнь к радости”.

У тех поэтов, которым некоторая песенность присуща как константа их творчества (скажем, у Блока это стихи Волоховой), хорей настолько же песенны, насколько это свойственно Блоку; и то же можно сказать о вышеупомянутом Городецком. То же можно сказать о Вяч. Иванове периода “Башни” и в особенности того цикла, который связан с попыткой принять Городецкого за Диониса.

Все помнят эти стихи; там четырехстопные хорей выделяются. Напротив, у Вячеслава Иванова есть другие сборники, в которых четырехстопные хорей неожиданны: именно там они предстают в форме, заставляющей нас сразу же вспомнить мандельштамовское стихотворение – четыре четверостишия, четыре раза по четыре строки; контраст на фоне других размеров, подчеркнута медлительных, очень ощутим.

Я назвал бы в раннем сборнике, где символистская поэзия Вячеслава Иванова еще не совсем пришла к самой себе, стихотворение “Венец земли”: “Пьяный плющ и терен дикий. И под чащей скал отвес...”. Это стихотворение очень заметно еще и потому, что оно вошло в финал подраздела в “Кормчих Звездах” с заглавием “Thalassia”, где есть еще два стихотворения, тоже имеющих такой же объем – по четыре четверостишия. Затем Вячеслав Иванов ушел к поэтике “Cor Ardens”, довел ее до предела, до исчерпания. Разумеется, сами по себе хорей для Вячеслава Иванова сохраняли знаковую соотнесенность с дионисийской темой. Недаром “Бурно ринулась Менада...” – это все-таки тоже хорей. Вячеслав Иванов хорошо помнил, что самое слово “хорей” образовано от греческого слова, обозначающего танец, он знал (как Мандельштам упоминает в вышепротитированном письме), что древние говорили о нелиричности ямба, о его рассудочности, приспособленности для сатиры и т. д. Известно, что стихотворение “Бурно ринулась Менада, словно лань, словно лань...” было у всех на слуху, – есть свидетельство, что молодой Мандельштам, когда его в споре о Вячеславе Иванове некто Боцяновский попросил сказать, какие стихи Вячеслава Иванова он помнит наизусть, прочитал по памяти именно это стихотворение. Дело, однако, не в этом. Вячеслав Иванов, архисимволист, оказался в 10-е годы перед сложной проблемой, которую я, разумеется, не берусь в докладе о Мандельштаме сколько-нибудь достойным образом описать; обобщая и упрощая, выразим

это так: поэт исчерпал разработку некоторой темы, некоторого набора приемов, некоторой манеры своего поэтического жеста и своего появления перед читателем. Однако ему предстояло прожить еще четыре десятилетия, и к концу первого десятилетия нашего века он оказался перед проблемой: как ему, архисимволисту, продолжать быть поэтом в постсимволистскую эпоху.

“Нежная тайна” – сборник не очень однородный, но вместе с тем не очень большой. Владимир Вейдле, однажды оговорившись, назвал этот сборник тоже принадлежащим к так называемой петербургской поэтике. “Петербургская поэтика” – это не очень научное понятие. Владимир Вейдле, как помнят все читавшие эту статью, не предлагает никаких дефиниций, но, если судить по примерам, которые он дает, в центре петербургской поэтики для него стоит акмеизм (скажем осторожней и шире – постсимволизм). По всему тону упоминания “Нежной тайны” видно, что Вейдле делает исключение именно для этого сборника Вячеслава Иванова. В середине сборника помещены два стихотворения, которые оба не совсем обычны для прежней манеры Вячеслава Иванова времени “*Cor Ardens*”; скорее всего, это возвращение к каким-то более трезвым истокам символизма, к поре, когда Вячеслав Иванов работал еще над “Кормчими Звездами” и когда жив был Иван Коневской.

Я прочту то стихотворение, которое любопытней всего с точки зрения нашей темы, потому что оно тоже написано четырехстопными хорями – и четверостишием тоже четыре. “Нежная тайна” была написана летом 1912 г. и в том же 1912 г. вышла. Стихотворение, мы не будем этому удивляться, “дионисийское”, но оно необычно, наглядно и конкретно в своей образности. Трудно сказать, что можно было бы возразить против него с точки зрения стандартов акмеизма. Оно называется “Первый пурпур”:

Гроздь, зрея, зеленеет,
А у корня лист лозы
Сквозь багряный жар синее
Хмелем крови и грозы.

Брызнул первый пурпур дикий,
Словно в зелени живой
Бог кивнул мне, смуглоликий,
Змеекудрой головой.

Взор обжег и разум вынул,
Ночью света ослепил
И с души-рабыни скинул
Все, чем мир ее купил.

И, в обличье безусловном
Обнажая бытие,
Слил с отторгнутым и кровным
Сердце смертное мое.

Интересно, что непосредственно за этим стихотворением, в очень тщательно, как всегда у Вячеслава Иванова, составленном корпусе книги следует стихотворение, написанное четырехстопными ямбами, соседствовавшими с четырехстопными хореем еще у Ломоносова. “Отчетливость больницы // В сентябрьской тишине” – напомним лишь первые строки этого стихотворения. Но оно, кстати говоря, тоже состоит из четырех четверостиший.

Как все помнят, в составе “Камня”, правда, не в непосредственной близости, но неподалеку, есть стихотворение, в котором, правда, не четыре четверостишия, а три (при наличии в черновиках еще двух вариантов): “Уничтожает пламень // Сухую жизнь мою, // И ныне я не камень, // А дерево пою...” и так далее.

Возвращаясь к Мандельштаму после затянувшейся оглядки на судьбы четырехстопного хорея в мировой и русской поэзии, я ограничусь тем, что поставлю вопрос о единстве, не поддающемся односложной формулировке, которое представляется мне связывающим вышеназванные стихотворения, объединенные общностью формальных признаков: общность, очень не случайная для Мандельштама. Мандельштам был по всему, что мы о нем знаем из его творений и из воспоминаний о нем, человеком необычно чутким к моменту цитатности не столько в слове, сколько в ритме. Один из многих примеров – это уникальный случай, когда цитирована не стихотворная даже, а музыкальная интонация в ритмическом сдвиге, – в одной из строк раннего стихотворения о Шуберте: “Это двойник, пустое привиденье...”, – что воспроизводит отнюдь не ритм Гейне, но ритм шубертовской музыки. Я, к сожалению, абсолютно не способен напеть “Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen”, но пусть все вспомнят, как начинается шубертовский “Двойник”, с какой музыки. До какой степени, до какой, если угодно, гипер-

трофии чувствительность к цитатным ассоциациям вокруг ритмов была свойственна Мандельштаму, мы можем убедиться из того, что у него были сомнения касательно столь сильного позднего стихотворения, как “За гремящую доблесть грядущих веков...”, – по той причине, что этот размер вызывал у него докучные ассоциации с Надсоном (“Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...”).

Я кончил бы именно знаком вопроса. Ни в какой степени не претендуя ничего исчерпать и ответить на все вопросы, я предложил бы, во-первых, исходить в поисках интертекстуальных связей, сцепляющих строки Мандельштама с другими мандельштамовскими строками и со стихотворениями других поэтов, – из ритма, в большей степени из ритма, чем из связей вербальных и предметных. Во-вторых, я думаю, что такой подход может как-то нас ориентировать в чрезвычайно смутном и сложном вопросе относительно большей или меньшей, условно говоря, “серьезности”, которой обладают разные стихотворения в мандельштамовском корпусе. В общем-то это “проклятый вопрос”, который отчасти может и не иметь ответа. Мандельштам потому и Мандельштам, что о мороженом говорится примерно с такой же степенью серьезности, как о Айя-Софии и Notre Dame; с другой же стороны, серьезность может прятаться за несерьезностью (как в стихотворении “Аббат” – в каноническом тексте и в вариантах), но, как кажется, стихотворение “Посох мой, моя свобода...”, очень условно говоря, “серьезнее” и существеннее, чем, например, “Поговорим о Риме...”; это последнее стихотворение, очень медлительное, торжественное, важное, кончается, в сущности, шуткой рано лысеющего человека о “холоде католической тонзуры” на его голове. Еще раз повторяю, что это более чем условно и каждую секунду может быть оспорено, ибо самое существо поэтики Мандельштама – в том, что серьезность, но и несерьезность в равной степени поставлены под вопрос, остро спорны: без этого мандельштамовская поэзия не имела бы своей “гениальной физиологии”, если перенести на нее то, что Мандельштам говорил о готике. И, в-третьих, мне кажется, что следовало бы как-то демифологизировать вопрос об отношениях между акмеизмом и символизмом. Разумеется, между поэтикой Вячеслава Иванова и поэтикой Мандельштама существует некото-

рая важная несовместимость. Разумеется, в обоих случаях поэтическую систему каждого поэта можно отвергнуть или “уничтожить”, применяя к ней критерии, действительные для поэтики другого поэта; впрочем, великий поэт – это и есть поэт, который несколько изменил объем понятия поэта и объем понятия поэзии. Поэт, который не сумел изменить его, – это не великий поэт, это, в лучшем случае, хороший поэт, блестящий поэт. Но, с другой стороны, поэты жили в едином времени, дышали воздухом этого времени, решали задачи, данные этим временем. Потому поэзия постсимволизма в своем отношении к символизму не может быть описана чересчур однозначно. Ведь и старшие по-своему искали путей к несколько иной поэтике, чем та, которая господствовала в обстановке, ну скажем, 1905–1907 гг. То обстоятельство, что творчество старшего поэта – всегда материал для младшего (как в средние века строили из развалин античных построек), материал, который пускается в дело, – это тоже очень естественно. А потому может ли быть, чтобы Мандельштам совсем не думал о стихотворениях, столь выделяющихся посреди корпуса “Нежной тайны” и написанных в таком временном соседстве с его собственными стихотворениями, притом точно воспроизводящими ту же формальную структуру четырех хореических четверостиший?

В. Микушевич

ДВОЙНАЯ ДУША ПОЭТА В “ТРИФЕЛЬНОЙ ОДЕ” МАНДЕЛЬШТАМА

“Трифельная ода” Мандельштама недаром привлекает к себе столь пристальное внимание интерпретаторов. Написанная в 1923 г., она знаменует собой резкий перелом в творчестве поэта. От юношеского неоклассицизма, от ясной, стройной гармонии “Камня” и “Tristia” Мандельштам переходит к трагической, иногда судорожной, но всегда осмысленной сложности своих поздних стихов. Отсюда изобилие интерпретаций. С одной стороны, поздние стихи Мандельштама действительно дают для них повод своей сложностью, с другой стороны, эта сложность – отнюдь не “поток сознания”, не череда стихийно-выразительных ассоциаций и метафор, а, как и у современницы Мандельштама Нелли Закс, цепь загадок, ни одну из которых, впрочем, не разгадаешь, не разгадав остальных, так что главная загадка – именно соотносимость каждой из них со всеми остальными и всех остальных с каждой, то есть сама их цепь.

Загадка “Трифельной оды” и ключ к ней в строке: “Двурушник я, с двойной душой”.

Двойная душа наводит на мысль о “Фаусте” Гете:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine halt, in derber Leibeslust,

Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

(Vor dem Tor)

Фаустовская раздвоенность между здешним и нездешним изначально чужда Мандельштаму, поэту антиромантическому, принимающему романтизм как духовную реальность, но принципиально отказывающемуся отождествлять себя с ним, как и с поздним русским вариантом романтизма – символизмом. От иных миров Мандельштам упорно отмежевывается:

Но люблю мою бедную землю,
Потому что иной не видал.

Мандельштам называет себя двурушником с двойной душой в ответ на вопрос: “Кто я?” Ответу предшествуют три отрицания: “Не каменщик прямой, не кровельщик, не корабельщик...”. “Каменщик” и “корабельщик” определенно напоминают иерархию эзотерических сект. “Корабельщик” наводит на мысль о хлыстовских “кораблях” и о корабле времени в “Сумерках свободы”. “Каменщик” еще отчетливее перекликается с масонской символикой. “Каменщик прямой” определенно противопоставлен каменщику в переносном смысле, “вольному каменщику”; при этом опровергается и что-то специфически мандельштамовское в привычном понимании (“Камень” – название нескольких сборников Мандельштама; нет ли у него особых оснований подчеркнуть, что и при этом он не каменщик?).

Из этой эзотерической символики, как она ни оспаривается, тем резче выделяется прозаический “кровельщик”. Не о кровле же мироздания идет речь? Подобный примитивный космоизм никак не вяжется с поэтикой Мандельштама.

“Каменщик”, “кровельщик”, “корабельщик” соединены аллитерирующим “к”. Аллитерация включает их в звукоряд кремня, пронизывающий все стихотворение.

“Кремнистый путь” появляется уже во второй строке стихотворения. “Звезда с звездой” и “кремнистый путь из старой песни” сочетаются в откровенном цитировании лермонтовского “Выхожу один я на дорогу”. Озадачивающее сопоставление лермонтовских строк и единственной строфы из державинской оды “На тленность” основывается на трагической мифологии последнего стихотворения, хотя это не вполне соответствует действительности (в том, что касается Лермонтова).

Последняя державинская ода цитируется самой строфической формой “Грифельной оды” (восьмистишием) с перекрестными рифмами. При этом у Державина в нечетных строках женские рифмы, а у Мандельштама мужские. В строфике “Грифельной оды”, кроме Державина, цитируется Новалис (вторая песня горняка из романа “Генрих фон Офтердинген”). В “Грифельной оде” количество строф превосходит новалисовскую песню лишь на одну строфу, что позволяет говорить о параллелизме двух стихотворений и о зеркальном соответствии отдельных строф.

Среди загадочных строк мандельштамовской оды привлекают внимание также и эти:

Обратно в крепь родник журчит
Цепочкой, пеночкой и речью.

Особенно озадачивает сочетание “обратно... журчит...”. В этом сочетании определенно цитируются строки Новалиса:

Nur wohlbekannte Quellen rauschen
Zu ihm herab vom bunten Dach.

Мандельштамовская крепь соотносится с новалисовской “твердыней”: “Ich kenne wo ein festes Schloss...”. Крепь означает свод в шахте, кровлю. Пестрой кровле соответствует у Мандельштама день пестрый в четвертой строфе:

Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором.
И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.

От “пестрой кровли” и “дня пестрого” происходит кровельщик. Поэт отмежевывается от него, так как кровельщик – мастеровой, а не пророк (отвращение Мандельштама к слову “мастер”). Поэт – не кровельщик, а дня застрельщик; а застрельщик – от пенья стрел:

Ломаю ночь, горящий мел,
Для твердой записи мгновенной.
Меняю шум на пенье стрел,
Меняю строй на стрепет гневный.

Звукоряд “стрел – строй – стрепет” подтверждает значение звука в “Грифельной оде” (даже ошибка машинистки, напечатавшей “стрепет” вместо “трепет” принята Мандельштамом ради звука).

“Крепь” связана звуком с “кремнем” и с его звукорядом: “кремень – крепь – каменщик – кровельщик – корабельщик”.

Хрестоматийный “кремнистый путь” проблематичен уже у Лермонтова. Кремень вряд ли может блеснуть, да еще сквозь туман. “Блестит” от анаграммы “кремень” – “не мерк”. В самом же слове “кремень” присутствует звуковой комплекс “рем”, существеннейший компонент слова “время” (ср. река времен – кремень с водой, неоднократно повторяемый в “Грифельной оде”: “река времен – кремень – река”).

Кремнистый путь – аналог реки времен. Время этимологически восходит к санскритскому *vartaman* (путь, колея, вертеть, вращать). От такого вращения – возвращения “обратно в крепь родник журчит”, это река времен, возвращающаяся к своему истоку. От крепь аллитерирующей звукознак “к”: “крепь – кремень – каменщик – кровельщик – корабельщик”. “К” в “Грифельной оде” – звукознак вечного возвращения.

К этому звукоряду примыкает и ночь-коршунница, восходящая к Блоку:

Чертя за кругом плавный круг,
Над сонным лугом коршун кружит
И смотрит на пустынный луг, –
В избушке мать над сыном тужит:
“На хлеба, на, на грудь, соси,
Расти, покорствуй, крест неси”.

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. –
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

Поэзия Блока движется по этому кругу вечного возвращения, тщетно пытаясь из него вырваться. В этом Блок близок Ницше, пророку вечного возвращения. “Сила страшная ночного возвращенья” не чужда и Мандель-

штаму. В коршуне, как и в орле, клюющем печень Прометея, самое страшное – его периодические вечные возвраты. Ницше усматривал в таких возвратах корень трагического. Отсюда у Мандельштама ночь-коршунница.

Для Новалиса, напротив, мучительно возвращение утра, дня: “Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt?” Для Новалиса день – временное, а ночь – вечное: *Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit, aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft.*

Ночь – торжество Софии над временем, над историей. Мандельштама такое торжество настораживало: “Есть давнишняя традиционно-русская мечта о прекращении истории в западном значении слова, как ее понимал Чаадаев” (Слово и культура. Москва, 1987. С. 90). Мандельштам возражает Чаадаеву: “Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, – именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только – дверь в историю, но и сама история” (Там же. С. 60). В “Трифельной оде” рифмуются: “Звезда с звездой – могучий стык” и “кремня и воздуха язык”.

В статье “О природе слова” Мандельштам настаивал: “Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек кремля, акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом” (Там же. С. 61). К звукоряду “кремень” – “крепь” присоединяется подспудно и кремль (твердыня).

В то же время Мандельштам отвергал буддизм девятнадцатого века, “буддизм в религии, глядящий из всех дыр теории прогресса, подготовляющий торжество новейшей теософии, которая не что иное, как буржуазная религия прогресса, религия аптекаря, господина Гомэ, изготавливающаяся к дальнему плаванию и снабженная метафизическими снастями” (Там же. С. 84). Мандельштам вообще не приемлет жесткого тоталитарного нордического “или – или”. Он поэт христианско-эллинический, поэт великого синтеза:

Любезный Ариост, быть может, век пройдет –
В одно широкое и братское лазорье

Сольем твою лазурь и наше черноморье.
...И мы бывали там. И мы там пили мед.

В эпоху, провозгласившую “кто не с нами, тот против нас”, Мандельштам ощущал свой дар синтеза как некую трагическую вину. Раздвоенность и прежде была неприемлема для него. Вечное возвращенье вызывало в нем отращение, ужасало его:

И сила страшная ночного возвращенья –
Та песня дикая, как черное вино:
Это двойник, пустое привиденье,
Бессмысленно глядит в холодное окно.

“Пустое привиденье” восходит к стихотворению А.С. Пушкина “Желание” (1816), где оно обозначает тщету быстротекущего времени и соотносится с “мечтами безумия”: “Исчезни в тьме, пустое привиденье”.

“Двурушник” – мандельштамовское обозначение трагической вины, которая не что иное, как праведность. От этой двойственности экспрессионистическая напряженность стиха в “Грифельной оде”, несвойственная Мандельштаму перенасыщенность образами, шероховатые диссонансы, напоминающие Хлебникова и даже Маяковского: “стык – сдвиг“. Отсюда отказ от классической рифмы: “рисунок – полусонок“. Такая перенапряженность стиха предвещает катастрофический срыв: затяжное молчание, которое постигает Мандельштама в ближайшем будущем.

Двойная душа поэта в том, что эта душа отказывается выбирать между черным и белым, приверженная и ночи и дню, и мифу и истории, и вечному возвращению и вечному движению. Пример такой приверженности Мандельштам находит в Новалисе, первооткрывателе романтической двойственности в чайне символа-синтеза, лишь предвкушаемого в его фрагментах (“Бракосочетание времен года”).

В “Разговоре о Данте” Мандельштам открыто высказывает свою приверженность к Новалису: “Прелестные страницы, посвященные Новалисом горняцкому, штейгерскому делу, конкретизируют взаимосвязь камня и культуры, выращивая культуру как породу, высвечивают ее из камня-погоды” (Осип Мандельштам. Избранное.

Таллин, 1989. С. 204). Такое взаимодействие выращивания и высвечивания намечено, но не достигнуто в “Грифельной оде”, отсюда стык на грани срыва: “Кремня и воздуха язык, с прослойкой тьмы, с прослойкой света”.

Журчанье обратно в крепь цепочкой, пеночкой и речью – возвращение породы в камень, последняя ступень на подвижной лестнице Ламарка, эволюция навыворот. “Зеленые образы” тоже имеют новалисовское происхождение: зеленые крылья освобождают из пустой твердыни, из крепь, из замка короля Золота. Такой целительный зеленый цвет был свойствен ранним стихам Мандельштама: “Старинной песни мир – коричневый, зеленый, но только вечно молодой...”. Сила страшная ночного возвращенья “обратно в крепь” обнаруживает изнанку образов зеленых, зеленую могилу в стихотворении “Ламарк”. Мандельштам отказывается идеализировать нутро, голую органичность, в отличие от раннего Пастернака и молодого Заболоцкого. В такой органичности он усматривает хищную гибель:

И еще набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!

В чаю спасительного синтеза Мандельштам вынужден идти дальше Новалиса. Слово “блажен” выявляет в “Грифельной оде” библейскую стихию. В строках “блажен, кто завязал ремень подошве гор на твердой почве” распознается цитата из Евангелия. Иоанн Предтеча говорит: “грядеть кр[и]стий мене всл[ед] мене, емуже н[е]сть достоинь преклонься разрешити ремень сапогъ Его” (Марк, 1, 7). Подразумеваемый Предтеча подспудно соотносится с “водой проточной”, придавая особый смысл античному: “все течет”. Журчит обратно в крепь, а течет к спасению, к воскресению. Рифма “кремень – ремень” подчеркивает выпадение “к” крепь: от кремня остается ремень времен, завязываемый, чтобы разрешиться.

Тут же сказывается еще одна цитата из Евангелия: “...аминь бо глаголю вамъ, яко, иже речеть гор[ы] сей: двингися и верзися въ море: и не размыслить въ сердцы своем, но в[с]фу иметь, яко же глаголетъ, бываетъ: будетъ ему, еже аще речеть” (Марк, 11, 23–24). Горы двинутся

против течения времен, не обратно в крепь, а прямо в синтезирующую, синхронизирующую воскрешающую вечность.

“С подковой перстень” – также новалисовский образ, подтверждающий истинную блаженную жизнь мертвых: “Goldne Ringe, Sporen, Schwerter sind in unserem Schatz”. Истинное сокровище противостоит мнимым сокровищам крепости, “тихой твердыни”. “Вложить персты в кремнистый путь из старой песни, как в язву” – кощунственно-благоговейный жест Фомы Неверного, убеждающегося в том, что Христос воскрес во плоти. Через шесть лет после “Трифельной оды” А.Ф. Лосев напишет: “Время – боль истории” (А.Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. Москва, 1991. С. 85). Время – незаживающая язва вечности. В своих последних стихах Мандельштам постигнет: вложить персты в эту язву значит сопровождать воскресших.

А. Михайлов

“СЫНОВЬЯ АЙМОНА”

Как известно, в начале 20-х годов О.Э. Мандельштам предпринял перевод отрывков из ряда памятников французского героического эпоса, предполагая сделать небольшую книжку. Он выбрал отрывки из “Песни о Роланде”, “Паломничества Карла Великого в Константинополь и Иерусалим”, “Берты Большеногой”, “Коронования Людовика”, “Алисканса”, из поэмы “Рено де Монтобан”, а также из стихотворной “Жизни Святого Алексея” – одного из самых ранних художественных произведений, написанных на французском языке. Не буду останавливаться на не очень ясных обстоятельствах работы над этими переводами и на истории напечатания, а вернее, ненапечатания этих переводов. Последнее подробно освещено в публикации Виктории Швейцер¹, где прекрасно обрисованы наши советские издательские нравы, как очень старые, так и сравнительно не очень давние, с присутствием им институтом “внутреннего рецензирования”, когда крупный ученый или известный литератор, в нашем случае Иван Иванович Гливенко (1868–1931), бесчестно и цинично писал отрицательный отзыв, который и требовался издательству*.

* Вот его текст: «Старофранцузский эпос. Отрывки из “Песни о Роланде” и другие. Вещь непригодная по трем причинам: 1) Неизвестно, на какого читателя рассчитана, 2) Отрывки мало показательны, 3) Перевод слаб. И. Гливенко».

К этому отзыву Гливенко я все-таки кратко обращусь; к тому же он предельно лаконичен. Среди доводов, заставивших профессора Гливенко дать отрицательное заключение о целесообразности публикации переводов, были два поистине поразительные. Один – “отрывки мало показательны”.

Тут, как говорится, можно только руками развести. Дело в том, что все как раз наоборот: выбранные Мандельштамом отрывки очень “показательны”, они в каждом случае прекрасно характеризуют переводимую поэзию, относятся к наиболее драматическим, напряженным и острым моментам ее фабулы. Это можно показать относительно каждой поэмы; я сделаю это относительно только одной. Да тут и нечему удивляться: Мандельштам был хорошо знаком с французской средневековой литературой благодаря занятиям ею в Гейдельберге, в Париже, а также в Петербурге, где у него были такие опытные учителя и советчики, как профессора Владимир Федорович Шишмарев и Дмитрий Константинович Петров. Итак, первый довод Гливенко совершенно несостоятелен.

Несколько сложнее с другим. В отзыве сказано: “перевод слаб”. Думаю, и тут профессор, к тому же, вероятно, весьма напуганный советской властью, а также, судя по отзывам современников, вечно куда-то торопившийся, спешивший, не имел времени, да и желания внимательно вчитываться в рукопись и явно покривил душой. Потому что, напротив, перевод представляется мне совсем не слабым, в нем немало бесспорно удачных, даже сильных мест. Перевод, ко всему прочему, достаточно точен, даже очень точен, по возможности эквилинеарен. Впрочем, в нем есть отдельные ошибки, но их совсем немного; есть, что важнее, и случаи творческого вмешательства в переводимый текст, особенно в переводе поэмы “Рено де Монтобан”.

Как известно, эти переводы Мандельштаму опубликовать не удалось. Кроме фрагмента поэмы “Сыновья Аймона”, перевод которого постепенно превратился в самостоятельное стихотворение.

Во-первых, посмотрим, что за памятник французского героического эпоса привлек внимание поэта. Это обширная поэма, имеющая два традиционно равноправных названия: “Рено де Монтобан” и “Четыре сына Аймона”.

Она относится к большому эпическому циклу, именуемому обычно “барносской жестой”, или “жестой Доона де Майанс”. Входящие в этот цикл поэмы, как правило, рассказывают о вражде их героев с императором Карлом Великим, нередко – об их открытой войне с ним. Именно таков конфликт и в этой поэме. Не пересказывая ее сложный и запутанный сюжет (к тому же в разных рукописях излагаемый то с теми, то с иными деталями), отмечу его узловые пункты до того эпизода, который перевел Мандельштам.

В первой части поэмы повествуется о вражде Карла с четырьмя братьями – Бёвом д’Эгремоном, Жираром Русильонским, Дооном де Нантейль и Аймоном Дордонским. После примирения с императором Аймон приводит ко двору Карла четырех своих сыновей – Аалара, Рено, Гишара и Ришара. Аймон верно служит Карлу, поэтому его сыновья встречены при дворе приветливо и вскоре посвящаются императором в рыцари. Но на следующий же день происходит непоправимое – во время игры в шахматы Рено вступает в ссору с племянником императора Бертоле и сгоряча убивает его. Четверем братьям приходится спешно покинуть двор и скрываться в Арденнских горах. Среди бескрайних лесов они воздвигают замок Монтессор, где довольно спокойно проводят пять лет, ибо никто не знает, где они нашли убежище от императорского гнева. Но однажды случайный паломник набредает на замок и доносит затем о его местонахождении Карлу. Тот собирает большое войско, подходит к Монтессору и осаждает его. Драматизм ситуации заключается в том, что среди осаждающих находится и Аймон, отец взбунтовавшихся против императора братьев. Он сохраняет верность Карлу и тем самым становится врагом своих собственных детей, причем врагом самым непримиримым и озлобленным. (Напомним в скобках, что вассальская верность Аймона столь велика, что он легко прощает Карлу предательское убийство своего брата Бёва д’Эгремона; Аймон просто не помнит об этом убийстве, весь поглощенный стремлением елико возможно услужить императору.) Итак, Монтессор осажден. Осада длится тридцать месяцев. Понимая, что дальнейшее сопротивление бесполезно (к тому же в стане защитников замка находится предатель, готовый открыть ворота врагу), братья решают покинуть Монтессор. Им это удается,

они скрываются в лесу. Никто из окружения Карла не хочет продолжать преследовать четырех братьев, все понимают, в какое тяжелое положение они попали, все прекрасно сознают, что их может ждать смерть от рук преследователей либо жестокая казнь. Слишком уж неравны силы. И все отступают. Все, кроме одного знатного барона из окружения императора, — Аймона, отца четырех смельчаков. Со своими воинами он преследует сыновей, но тем после нескольких ожесточенных схваток удается оторваться от погони, да и сам Аймон решает прекратить их поиски, хотя и клянется преследовать сыновей до конца своих дней. Братья и их немногие соратники оказываются в глухом лесу, где в полнейшей нищете, почти что под открытым небом проводят три тяжелых года. Их одежда превращается в лохмотья, их боевые кони едва держатся на ногах. Наконец, измученные лишениями, они осмеливаются явиться под родительский кров. И вот они во дворце Аймона.

Этот-то эпизод и перевел Мандельштам. Как писал один из выдающихся исследователей французского героического эпоса Леон Готье, это одна из самых патетических, самых трогательных сцен во всем эпическом наследии Франции². Ведь не сразу узнает братьев и их собственная мать, Айа. Она велит хорошо накормить пришельцев, принимая их сначала за бедных пилигримов. Потом происходит очень сильная сцена узнавания, когда нервное напряжение матери достигает предела. И в этот момент появляется Аймон, вернувшийся с охоты. Айа пытается примирить его с сыновьями, обещает ему, что они лишь поедят и переночуют, а наутро непременно уедут, но отец не может сдержать своего гнева. Происходит резкое объяснение Аймона с Рено (как предводителем остальных братьев), и в результате вражда продолжается, что заставляет средневекового поэта написать еще много тысяч строк и рассказать о многих событиях.

Естественно, всего этого у Мандельштама нет. Очень точный в начале, в конце переведенного отрывка он намеренно далек от оригинала.

Легко установить, по какому изданию знакомился поэт с этим средневековым памятником. Почти совершенно очевидно, что это было штутгартское издание 1862 г.³ Вряд ли он пользовался публикацией 1909 г., вышедшей в Монпелье, так как эта книга очень редка.

Впрочем, я не исключаю и использования какой-либо хрестоматии по старофранцузской литературе, на что может указывать не очень понятная мне нумерация строк в одном из списков перевода.

Мы знаем, что этот перевод Мандельштам напечатал три раза и собирался напечатать в четвертый. В журнале “Россия”, в № 5 за январь 1923 г., “Сыновья Аймона” опубликованы с подзаголовком “Баллада”, в альманахе “Наши дни” (1923, № 3) – с подзаголовком “Стихи” и с авторской сноской следующего содержания: «В основу положен отрывок из старо-французского эпоса *geste de Doon de Maurence*». В книге “Камень” издания того же 1923 г. перевод снабжен подстрочным примечанием “По старофранцузскому эпосу”.

Переводившаяся поэма написана ассонансированным стихом, как и многие другие памятники французского эпоса. Но, в отличие от других переводов, в данном случае Мандельштам более последовательно придерживается рифмы. Это позволило в публикации “России” разбить текст на двустигииа или трехстигияа, объединенные рифмой, а одну строку выделить, напечатать отдельно, так как она не поддержана рифмой соседней строки.

Однако кроме этих авторских публикаций, имеющих небольшие текстуальные различия, мы располагаем также несколькими списками, существенно отличающимися от публикаций.

Основное отличие состоит в том, что в списках есть двенадцать стихотворных строк, отсутствующих в публикациях. Тем самым нарушенная в последних эквилинеарность оригинала и перевода восстанавливается. К этим сокращениям мы еще вернемся. Сейчас же обратимся к интересным вариантам начала. Вот, видимо, первый вариант:

Пришли четыре брата во дворец большой руки,
Плащи подбиты ветром, сукна висят клочки.
Так гнусны и невзрачны, что всякий им крикнет брысь...

Есть промежуточный вариант:

Пришли четыре брата, несхожие лицом,
Плащи подбиты ветром, сукна висят клочки.
Так сухи и поджары, что ворон им каркнет: “брысь”...

Как видим, здесь нет еще “дворца-скворешника” публикаций, но есть уже “ворон”, есть братья, “несхожие лицом”. От этого варианта, естественно, пришлось отказаться, так как пропадала рифма: вместо “руки – клочки” получалось: “лицом – клочки”. Эта переработка повлекла за собой дальнейшую; так появилась строка “В большой дворец-скворешник с высоким потолком”. Рифма была восстановлена, но был сделан шаг в сторону от оригинала, где нет ни такого дворца, ни ворона, который почему-то каркает “брысь”. Затем начались сокращения. В публикации мы читаем:

От удивленья брови у дамы поднялись.
“Вы, господа бароны, рыцари-друзья...”

Мы, конечно, понимаем, чья прямая речь здесь вводится, но в первоначальной редакции перевода, отразившейся в списках, это было понятней, так как, в соответствии с оригиналом, читалось:

От удивленья брови у дамы поднялись.
Едва с ней не случился от испуга столбняк.
Оправилась немного и рассуждает так:
“Вы, господа бароны, рыцари-друзья...”

Направленность сокращений особенно хорошо видна по верстке книги 1928 г. “Стихотворения”, куда также должны были войти “Сыновья Аймона”. Там Мандельштам снимал лишние, с его точки зрения, подробности. Так, он убирает из рассказа Айи о судьбе сыновей все, что следует за упоминанием построенного ими замка на скале. Такое сокращение было очень логичным: ведь рассказывалось это самим братьям (которых мать еще не узнала), прекрасно все помнящим и без того. Тем самым усиливалась драматичность ситуации. В той же верстке поэт снимает и слишком растянутый эпизод с юным конюхом Ильей, впрочем, затем восстанавливая начало этого микроэпизода, причем убиралось и не соответствующее оригиналу сравнение “как в трубле Роланд”.

В списках мы находим еще несколько строк, которые также не вошли в окончательный (опубликованный автором) текст. Таким образом, перевод отрывка уже на этом этапе, то есть перед публикациями, продолжал подвер-

гаться сокращениям. Были сняты три двустишия и отрывок в шесть строк.

Отметим, что все, что Мандельштам снимал, вполне соответствовало французскому оригиналу. О первом двустишии (“Едва с ней не случился...” и т.д.) мы уже говорили. Два других двустишия действительно не вносят ничего нового в развитие драматического действия, видимо, поэтому Мандельштам от них отказывается. Вот одно из них:

В серебряной посуде большой фазан лежит.
И стол уставлен дичью, так что сам чуть не летит.

А вот другое (это из описания вернувшегося после удачной охоты Аймона):

Ремень в руке борзятника, как напряженный лук,
Вокруг собаки лапятся, шершавый сильный круг.

Я думаю, что поэт снял эти два двустишия не только ради большей краткости, а следовательно, и большей напряженности развития сюжета, но также и потому, что здесь он был не всегда достаточно точен: так, очень достоверный образ клубка собак, вьющихся у ног хозяина, однако, отсутствует в оригинале.

Перейдем теперь к последней, самой большой купюре, сделанной поэтом в уже готовом переводе. Вот что было вычеркнуто (речь идет об Аймоне):

Он видит только нищих под ворохом тряпья,
Не различает карканья от пенья соловья.
“Откуда эти люди, госпожа моя,
Из кающейся братьи, предполагаю я”.
Захлебывается Айа, сама не своя:
“Это ничего, это сыновья, это твои сыновья”.

Должен сказать, что здесь перевод достаточно точен; лишь укорочена, оборвана реплика Айи: та в оригинале говорит взволнованно и долго, убеждая мужа позволить их сыновьям чуть-чуть отдохнуть дома. Однако эти шесть строк Мандельштам снял, и вот, как мне кажется, почему. Заключительные пять строк стихотворения, яркие и поэтичные, столь явно перекликаются с началом, где также говорится о том, что явившиеся в родной дом

братья-изгнанники оборваны, измождены голодом, изнурены непогодой (особенно сильно это подчеркнуто в первоначальной редакции перевода), по сути дела повторяют – только сильнее и поэтичнее – то, что говорится и в первой строке снятого шестистишия. Вот эти заключительные пять строк:

Плоть нищих золотится, как золото святых,
Бог выдубил их кожу и в мир пустил нагих.
Каленые орехи не так смуглы на вид,
Сукно, как паутина, на плечах у них висит,
Где пятышко, где родинка – мережит и сквозит.

Но дело, конечно, не в этих повторах. Мандельштам целеустремленно создавал из перевода отрывка средневековой поэмы самостоятельное стихотворение, написанное по ее мотивам. В средневековой поэме, как я уже говорил, эпизод на этом не завершается. За долгими увещеваниями Айи следует длинная гневная тирада Аймона, затем возражения Рено и т.д. Мандельштам же создает очень удачную концовку стихотворения, в общем-то оставляя эпизод открытым. В самом деле, стихотворение завершается не гневом отца, не перебранкой, не новой ссорой. Реакция Аймона, как известно, поклявшегося хранить верность императору Карлу и всегда преследовать своих сыновей, в переводе Мандельштама остается, однако, нам неизвестной. Возможно, их жалостный вид, столь красноречиво описанный поэтом именно в этой концовке (ведь мы помним, что другие такие описания Мандельштам либо снял, либо резко сократил), смягчает суровое сердце старого рыцаря. Вот, думается, почему яркое описание нищего вида братьев, вопреки оригиналу, сдвинуто поэтом к концу переведенного им отрывка, сконцентрировано и даже усилено, опять-таки вопреки оригиналу, именно там. Эта неопределенность возможной развязки позволяет удержать драматизм ситуации на очень высокой ноте и одновременно избежать однозначно трагического финала. И еще: незавершенность стихотворения и является его истинным завершением, его концом.

Таким мне в самых общих чертах представляется направление работы поэта, что подкрепляется и данными незавершенной переработки для сборника 1928 г. Эту переработку, как незаконченную и автором не напеча-

танную, я не считаю возможным учитывать при публикации стихотворения “Сыновья Аймона”. Его окончательным текстом должен быть текст третьего издания книги “Камень”, причем без каких-либо исправлений по альманаху “Наши дни”, поэтому не надо, как это сделано в “Библиотеке поэта”, менять “мед душистых пасек” на “мед дремучих пасек” (хотя слово “душистый” есть двумя строками выше) и “связанных ремнями борзых” на “стянутых ремнями”. “Сыновья Аймона” должны печататься в составе книги “Камень” на своем месте, то есть после стихотворения “Аббат”; это при переиздании книги целиком в ее редакции 1923 г. При научной публикации сборника по тексту второго издания “Камня” (1916) было бы желательно “Сыновой Аймона”, как и целый ряд других стихотворений, выделить в специальный раздел “дополнений” или, на худой конец, упомянуть в сопроводительной статье (чего, как ни странно, не сделал А.Г. Мец в своем издании “Камня” Мандельштама в серии “Литературные памятники”). Наконец, если “Камень” печатается по изданию “Стихотворений” 1928 г., то “Сыновья Аймона” должны помещаться среди тех произведений, которые Мандельштамом после 1923 г. из “Камня” были исключены и не вошли ни во “Вторую книгу”, ни в цикл “Tristia”.

Остаются списки перевода. Их несколько, к тому же, мне кажется, знаем мы их не все. Но обнаруженные новые списки, хотя и могут дать какое-то число новых чтений, вряд ли существенным образом изменят характер перевода. Ведь здесь задача поэта была более или менее ясна: он именно переводил, хотя переводил и не совсем так, как другие памятники французского героического эпоса. Поэтому я думаю, что перед нами в данном случае иное произведение Мандельштама, которое должно печататься среди переводов, что никак не может исключить параллельной публикации варианта “Камня”. Каждое из этих произведений имеет свою творческую историю, свои и – что особенно важно – разные источники текста. Повторяю, это два разных произведения, у которых был лишь общий исток. От перевода, причем перевода достаточно точного, поэт пришел к “Подражанию старофранцузскому”, как озаглавил это стихотворение Бенедикт Лившиц в сохранившейся верстке сборника 1928 г., зачеркнув привычное для нас название “Сыно-

вья Аймона”. И действительно, в газете “Россия”, в альманахе “Наши дни” и в “Камне” мы имеем дело уже не с точным переводом (как в сохранившихся списках), а именно с “подражанием”, то есть с произведением в той или иной степени оригинальным, что, между прочим, подчеркивалось теми подзаголовками или сносками, о которых я говорил выше. Между прочим, к точно такому же выводу пришла и вдова поэта, писавшая по поводу этого стихотворения (а также “Алексея” и “Алисканса”): «Это не просто переводы, и они должны входить в основной текст (т.е. не только в раздел “Переводов”. – А.М.), как “Сыновья Аймона”. В этих вещах – в “фигурной композиции”, как сказали бы художники, – Мандельштам выразил себя и свои мысли о нашем будущем»⁴.

Мои скромные наблюдения, казалось бы, опровергают выводы, сделанные Ириной Михайловной Семенко по поводу переводов Мандельштама из Петрарки. Как мы помним, эта замечательная исследовательница писала: “Вывод, к которому приводит изучение материала, своеобразен: наиболее ранние из известных нам вариантов – более всего удалены от оригинала”⁵. В действительности же такого опровержения у меня нет. Поэт шел от по возможности точного перевода к передаче духа оригинала, сгущая драматизм ситуации, усиливая ее эмоциональное напряжение, что, как нам кажется, не снимается, а, напротив, усугубляется неопределенностью, открытостью развязки, проникновенным лиризмом пяти заключительных строк, казалось бы, не имеющих ничего общего с суровой эпичностью старофранцузской поэмы, но, вне всяких сомнений, наличествующим в ней, разлитым во всем этом эпизоде, разработанном средневековым поэтом с неподдельной взволнованностью и простотой.

¹ См.: Мандельштам Осип. Переводы из старофранцузского эпоса/ Подгот. текста и публ. Виктории Швейцер // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. IV. Jerusalem, 1979. С. 304–306.

² См.: *Gautier L. Les épopées fran”aises: Etude sur les origines et l’histoire de la littérature nationale*. Vol. III. Paris, 1880. P. 204–205.

³ См.: *Renaus de Montauban, oder die Haimonskinder, altfranzösisches Gedicht, nach den Handschriften zum erstenmal herausgegeben von H. Michelant*. Stuttgart, 1862.

⁴ Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1990. С. 101.

⁵ Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама. Roma, 1986. С. 68.

М. Глазова

МАНДЕЛЬШТАМ И ДАНТЕ:
“БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ”
В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА
ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ*

В “Воспоминаниях” Надежды Мандельштам читаем: “...А про Данте О.М. (Осип Мандельштам. – М.Г.) сразу сказал, что это и есть самое главное”. Анна Ахматова о том же свидетельствует в “Листках из дневника”: «“Божественную комедию” <Мандельштам> читал наизусть страницами по-итальянски».

“Божественная Комедия”, где действие происходит в трех мирах – ада, чистилища и рая, предоставила Мандельштаму исключительный простор для размышлений над его собственным временем, временем террора. Поэзия Мандельштама тридцатых годов, проникнутая ужасом медитации на тему приближающейся насильственной смерти, есть пересмотр всех жизненных принципов. Разговор с поэтом-предшественником превращается в напряженный и специфический спор, в котором четко организованная вселенная средневекового поэта рассматривается с глубоким вниманием и в то же время с мучительными сомнениями, приступами растерянности и отчаяния. Внутренние противоречия, терзания и сомнения вместе с их тончайшим поэтическим выражением сделали Мандельштама одним из величайших художников слова двадцатого века. Размышляя о духовной вселен-

* Сокращенный вариант статьи “Mandel’stam and Dante: The Divine Comedy in Mandel’stam’s Poetry of the 1930s”, *Studies in the Soviet thought* 28 (1984). P. 281–335, D. Reidel Publishing Company. В статье приняты сокращения: А – Ад, Р – Рай, Ч – Чистилище; номера песен даются римскими, а номера стихов – арабскими цифрами. – *Ред.*

ной Данте и стремясь найти соответствия между дантовским миром и миром собственным, Мандельштам выступает своеобразным продолжателем Данте: свидетелем Правды и, по выражению Н.Я. Мандельштам, “беспощадным хранителем истины”.

Приглядимся внимательно к трем мирам Данте, а также к тому, как их “прочитал” Мандельштам.

1. Рай

1.1. Истинный центр мира

В “Божественной Комедии” Данте мы обнаруживаем сразу два подхода к видению – антропоцентрический и теоцентрический, равно как и два райских мира – земной и небесный. В своем путешествии Данте узнает, что центр небесного рая является единственно подлинным, неизменным средоточием вселенной, ее сердцевиной. Земной рай – центр творения, поскольку он отражает божественный промысел по отношению к человеку, пока человек живет на земле, но в пределах божественной иерархии центр божественного рая является наивысшим. Вселенная наделена этой внутренней иерархией, чтобы функционировать в гармонии, мире и благоденствии. Однако если сотворенное добро, будучи вторичным, начинает считать себя первичным, оно становится ориентированным на себя и превращается в зло. Таким образом, всякое первоначальное доброе творение – например, носитель света Люцифер – превращается во зло, как только это творение эгоцентрически начинает считать себя первичным. Подобным же образом, стоит земным существам начать смотреть на землю как на первичное, а не вторичное добро, как земля вместе с раем трансформируется в адский ужас (ч. XXXII) с ложным центром, образуемым Люцифером после того, как тот отделился от неба и оказался в центре земли.

Мандельштам же не дает единой картины вселенной. В его поэзии мы видим меняющиеся и противоречивые точки зрения. Если у Данте подлинный центр является несотворенной, совершенной, неизменной сущностью, у Мандельштама есть стихи (благодаря наследию акмеизма, ориентированного на землю), в которых центр земли и ее ось – “ось земная” – становятся осязаемыми. По-

сколько такая ось представляет собой основной компонент времени и пространства, она подвластна трансмутации и злу: “По нему прошлось другое, / надсмеялось, сбило ось”. В “Восьмистишиях” Мандельштам приближается к видению Данте и его стремлению в конечном счете примирить разные подходы: “И я выхожу из пространства / В запущенный сад величин, / И мнимое рву постоянство / И самосознание причин / И твой, бесконечность, учебник / Читаю один, без людей – / Безлиственный, дикий лечебник, – / Задачник огромных корней”. Эти стихи пронизаны отголосками поэзии Данте: выход из пространства в сад, где преодолены причины и следствия, равно как и озабоченность процессом интеллектуального созерцания, ставящего поэта в его конфронтации с наивысшим уровнем величин в особенную ситуацию. Данте взирает на вселенную как на книгу и чувствует себя в ней учеником, сдающим экзамены, исцеляющимся от слепоты и обретающим подлинное зрение в своем творческом путешествии. Точно так же Мандельштам обращается к бесконечности как к книге и учебнику, надежным даром исцеления.

1.2. Светящаяся точка и ее образные воплощения

В самом начале рая (Р. I, 52–84) Данте оказывается в окружении света и пламени и видит луч света, бьющий вверх (там же, А. I). Это самый яркий из всех лучей – сладкий луч (*lo dolce raggio*), истинный путь (*la verace via*), прямой путь (*la diritta via*), луч благодати (*lo raggio della grazia*) (Р. X, 83). Он исходит из светящейся точки (Р. XXVIII, 16–XXXIII) вышеупомянутого подлинного небесного центра вселенной, центра внутренней гравитации, веса любви, Троицы, которая для Данте является правдой, справедливостью, высшим благом, божественным умом, божественным словом (Р. II, III, IV, XVII, XX, XXII–XXXIII) и состоит из трех ипостасей: божественной власти, высшей мудрости и изначальной любви: *la divina potestate, la somma sapienza, e'l primo amore* (А. III, 4–9). Данте созерцает эту светящуюся точку и видит в ней три быстро вращающихся круга света, один из которых словно в зеркале воплощает человеческий

образ. Эта точка света воспринимается или как узел, в котором увязывается все бытие, или как сосуд с корнями растения, ветви которого являются временем и порождают разделенность на земле, или как книга, листы которой переплетены вместе, или же как озеро света, как желтая сердцевина белой розы, лепестками которой являются блаженные души (Р. XXX, 116–126; XXXI, 1–3; XXXIII, 115–120). Этот центр создает вселенную и движет ею посредством властного интеллектуального выражения любви, отдавая ей свое наследие “высшей доброты... честной радости и сладкой игры...”: *io sommo ben... onesto rizo e dolce gioso...* для того, чтобы человек жил счастливо на земле, радуясь вечному миру (Ч. XXVII, 91–96; Р. X., 106–108; А. XI, 97–108). Райский центр представляется также в виде прекрасного сада-театра – десятого неба, Эмпирея, где пребывают все блаженные души, показанные Данте для лучшего их понимания в девяти прежних небесных кругах. Все вместе они представляют собой единство в различии, единое и множественное, созерцательную жизнь и деятельную, молчание и пение, природу и цивилизацию – целокупность, где все противоположности суммируются и сливаются воедино.

У Мандельштама мы встречаем основные образы дантовского света и светящейся точки, луча света – “луча-паучка”, пучка света, круга света. Мандельштам представляет дантовскую идею единства в различии как узел, в котором нас узнают после того, как этот узел сначала развязывают и потом снова увязывают в него для последующей жизни: “Узел жизни, в котором мы узнаны / И развязаны для бытия...”, “Так соборы кристаллов сверхжизненных / Добросовестный луч-паучок, / Распуская на ребра, их сызнава / Собирает в единый пучок”.

Как и у Данте, это то же пространство, где поэт может стать частью духовной общины блаженных душ, на протяжении всех времен истории наиболее любимых поэтом: “Чистых линий пучки благодарные / Собираемы тонким лучом, / Соберутся, сойдутся когда-нибудь, / Словно гости с открытым челом”.

Однако, в противоположность Данте и его “Комедии”, Мандельштам жаждет испытать подобное блаженство еще здесь, на земле, в этом мире: “Только здесь – на земле, а не на небе...”

В то же время Мандельштам понимает, что луч уводит от земли в круг света более высокой реальности и новой формы бытия – парадоксального самоисчезновения и полного воплощения – участия во всемирной гармонии, подобной растворению Данте в Троице и его экстазу, который тот не в состоянии удержать в своей памяти: “О как же я хочу – / Не чуемый никем – / Лететь вослед лучу, / Где нет меня совсем”. Четверостишие напоминает стремление Данте начать восхождение в его Первой песни “Комедии” и его попытку подняться на гору, освещенную лучом света: для поэта прямое восхождение оказывается невозможным. Ему дано следовать за лучом и приближаться к кругу света: “А ты в кругу лучись”, – фокуса единственного счастья для Мандельштама: “Другого счастья нет”, – что осуществляется с помощью шепота поэта, его стихотворения, его дитяти или горячо любимого, как Беатриче, которая пошла впереди поэта и пребывает в излучении светового круга: “А я тебе хочу / Сказать, что я шепчу, / Что шепотом лучу / Тебя, дитя, вручу”. Поэт посылает свой шепот, свою молитву свету. Для Данте это свет познания. Он самодостаточен (Р. XXXIII, 124–126) и дает силу для восхождения и слияния с лучом и кругом света в конечном видении. Еще в Чистилище Данте узнает о невозможности какого-либо передвижения после захода солнца, то есть при отсутствии света. Для Мандельштама в этом стихотворении свет и луч зависят от творческой деятельности поэта. Мандельштам переворачивает модель, в которой Бог посылает своего единственного сына – свою божественную ипостась – спасти мир. Мандельштамовский поэт посылает свое собственное дитя небу, чтобы согреть в нем луч света и придать этому лучу силу; свет и его луч перестают существовать без поэта: “Он только тем и луч, / Он только тем и свет, / Что шепотом могуч / И лепетом согрет”.

Мандельштам беспокоится о дантовской светящейся точке, опасаясь потери разума: “Может быть, это точка безумия. / Может быть, это совесть твоя...”

Нет у Мандельштама и идеальной дантовской белой розы. В тридцатые годы встречается образ черных роз в стихотворении “На откосы, Волга, хлынь...”, где подразумевается хвала красоте женщины. Роза в мандельштамовских стихах тридцатых годов – преимущественно

красная роза земли, и поэту не терпится обрести эту розу, но так, чтобы не причинить ей боли: “Добудем розу без ножниц...” Незадолго до смерти Манделъштам, прибегая к дантовскому сближению озера и розы, свидетельствует о трагической судьбе последней, когда эта роза столь уязвима, сталкиваясь с жестокостью: “Я видел озеро, стоящее отвесно, / С разрезанною розой в колесе...” В отличие от разрезанной розы Манделъштама, роза Данте остается неизменно прекрасной и никакие внешние воздействия не могут причинить ей боль.

Эта нежная, трепетная образность поэзии Манделъштама требует очень осторожной словесной интерпретации, и, быть может, современный читатель достаточно хорошо понимает ту неотвратимо-гибельную драму жизни и любви, которую Манделъштаму суждено было испытать.

2. Ад – пародия на божественное устройство.

Извращение и отрицание добра

2.1. Пространственная организация.

Красная столица и ее властитель.

Оледенелый центр лжи

Для Данте ад – потеря рая и пародия на него, искаженное отражение рая в зеркале оледеневшего озера на дне котлована. Выходя из ада, Данте начинает понимать, что сам котлован, эта глубокая темная яма, доходящая до центра земли, находится в северном полушарии и является антиподом горы Чистилища, возвышающейся в южном полушарии. Таким образом, нисхождение Данте на дно котлована являлось для него одновременно подъемом и путем вверх к горе Чистилища. Адская яма, на дне которой в оледенелом колодце, как на троне, сидит Сатана, воспринимается также как громадная полость, как дупло или перевернутый пустой конус, перевернутая полая внутриземная гора, которая начинается от поверхности земли и достигает своей вершиной центра земного шара. С этой новой перспективы Сатана с вершины полой горы свешивается вниз головой над подвластными ему узниками, представляя собой пародию на Властителя. Весь ад сфокусирован в точке, где сидит или висит Сатана – выродившийся Люцифер, пожирающий своих гос-

тей-предателей, в наслаждении размазывая по лицу и губам кровавую слюну после пира (А. XXXIV, 97–196). Во владениях Сатаны есть столица. Это город Дит, окруженный красной стеной с красной башней (А. IX, X).

Многие мандельштамовские стихи тридцатых годов пронизаны топонимами дантовского ада: “И в яму, в бордавчатую темь / Скольжу к обледенелой водокачке...”. Ад Данте, за исключением Лимба, его первого круга, представляется пространством тьмы с тусклыми мелькающими огоньками, которые не дают никакого света ни в одном из адских кругов с их красной столицей и кровавой рекой. Три лика Люцифера – пародия на Троицу. Каждый лик окрашен соответственно в черный, красный и желтый цвета. Ад Мандельштама перенял эти краски: “Где к зловещему дегтю подмешан желток...”, “Я на лестнице черной живу...”, “По стеклу босиком да кровавым песком...”, но мандельштамовская картина ада более устрашающая, поскольку ад Данте ограничен, по крайней мере, точными пространственными рамками. У Мандельштама ось мира, его “ось земная”, сместилась, и, таким образом, вся вселенная сделалась адом, черной ямой зла и насилия. Роковая рана поражает время и пространство, небо и землю, превращая их в свирепых палачей и одновременно в нравственно изувеченных жертв. Небо становится кладбищем, наполненной отравой и зловониями ледящей ямой, обителью чумы, смертельно нависшей угрозой над поэтом и миллионами жертв. Оно покрыто вероломными созвездиями и враждебными планетами. Поскольку ось мира сдвинулась под воздействием чудовищной силы и надругательства, луч света также делается изогнутым, до боли сдавливая сетчатку глаз своей жертвы: “И своими косыми подошвами / Луч стоит на сетчатке моей...” Десять небес Данте для Мандельштама – это “эфир десятично-означенный”, одно-временно поработавший и коварный. Все пространство искажено и ошибочно измерено: “Впереди – не провал, а промер...” Надругательство также совершено над землей – она опустошена и превращена в дантовский круг предательства: “Что делать нам с убитостью равнин, / С протяжным голодом их чуда? / ...И не ползет ли медленно по ним / Тот, о котором мы во сне кричим, – / Народов будущих Иуда?”. Голод и кошмар напоминают

рассказ Уголино (А. XXXIII), а картина змееподобного Иуды, который медленно карабкается по пустым и голодным равнинам, напоминает дантовское зрелище дракона, выползающего, подобно осе с ее жалом, из зияющего отверстия на земле и уничтожающего жизнь и цивилизацию (Ч. XXXI, 130–160). Не только физическая казнь, но также разрушение всей цивилизации совершается в этом царстве зла и насилия. Искусство и культура должны быть уничтожены или превращены в лед, подобно грешникам с замерзшими слезами на глазах в девятом круге дантовского ада (А. XXXIII, 16): “На мертвых ресницах Исакий замерз...” Данте поднимается на небо после своего нисхождения в ад. Мандельштам спускается из своего антинеба через землю в ад, преследуемый запахом смолы из дантовского восьмого круга лжи и коварства (А. XXII, 16). “Небо как палица грозное, земля словно плешина рыжая... / Дальше еще не припомню – и дальше как будто оборвано, / Пахнет немного смолою да, кажется, тухлою ворванью...” Данте не может удержать полностью в памяти самое высокое небо, Мандельштам не может вспомнить адское дно. Пространство в этом аду “бесполое” – бездонное и бесплодное. Холод не знает границ.

Ад Мандельштама также обладает своей сфокусированной точкой: “А вы, часов кремлевских бои – / Язык пространства, сжатого до точки”, и своей собственной красной столицей. Это город блудницы – “Курва-Москва” – с ее главной башней – Кремлем, к властителю которого не может не тянуться поэт: “И к нему – в его сердце-вину – / Я без пропуска в Кремль вошел”. Властитель, кремлевский горец, легко узнается в стихах, включая знаменитую эпиграмму: “Мы живем, под собою не чуя страны...” Этот горец владычествует над страной-тюрьмой, сидя в застывшем, тщательном охраняемом месте: “Внутри горы бездействует кумир / В покоях бережных, безбрежных и хранимых...” Подобно людоедствующему Сатане у Данте, этот властитель тоже сидит внутри лога горы в неподвижной позе и жир течет по его шее в предвкушении извращенных наслаждений. Его способности и чувства изуродованы: “Он мыслит костию и чувствует челом / И вспомнить силится свой облик человеческий”. Как и у Данте, этот властитель-выродок сидит или нависает над своими жертвами в перевернутой яме-горе

ада: “Он свесился с трибуны, как с горы / В бугры голов...” (“Ода”). Он совместил в себе черты как Сталина, так и Гитлера – “садовников”, которые сажают людей в обоих смыслах этого слова: “Садовник и палач наполнил свой досуг...” В этот же список попадает и нависший над городом Муссолини: “И над Римом диктатора-выродка / Подбородок тяжелый висит”.

Прославленный на весь мир “вождь” страны – “оспенный” – изуродованный оспой диктатор, – ползет на вершину своей власти тропой дьявольских интриг, обладая недюжинным и вместе с тем убогим талантом могильщика: “За воронки, за насыпи, осыпи, / По которым он медлил и мглил: / Развороченных – пасмурный, оспенный / И приниженный – гений могил” (“Стихи о неизвестном солдате”). Одержимость Сталиным в Мандельштаме усиливается еще и тем фактом, что оба они носят одно и то же имя: Иосиф, Осип, Ося. В народе Сталина называли на разные лады: Йоська, Иоська, Ося, Сосо, Ус, Усы, Усатый (см.: *Козловский В. И. Сталин в русской жаргонной лексике // СССР: Внутренние противоречия*, 3 New York, Chaldize Publication, 1982. С. 105–108). Мандельштам создает целую параномазическую игру слов: оспенный – осыпи – ось – оса – усища..., что придает образу диктатора дополнительную насыщенность. Развернутый каламбур “ос-оса-ся” предполагает, что поэт и тиран противоположны и в то же время – двойники. Развитие этого каламбура можно проследить в стихотворении “Вооруженный зреньем узких ос...”, где поэт с острым глазом, близким к зрению ос, сосущих саму земную ось, стремится даже на краю гибели к жизни; поэт противопоставляется осам, наделенным хитрой, коварной властью.

У Данте Сатана и поэт тоже являются двойниками. Нисхождение человека в ад становится также нисхождением человека в себя, в бездну своих собственных грехов, олицетворенных тремя зверями, которых Данте повстречал в темном лесу своих собственных ошибок и заблуждений: Леопард – распущенность, Лев – насилие, Волчица – обман. Три лика Сатаны, застрявшего в обледенелом озере нижнего ада, запечатлены в значениях этих трех смертных грехов. Ледяное озеро ада с его трехликим чудовищем в центре – по сути дела, зеркало каждого в его грехопадении.

В “Оде” Мандельштама также наглядно прослеживается мотив двойничества и полярности, равно как и тема оси мира, на которой располагаются поэт и диктатор. Поэт приписывает Сталину ответственность за смещение мировой оси: “Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось...” Поэт скорбит о творческих усилиях, потраченных на создание оды, и обращается к древнему автору трагедии: “Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!” Похвалам вождю присуща двусмысленная образность, напоминающая дантовский ад: “Он свесился с трибуны, как с горы / В бугры голов...” Близость к Сталину, как к дантовскому Сатане, означает невозможность дышать и наполнена, таким образом, предчувствием смерти: “И задыхаешься, почуяв мира близость”. Сталин не пощадит никого, включая поэта: “Я у него учусь – к себе не знать пощады...” Диктатор раздвигает гору для дальнейшей резни точно так же, как дантовский Люцифер раскалывает землю при своем падении, образовав тем самым котлован смерти: “Глазами Сталина раздвинута гора...” Шестиклетьвенное пространство окружает Сталина в то время, как он улыбается улыбкою жнеца (смерти) и напоминает шестикрылого дантовского Сатану, машущего крыльями в ледяном пространстве в ожидании гостей – своих очередных жертв: “Он улыбается улыбкою жнеца / Рукопожатий в разговоре, / Который начался и длится без конца / На шестиклетьвенном просторе”; клятва вождя, данная Сталиным над гробом Ленина и в свое время вошедшая во все учебники, включала в себя шесть частей, пришедших на смену “отжившим” свой век евангельским десяти заповедям. Сталин шагает сквозь темную сибирскую тайгу – обитель ГУЛАГа: “Его огромный путь через тайгу”. Поэт зачисляет себя в сонм обреченных – он будет воскрешен в будущих книгах и в играх детей: “Уходят вдаль людских голов бугры: / Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят, / Но в книгах ласковых и в играх детворы / Воскресну я сказать, что солнце светит”.

2.2. Наказание

Наказанием душ в дантовском аду служат доведенные до последней крайности наслаждения, которые люди выбирают для себя в земной жизни. Вся дантовская вселен-

ная – это мир справедливости, где каждый получает по своим желаниям и заслугам.

Адская вселенная Манделъштама – резня безо всякого личного выбора и справедливости: “Миллионы убитых задешево / Протоптали тропу в пустоте...” Надпись на воротах ада в “Божественной Комедии”: “Оставь на- дежду всяк, сюда входящий...” (А. III, 9) может быть приписана теперь всей вселенной, включая небо, без какого-либо различия грехов и добродетелей душ, лишенных всякой надежды. Прокляты все.

2.3. Искажение и вырождение. Правда, ставшая ложью

Свойства Троицы – власть, интеллект и любовь – в аду Данте перевернуты, искажены и до последней степени изуродованы. Вместо изначальной милостивой любви ад основан на страсти ко злу, насилию, коварству и предательству. Ад нанизан на ось горечи, смещения и безумия: *il doloroso passo, la via torta, la folle strada, selvaggia strada, mal senteo*. Злой червь – Сатана – бывший светоносный ангел Люцифер – является этой осью (А. XXXIV, 106–109). Чем ближе обитатели ада расположены к его центру, тем сильнее и полнее их вырождение.

И у Манделъштама обитатели ада рисуются дегенератами, зверями и насекомыми: “И по-звериному воет людье...” / “...вошь да мша...” / “...глухота паучья...” / “Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет...” У самого кремлевского горца “тараканьи смеются усища...”. Как и у Данте, свойства Троицы извращены и выливаются в коварство, ложь и предательство. Власть изображается как “шестипалая неправда”: образ “шести пальцев” связан с народными слухами о том, что их было столько у Сталина на ноге.

2.4. Восточный колорит манделъштамовского ада

В дантовском описании ада присутствует определенный восточный колорит. Ад Данте напоминает колодцы при дворцах восточных деспотов, куда бросали неверных на съедение червям. Когда Данте приближается к столи-

це ада – городу Дит, то он видит там раскаленные докрасна мечети (А. III, 70–73). Это означает, что в городе царит мусульманская вера. Данте встречается самого Мухаммеда в восьмом кругу ада, куда брошены сеятели раздора (А. XXVIII, 22–63). Неприязнь Мандельштама к восточным культам прослеживается на протяжении всего его творчества (“Пушкин и Скрябин”, “Девятнадцатый век”, “Записки о поэзии”, “Шум времени”, “Разговор о Данте”). Засилье восточного деспотизма, террор, отрицание жизни образуют атмосферу мандельштамовского ада: “На высоком перевале / В мусульманской стороне / Мы со смертью пировали – / Было страшно, как во сне”. Поэта ужасает вторжение восточного мира, и не только исламского: “Я не стоял под египетским портиком банка...” “Чтобы в них татарва опускала князей на бадье...”, “Я возвратился, нет – читай: насильно / Был возвращен в буддийскую Москву...”, “Проводишь взглядом барабан турецкий, / Когда обратно он на красных дрогах / Несется вскачь с гражданских похорон...”, “Молодых рабочих татарские сверкающие спины...”, “Что ни казнь у него, – то малина / И широкая грудь осетина”, “...китайчатые платица и блузы...”, “И янычарская пучина молодая...”, “...вязнет чумный Египта песок...”, “Украшался отборной собачиной / Египтян государственный стыд – / Мертвецов наделял всякой всячиной / И торчит пустячком пирамид”.

Окружающее поражает поэта коварством точно так же, как внешне приветливое и чистое лицо дантовского Герiona, мастера обмана, носящего на своей искривленной спине такой узор из изоощренных узлов и колец, что “ни один татарин или турок не могли бы себе даже представить” (А. XVII, 10–18): “Татарские сверкающие спины / С девической повязкой на хребтах, / Таинственные узкие лопатки / И детские ключицы”. Новое татарское иго, уничтожение западной цивилизации и христианства воцаряются на долгие годы: “Здравствуй, здравствуй, / Могучий некрещеный позвоночник, / С которым проживем не век, не два!”

3. Художник

3.1. Постижение свойств Троицы. Художник как мастер

По Данте, человеческое искусство – это внучатое создание искусства Бога (А. XI, 97–108). Восходя в небо для того, чтобы созерцать Троицу, Данте собирается постичь ее свойства: власть, высочайшее знание, милостивую любовь, – которые сливаются в одно могучее, интеллектуальное и исполненное щедрой любовью видение.

У Мандельштама мы находим в изобилии свидетельства этого дантовского подхода к тройственной природе искусства: власть, знание и любовь. Истинный поэт, художник, по Мандельштаму, обладает высшей властью речи и свободой выражения: “И за то, что тебе суждена была чудная власть...”, “Государит добрый Чаплин Чарли...”, “Под этих звуков ливень дрожжевой – / Сильнее льва, мощнее Пятикнижья”. Обе стороны творческого интеллектуального процесса – созерцательная и деятельная – интегрируются у каждого великого поэта в его искусстве: “И европейской мысли разветвление / Он перенес, как лишь могущий мог: / Рахиль глядела в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венки” (ср.: Ч. XXVII, 97–108).

Во время восхождения на небо Данте обретает стереоскопическое видение, и все его тело меняется в процессе постепенного преобразования. Поэт у Мандельштама наделен телом, каждая частичка которого исполнена силы творческого воображения и мощью интуиции: “...и мыслящий бессмертный рот...”, “Понимающим куполом яснится, мыслью пенится...”, “в обе стороны он в оба смотрит – в обе!”, “...зрячая стопа...”.

Следовать предназначенному курсу, пройти свой путь, “выйти на дорожку”, “пробежать свою дистанцию” означает для Мандельштама выполнение своего поэтического призвания. Поэзия становится “зеленой верой” для бегунов, загнанных в адский круг: “Вы помните, как бегуны / У Данте Алигьери / Соревновались в честь весны / В своей зеленой вере?” (ср.: А. XV, 121–124; Ч. XVIII, 103–105). Чтобы стать действительно великим и первым среди своих современников, поэт должен уметь завязать разговор со своим учителем-предше-

ственным, разработать и “разыграть”, а не просто повторить давний поэтический спор. Подлинно великий поэт, быстрейший бегун в этом творческом соревновании, создав свой собственный поэтический мир, передаст поэтическую эстафету другим столетиям, продолжая разговор, начатый с такими поэтами, как Данте: “Но всех других опередит / Тот самый, тот, который / Из книги Данте убежит, / Ведя по кругу споры”.

Для Данте поэзия – это акт любви, письмо под ее диктовку (Ч. XXIV, 52–63). Поэзия Мандельштама с ее самых ранних стихов также утверждает любовь и провозглашает здравицу в ее честь. Мандельштам особенно близок к Данте, когда рассматривает поэзию как средство сострадания и милости. Дантовская *pieta* становится “безбрежными горизонтами сострадания” (“Разговор о Данте”). Поэзия – это общие узы с обществом людей и ответственность за сохранение дара жизни на земле. С болью и ужасом Мандельштам свидетельствует о терроре и поголовном уничтожении людей в мировых войнах и лагерях смерти: “Шли нестройно – люди, люди, люди – / Кто же будет продолжать за них?”

3.2. Верность правде и справедливости

Беатриче и Каччагвида говорят Данте, что все то, что он открывает на своем пути, исполненном неподвижности и непрерывного узнавания, он должен будет передать людям через свою поэзию по возвращении на землю (Ч. XXXII, 103–106; XXXIII, 52–57; Р. XVII, 124–142). Несмотря на страх, горечь и боль, он должен будет мужественно описать все увиденное зло, сорвать все маски, это зло прикрывающие, раскрыть всю правду и привлечь ее как свидетеля на суде, дабы исцелить человеческое общество, сохранить ту же правду и память о ней и, таким образом, уберечь человечество от окончательной гибели. В конце своего восхождения Данте обращается с молитвой к высшему свету (Р. XXXIII, 67–75) с просьбой даровать ему такую память и такую власть речи, чтобы по возвращении на землю он смог выполнить свою задачу.

Подобным образом у Мандельштама слово правды служит спасению человечества. Оно должно быть сохранено: “Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...” Испрошенная горечью правда о страдании

миллионов невинных жертв найдет в поэте могучий инструмент для справедливого наказания зла: “Я говорю за всех с такою силой...”, “Но услышав тот голос, пойду в топоры, / Да и сам за него доскажу...”.

3.3. Художник как ученик

И у Данте, и у Мандельштама ответственность за людей в обществе и интеллектуальная зрелость соединяются в художнике с блаженным видением ребенка. Дети в раю Данте находятся среди блаженных душ (Р. XXXII, 46–48). Будучи гением, Данте рисует себя как робкого и смущенного подмастерья, вынужденного задавать вопросы, чтобы обрести знания. В то время как Данте ученик, выдерживая свои экзамены на небе (Р. XXIV–XXVI) и поднимаясь все выше к Троице, чувствует, что он уже даже не мальчик, задающий вопросы, но скорее новорожденное дитя, сосущее грудь матери (Р. XXXIII, 106–108), так и Мандельштам развивает мотив пишущего поэта-ученика, выдерживающего свой экзамен: “...экзамены сдавший птенец, / Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...”, “Вот оно, мое небо ночное, / Пред которым как мальчик стою...”. Один из сборников своих стихов Мандельштам называет “Воронежские тетради”, а поэтические строчки “лепетом” или “шепотом”. После того как поэт умирает: “Я скажу это начерно – шепотом, / потому что еще не пора...”, – его шепот, сказанная им правда – его стихи, сохраненные теми, кто верен справедливости и искусству, превратятся в дантовскую *grido* – вопль, который, подобно сильному ветру, пронесется по самым высоким вершинам (Р. XVII, 133–134) и удостоится ответа на небе: “И когда я умру, отслуживши, / Всех живущих прижизненный друг, / Чтoб раздался и шире и выше / Отклик неба во всю мою грудь”.

Мандельштам провозглашает здравицу в честь ребенка – “большую вселенную в люльке” и “маленькую вечность” – за его способность видеть мир по-другому, обходя причинно-следственные связи, за его восторженную способность к игре, которая и для Данте является основой человеческой жизни и творчества на земле (Ч. XXVI-II, 91–96). Мандельштам использует целый набор синонимов для того, чтобы описать творческий процесс через

призму игры ребенка, а художника – как шустрого, шаловливого проказника: “...набедокурить / На рысистой дорожке беговой”, “И до чего хочу я разыграться, / разговориться / выговорить правду...”, “Он завирается, с Орландом куролеся...”, “Но улыбка неподкупна, как дорога, / Непослушна, не слуга”, “Наглый школьник и ангел ворующий...”.

Две сущности интеллектуальной красоты – глаза и улыбающиеся губы (Р. I, 66–78; XXXIII, 112), а также радуга высшего ума (Р. XXXIII, 112) появляются у Мандельштама в его изображении ребенка, у которого глаза и улыбка связаны с безграничным познанием: “Ему невыразимо хорошо, / Углами губ оно играет в славе – / И радужный уже строчится шов / Для бесконечного познания яви / ...Как два конца их радуга связала / И в оба глаза бьет атлантов миг“ (“Рождение улыбки”). Культ ребенка, движение невинного и наивного глаза является характерной чертой романтизма. Что мы находим дополнително у Мандельштама в связи с Данте, это идею смиренности, которую Данте противопоставляет гордыне – источнику всех грехов. И образ ребенка, столь важный для Мандельштама, также показывает, что у него основная поза поэта – это не фигура гордо говорящего человека или жреца-теурга, но смиренного любящего ученика.

3.4. Воля и выбор.

Художник Мандельштама как преступник.

Преступление и псевдопреступление

Воля и выбор составляют одну из главных тем “Божественной Комедии” (А. III, 34–69; Ч. I, 70–72; XVI, 58–11; XVIII, 58–75; Р. V, 19–84; XXVI, 130–132; XXVII, 124–138; XXXIII, 100–105). Во время своего путешествия Данте узнает, что свободная воля или свободный выбор – *libero arbitrio* – наиболее ценное божественное качество, дарованное человеку (Ч. XVIII, 28–83, 58–75). В соответствии со словами Св. Августина “*Pondus meum, amor meus*” (“Мой вес – моя любовь”) каждая душа рождена как пламень и естественно стремится вверх (Ч. XVIII, 28–33). Трудность выбора между благом и злом состоит в различении между правдой и ложью, которые взаимно похожи друг на друга, поскольку

ложь маскирует себя как добро, выставляя напоказ свое чистое, доброе лицо Гериона. Таким образом, выбор затрудняется обманом, неспособностью по лени творить добро и страхом, что является трусостью и малодушием.

В “Божественной Комедии” художники и писатели оказываются во всех трех мирах, но преимущественно в чистилище. Особенно это касается друзей Данте и означает, что они грешники, но спасение им уготовано. Великие поэты и мыслители древности пребывают в Лимбе ада, поскольку в соответствии с их философией стадия вечного созерцания высочайшего блага для человека непостижима. И когда человек к этой стадии приближается, он переключается на активную социальную жизнь. В результате Данте узнает, что человек и в последующей жизни несет ответственность за свою жизнь на земле и что земной рай не является последней целью человеческого путешествия. Данте должен подняться выше во имя блаженства и конечной свободы.

В разрушенной вселенной Мандельштама все художники обитают в аду, каждый в меру своей преступности и обреченности. С самых ранних стихов Мандельштам, следуя романтическим традициям, представляет художников как всевозможных изгоев. Создавая художественное произведение, которое, по Данте, является “прекрасной ложью” – “bella menzogna” (“Convivio”, Ch. I; “Epistole al signore Can Grande”), аллегорией правды, художник становится лгуном уже в процессе самого творчества, включающего в себя два необходимых аспекта: следование правилам, копирование, “похищение”, “воровство” для “радости узнавания”, а также их ломку, “правонарушение”, мятеж, свершение открытия, новизну ради эффекта неожиданности и удивления. Художник – разрушитель границ, чужак. Иронически используя язык сталинского времени, Мандельштам представляет художников как преступников всех родов. Художники Мандельштама – это бездомные бродяги, пропащие люди, блудные дети, нищие, сумасшедшие, дураки, лгуны, лицемеры, ничтожные тунеядцы, воры, убийцы, предатели: “Уж эти мне говоруны, / Бродяги-флорентийцы; / Отъявленные все лгуны, / Наемные убийцы”.

Художник традиционно воспринимается как изгой, которого общество презирает или награждает равноду-

нием. Роковой парадокс ситуации, в которой оказывается Мандельштам, заключается в том, что новое общество не просто безразлично к таким художникам, как Мандельштам, но рассматривает их как своих смертельных врагов, еретиков с точки зрения новой теологии, самых худших из преступников, которые должны или писать произведения “разрешенные” (“Четвертая проза”), или быть раздавлены в походе против них за произведения, “написанные без разрешения”. Кто настоящий преступник? Жестокий диктатор с его собственным уставом и социальным порядком или те, кто считает этот устав проявлением зла и чья “беззаконность” становится знаком оппозиции несправедливой системе? Когда законность и беззаконие не соответствуют добру и злу, противопоставляющие себя установленному порядку рассматриваются как преступники. Они обретают свойства святости, нарушая официальный закон во имя служения высшему благу из непреодолимой потребности оставаться верными правде и добродетели. Весь мир обретает кошмарные формы противоречия, парадокса, конфликта, пародии и вновь делается перевернутым и исковерканным миром дантовского ада. Для таких преступников или псевдопреступников, писателей, пишущих “без разрешения”, создающих “ворованный воздух”, “ворующих ангелов”, “утешительных-грешных певцов” в некоторых стихах Мандельштама появляется надежда на спасение, как это случилось с одним из двух разбойников, распятых вместе с Христом: “Он разбойник небесного клира, / Рядом с ним незазорно сидеть: / И пред самой кончиною мира / Будут жаворонки звенеть...”

Темы выбора и храбрости/страха, которые сопровождают принятие решения, делаются настойчивыми в поэзии Мандельштама тридцатых годов. Мандельштам исследует самые различные возможности существования поэта, находящегося под гнетом террора. Временами поэт готов идти на дуэль, чтобы защитить свои ценности: “Холодным шагом выйдем на дорожку – / Я сохранил дистанцию мою”, на мученичество – подобно Сократу, Данте или самому Христу: “И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб, / Получишь уксусную губку / Ты для изменнических губ”. В иное время Мандельштам пытается замолчать, скрыть свои мысли, забыть увиденное: “Замолчи! Ни о чем, никогда, никому...”, “Не говори

никому, / Все, что ты видел, забудь – / Птицу, старуху, тюрьму...”. Стремление поэта укрыться от тиранической власти не помешает ей отыскать его: “Шась к порогу – куда там! – в плечо / Уцепилась и тащит назад”, “Нет, не спрятаться мне от великой муры...”, “И некуда больше бежать...” Поэт в конечном счете должен сделать выбор: свобода со смертью или жизнь раба, прославляющего тирана. В горькой попытке найти место в обществе поэт начинает чувствовать, что он присоединяется к пишущим хорошо оплачиваемые “пайковые книги”: “Пайковые книги читаю, / Пеньковые речи ловлю, / И грозное баюшки-баю / Кулацкому паю пою”. Пересмотрев все свои возможности, Мандельштам остается с чувством, что, каковы бы ни были смягчающие обстоятельства, своим созданием “Оды” Сталину он сам становится величайшим из преступников. Образы нижнего ада Данте, связанные с поэтом Бертрамом де Борном, который несет в руках свою собственную голову предавшего его Руджери (А. XXVIII, 118–142), и с Уголино, грызущим голову предавшего его Руджери (А. XXXII, 124–138), сливаются у Мандельштама в описании своего собственного состояния: “Я ль без выбора пью это варево, / Свою голову ем под огнем!”

В таком беспросветном состоянии человек или поддается отчаянию, или, подобно Данте в Первой песни “Ада”, ему необходимо, собрав остатки мужества, бежать туда, где он может снова обрести свет.

4. Потерянность и выход из ада

В Страстной Четверг и в Страстную Пятницу Данте оказался потерян в темном лесу ошибок и заблуждений на земле. Мандельштам потерян в целом мире – во времени и в пространстве – на земле и на небе: “Где я? / Что со мной дурного?”, “Я в сердце века – путь неясен...”, “Заблудился я в небе... Что делать?”. В отличие от Данте, с ним нет рядом его Вергилия, его *dolce padre* (сладостного отца), спутника-друга: “И я один – всех путях...”, “И не с кем посоветоваться мне, / А сам найду его едва ли...”, “Сам себе не мил, неведом – / И слепой, / И поводырь”.

Прежняя тема повозки, в которой везут поэта (“На розвальнях, уложенных соломой...”, “...в черной рес-

сорной карете...”), снова появляется в стихах Мандельштама (“Фаэтонщик”). На этот раз извозчиком оказывается “чумный председатель”, который сам заблудился, подобно дантовскому Сатане: “на высоком перевале, / в мусульманской стороне”. Смущение поэта усугубляется страхом действительной потери памяти: “Леди Годива, прощай... Я не помню, Годива...”, “В нищей памяти впервые / Чуешь вмятины сырые...”. Поэт испытывает полную беспомощность, граничащую с отчаянием: “Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...”, “Замолчи! Я не верю уже ничему...”, “И не знаю – зачем я живу”. Его мучают сомнения в существовании Бога (“Если ты не вчерашний, не зряшный...”), в бессмертии души (“О бабочка, о мусульманка... / Жизняночка и умираючка... / Сложи свои крылья – боюсь!”) и в воскресении (“Если все живое лишь помарка / За короткий выморочный день, / На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень”).

Сомнения заводят Данте в темный лес ошибок и заблуждений. С первой до последней песни “Комедии” мы следуем за объяснением состояния Данте, тревожного, полного страха, мечущегося между “no” и “si” (А. VIII, 109–111; X, 94–96; XI, 76–78; Ч. X, 58–63; XXXI, 124–126). Все свои колебания и сомнения Данте решает в форме, типичной для средневековой схоластики: вопросов и ответов. Его сомнения и тревоги на самом деле – это страх потерять путь. Данте в своем путешествии к высшему свету проходит через все состояния смущения и страха. Только в конце своего паломничества он способен обойтись без провожатого.

Та же тема смущения и страха (см. описание Данте как персонажа “Божественной Комедии” в “Разговоре о Данте”) переплетается в поэзии Мандельштама с мужеством и сильным желанием найти путь из ада к свету и понять, что этот свет означает. Как и Данте, поэт Мандельштама вынужден идти дорогой, не прямо ведущей к свету, а сначала спускающейся вниз, в самое преисподнюю: “И тянется глухой недоразвиток, / Как бы дорогой, согнутою в рог, – / Понять пространства внутренний избыток / И лепестка, и купола залог“. У Данте мучительный и трудный опыт на небе: то и дело возникающая физическая слепота, новая разлука с Беатриче, шоковые состояния, связанные с трансформацией тела. В то же

время как христианин Данте прибегает к вере, дабы помочь самому себе в восхождении к Троице. Разум, символически представленный Вергилием, и откровение, представленное Беатриче, вместе делают такое восхождение возможным. Внутреннее состояние Мандельштама тридцатых годов является далеко не столь уверенным: “Легче было вам, Дантовых девят / Атлетических дисков, звенеть, / Задыхаться, чернеть, голубеть...” Однако смятенные чувства Данте, его страх и ощущение безвыходности в темном лесу ошибок, так же как страхи и безвыходное отчаяние Мандельштама, напоминают нам сократовскую “апорию” – чувство бездорожья, безвыходности, являющееся, по Сократу, состоянием надежды в резком контрасте с состоянием безнадежности ума тех, кто самодоволен и самоуверен: вся атмосфера тридцатых годов, когда вождь – “чумный председатель” – требовал полной веры в себя и в его прямой путь к раю. Подобно тому как Данте, испытывая омерзение при повороте в пути, выбирается со дна впадины по телу самого Сатаны, так соприкосновение с конечным злом порождает в Мандельштаме чувство полного к нему отвращения: “Я им пресыщен до отказа... / Повязку бы на оба глаза!” Через потрясения внутреннего конфликта, усиленного разгулом террора, Мандельштам начинает осознавать, что в нем созревает новое состояние, подобно состоянию Данте в небе, который через периодически возникаемую слепоту обретает смиренное, но в то же время придающее сил духовное видение: “Посмотри, как я слепну и крепну, / Подчиняясь смиренным корням...” В десятом небе, в Эмпирее, объединяющем все девять небесных сфер, Данте наконец обретает высшую свободу (Р. XXXI, 85; XXXII). Это свобода быть самим собой, при всех своих лучших качествах, поверх выбора, свобода как внутреннее освобождение от оков собственных грехов, сомнений и страхов, свобода как всеобъемлющее видение в момент встречи один на один со светом высшего знания. Спасение приходит к Данте от божественной благодати и ее благоволения – двухсоставной эссенции вод реки с двумя стремнинами – Евной (добрый ум), земного рая. Одно течение реки – Лета – смывает все из памяти человека, освобождает его от болезненного прошлого и устремляется в ад, где впадает в ледяное озеро застывших слез, проливаемых над грехами человека (Ч. XXXI, 94–105; XXXII,

94–99; А. XIV, 112–126). Другое течение – Евная – это река времени, восстанавливающая всю память человека сквозь призму любви (Ч. XXVIII, 121–134) и впадающая в Эмпирее – в вечности – в озеро света (Ч. XXXIII, 127–145; Р. XXX, 88–90). Эта река памяти добра – Евная – является одновременно тем же лучом света и божественной благодати, который исходит из светящейся точки – Троицы.

В своем поэтическом подходе к памяти добра, к “светлому хмелю” поэзии и искусства Мандельштам пытается преодолеть собственную потерянность: “Вспоминаю, как плывет / Светлый хмель над головами”. Но свобода поэта – холмы Тосканы – родина Данте – вне его досягаемости: “И ясная тоска меня не отпускает / От молодых еще вороньих холмов / К всечеловеческим – яснеющим в Тоскане”. Адские чары, нависшие над поэтом, разбиваются, как только Мандельштам описывает все, что связано у него с любовью к искусству: “К Рембрандту входит в гости Рафаэль. / Он с Моцартом в Москве души не чает...” Низкий голос женского пения (у Данте пение ассоциируется с чистилищем и небесным раем) заводит поэта в нижний ад – царство Льва: “Я в львиный ров и в крепость погружен / И опускаюсь ниже, ниже, ниже...” – и вместе с тем, будучи “сильнее льва, мощнее Пятикнижья”, поднимает поэта на вершины космической радости: “И я сопровождал восторг вселенский / Как вполголосная органная игра / Сопровождает голос женский”. Перед читателем стихов Мандельштама этого периода проходит вереница образов, помогающих поэту переключить внимание с inferнального мира на мир искусства, музыки, женщины, природы перед лицом красоты и обрести искупление. Художественное творчество наделяется религиозной значимостью. Находясь в ссылке, Мандельштам тоскует по своему любимому городу – Петербургу: “Слышу, слышу ранний лед, / Шелестящий под мостами, / Вспоминаю, как плывет / Светлый хмель над головами”. В этом городе поэт может присутствовать только как тень, грызущая зерна гранита на набережных Невы: “Так гранит зернистый тот / Тень моя грызет очами...” Твердый гранит ассоциируется не только с горьким хлебом изгнания, который дается тому, кто взбирается по ступеням чужбины (Р. XVII, 58–60): “С черствых лестниц, с площадей / С угловатыми двор-

цами...” Вся горечь былого поэт переливает в образы своего творчества. Тень поэта – мельница – перемалывает твердые зерна гранитных набережных любимого города и перерабатывает их в несладкий хлеб причастия – поэзию. Образ поэзии как причастия усиливается образами неба, вина и “несладкого” хлеба, которыми эта тень поэта кормит других поэтов – “неотвязных лебедей”: “Иль шумит среди людей, / Греясь их вином и небом, / И несладким кормит хлебом / Неотвязных лебедей...” Пребывание поэта в любимом городе в период изгнания трансформируется в пребывание тени поэта среди живущих. Его сопричастие с ними – “несладкий хлеб”, поэзия – это чудотворная связь поверх барьеров разлуки и смерти. Тем, чем является Данте для Мандельштама, сам Мандельштам становится теперь для других поэтов. Оба поэта творят более сильное, более мощное искусство благодаря своим страданиям точно так же, как крепнет голос Данте по мере того, как устают его губы: “Круг Флоренции своей / Алигьери пел мощней / Утомленными губами”.

В самой сути поэтического труда сокрыта связь с некоей другой реальностью, которая сама по себе может содействовать тому, чтобы вырваться из ограниченного мира inferнального опыта. Эта мысль ясно выражена у Данте и проступает у Мандельштама в его размышлениях над дантовским произведением.

5. Чистилище и небо. Зло как внутренний импульс

По словам Надежды Мандельштам, новое появление звезд в поэзии Мандельштама тридцатых годов огорчило поэта (“Воспоминания”, глава “Последняя зима в Воронеже”). Мандельштам напоминал ей, что Гумилев полагал, будто появление звезд в поэзии означает потерю ориентации. Для Данте появление звезд после того, как он выбирается из ада, имеет противоположное значение (А. XXXIV, 133–139; Ч. I, 1–89). Любовь Мандельштама к Данте, в котором он нашел своего собственного вождя, внесла, по-видимому, перемену в его опасливое отношение к небу и звездам: “А небо, небо – твой Буонаротти!”, “А солнце щурится в крахмальной нищете – / Его

прищур спокоен и утешен... / Десятизначные леса почти что те...", "И у звезды учись / Тому, что значит свет". Как и Данте, Манделъштам испытывает перед небом периодический страх мальчика-ученика, который должен пройти через свое распятие: "Вот оно, мое небо ночное, / Пред которым как мальчик стою, - / Холодеет спина, очи ноют, / Стенобитную твердь я ловлю" ("Тайная вечеря"). На поэта периодически нападает страх недоверия к небу. Манделъштам взирает на небо с боязнью предательства - цветущая ветвь дерева превращается в убийственное оружие, направленное на поэта: "На меня нацелилась груша да черемуха - / Силою рассыпчатой бьет меня без промаха". Небо становится пространством, где царит двоевластие: "Кисти вместе с звездами, звезды вместе с листьями - / Что за двоевластие там? / В чьем соцветьи истина? / С цветцу ли, с размаху ли - бьет воздушнобелыми / В воздух, убиваемый кистенями целыми. / И двойного запаха сладость неживчива - / Борется и тянется, смешна, обрывчата". Образ неба становится для поэта и влекущим, захватывающим, и отталкивающим: "За тобой - от тебя - целокупное - / Я губами несусь в темноте".

Подобно тому как Данте через воспоминания во время своих путевых разговоров открывает, что он сам стал виной потери своего пути в темном лесу, так Манделъштам исследует состояние своей собственной совести и подходит к осознанию личной вины и ответственности. Тема собственной вины начинается еще в поэзии двадцатых годов: "Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете". Если землю акмеисты предпочли небесному символизму, в Манделъштаме в послереволюционный период имеется уже четкое осознание, что ценой за такое предпочтение могут быть не только десять небес, но и сама земля: "Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий / Скрипучий поворот руля / ...Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля" ("Сумерки свободы"). В поэзии Манделъштама подлинный выбор оказывается не между землей и небом, но между небом и садом, если небо носит позитивный характер. Это усиливает мотивы вины, личной ответственности и позора за бездельность: "Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил, / Время свое заморозил и крови горячее пролил", или позора за участие поэта в inferнальной

деятельности, в “шестипалой неправде”: “Я и сам ведь та-кой же, кума!” Стихи тридцатых годов начинаются с ощущения презрения к самому себе, самоиронии, стыда, опасения, что друзья убедятся в участии поэта в деяниях деспотического режима: “Грянет ли в двери знакомое – ба! / Ты ли, дружище? какая издевка! / Долго ль еще нам ходить по гроба, / Как по грибы деревенская девка... / Были мы люди, а стали людь...”

Однако мотивы вины в свою очередь развиваются в осознанную тему покаяния и надежды на прощение. После “Оды” Сталину потребность покаяния выражена особенно ярко: “Простишь ли ты меня, великолепный брат...”, “Я сердцем виноват...”, “То, что я говорю, мне прости...”, “Длинной жажды должник виноватый...”. Внимательный анализ “Оды” Сталину показывает, что самобичевание Мандельштама не вполне оправдано. В “Оде” адресат изображается в том же ключе дантовского Сатаны, как и во многих других стихотворениях тридцатых годов.

Тема покаяния переносит поэта в мир чистилища. Подобно тому как в чистилище Данте поднимается ввысь в пространство и возвращается вспять во времени, познавая власть света, движения и роста и достигая состояния невинности на вершине горы, так Мандельштам в нескольких своих последних стихотворениях размышляет о свете, о чистоте предметов, его окружающих, которые он любил и раньше: хлеб, снег, дети, пространство, время, благодарность и величие природы, “сладкозвучный труд” в поэзии, напоминающий дантовский “il dolce stil puovo”. Все это пронизано чистотой, безгрешностью, восторженностью, смиренностью, умилением: “Подивлюсь на мир еще немного, / На детей и на снега...”, “А снег хрустит в глазах, как чистый хлеб, безгрешен”, “Благословенны дни и ночи те, / И сладкозвучный труд безгрешен”, “Неравномерной сладостной походкой...”. Мандельштам пишет о Крите словами, которые напоминают дантовское описание Крита как наисчастливейшего царства золотого века истории (А. XIV, 94–120): “Гончарами велик остров синий, / Крит веселый...” Синий цвет радости, проходящий через все стихотворение, напоминает дантовское ликование, когда, по выходе из ада, перед Данте открывается картина прекрасного синего неба и моря, окружающего остров – гору Чистилища (Ч. I).

Белый, красный и зеленый – цвета трех теологических добродетелей у Данте: веры, любви и надежды (Ч. XXIX, 121–129) и одежды Беатриче, когда она появляется, вся покрытая цветами, в чистилище перед Данте (Ч. XXX, 31–33). Зеленая долина Мандельштама, малиновая ласка (“Канцона”), белизна безгрешного снега и потерянное стихотворение о белом цвете (Анна Ахматова. “Мандельштам (Листки из дневника)”) помогают определить отношение Мандельштама и к теме чистилища. Чистилище как подготовка к жизни вне времени явно прорывается в некоторых стихах: “И под временным небом чистилища / Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранилище – / Раздвижной и прижизненный дом”. Надежда на вечную жизнь делает небо более приемлемым. Небо воспринимается как великая награда за усилия всей жизни: “Достигается потом и опытом / Безотчетного неба игра”. Воды, также символизирующие очищение, напоминают двустремнинную, разнонаправленную дантовскую реку Евною: “Хороша, колючая, сухая / И самая правдивая вода...” Поэта беспокоит, однако, что это двойное течение может предполагать двуличие: “Как из одной высокогорной щели / Течет вода, на вкус разноречива, / Полужестка, полусладка, двулична...” Очистительное свойство воды связано с приготовлением поэта к смерти: “Так, чтобы умереть на самом деле, / Тысячу раз на дню лишусь обычной / Свободы вздох и сознания щели”.

Дантовская река в конечном счете оживляет паломника, пьющего из нее. То счастье, которое могут даровать эти воды, преобразив мученичество, подтверждается Мандельштамом: “И влагой напоен, восстал песчаник честный, / И среди ремесленного города-сверчка / Мальчишка-океан встает из речки пресной / И чашками воды швыряет в облака”. Дантовская река становится озером вечности – река Мандельштама становится океаном. Как у Данте проходят все его боли и страхи и он уподобляется мальчику в наилучшем состоянии, так сублимируется и боль поэта в стихотворении Мандельштама, когда поэт принимает участие в космической игре “мальчишки-океана”.

6. Беатриче и Матильда Данте. Женские образы Мандельштама

Описание Мандельштамом его предстоящей разлуки с землей продолжает напоминать “Божественную Комедию”. Земля Мандельштама пуста, как и земной рай у Данте в чистилище. Мандельштам увидел человечество уничтоженным и землю опустошенной. Две женщины – Матильда и Беатриче – помогают Данте в разлуке с землей. Мандельштама тоже провожают две женщины. Возраст одной из них приводит на память тот факт, что Беатриче и Данте были почти ровесниками: “К пустой земле невольно припадая / Неравномерной сладостной походкой (прихрамывание Наташи Штемпель, которой посвящено стихотворение. – М.Г.), / Она идет, чуть-чуть опережая / Подругу быстрюю и юношу-погодка”. Подобно Матильде и Беатриче, а также Деве Марии (А. II; Р. XXXIII), женщины помогают в беде Мандельштаму: “Девчонка, выскочка, гордячка, / Чей звук широк, как Енисей, / Утешь меня игрой своей...” (“Скрипачка”), “И со мною жена – пять ночей не спала, / Пять ночей не спала – трех конвойных везла”. По контрасту с улыбающимися и нарядными женщинами у Данте женщины, которые заботятся о Мандельштаме, когда он готовится покинуть эту землю, пребывают в бедности и слезах: “Еще не умер ты, еще ты не один, / Покуда с нищенкой-подругой...”, “Есть женщины сырой земле родные, / И каждый шаг их – гулкое рыданье...”. Будучи реминисценцией скорбящих женщин из “Тристии”, женщины эти также являются Мариями Магдалинами, сопроводительницами умерших и свидетельницами их воскресения: “Сопровождают *воскресших* и впервые / Приветствовать *умерших* – их призванье”. Небо, в которое они провожают поэта, прекрасно и вечно. Это небо Данте: “Цветы бессмертны. Небо целокупно”, но двусмысленность последней строки стихотворения пронзает болью возобновленного колебания и сомнения в будущем, которое является или обещанием еще больших благ, или только обещанием и ничем больше: “И то, что будет, – только обещанье”.

Хотелось бы выразить надежду, что вышеприведенный материал и наше представление с достаточной убе-

дительностью показывают, что творчество Мандельштама, зрелого гениального поэта тридцатых годов, невозможно понять без знания того, как и в какой мере повлиял на него Данте с его “Божественной Комедией”. Поражает влюбленность Мандельштама в Данте и его тончайшее знание самых разных сторон и деталей итальянского поэтического шедевра. Данте не только придал нашему поэту величайшее вдохновение, но и наполнил его трудные годы большим смыслом. В пределах данной работы трудно сделать заключение, в какой степени мировоззрение Мандельштама, оказавшегося, безо всяких преувеличений, в подлинном inferнальном мире, осталось отдаленным от семантики средневековой теологии. Исторически значимый разговор двух поэтов, принадлежавших к разным эпохам, был трагически оборван.

Ю. Фрейдин

ЗАМЕТКИ ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ МАНДЕЛЬШТАМА

“Дождик ласковый, мелкий и тонкий...” – варианты и черновики

Это стихотворение, насколько известно, не печаталось автором при жизни и впервые было опубликовано лишь в 1974 г. (ВРСХД, № 111), будучи извлечено из сохраненного Надеждой Яковлевной архива поэта. Вот его “окончательный текст” – в таком виде, как он издается последние четверть века:

Дождик ласковый, мелкий и тонкий,
Осторожный, колючий, слепой.
Капли строгие скупы и звонки
И отточен их звук тишиной.

То – так счастливы счастьем скромным,
Что упасть на стекло удалось;
То, как будто подхвачены темным
Ветром, струи уносятся вкось.

Тайный ропот, мольба о прощеньи:
Я люблю непонятный язык!
И сольются в одном ощущеньи
Вся жестокость, вся кротость, на миг.

В цепких лапах у царственной скуки
Сердце сжалось, как маленький мяч:
Полон музыки, Музы и муки
Жизни тающей сладостный плач!

22 августа 1911 г.

1. Три автографа

Стихотворение дошло до нас в трех автографах, которые, в соответствии с их внешними особенностями, можно обозначить как “Автограф без правки”, “Правленный автограф” и “Правленный автограф с нумерованными строками” (в связи с этим последним пользуюсь случаем поблагодарить С.В. Василенко, проделавшего большую работу по его расшифровке).

Формально обоснованной кажется мысль, что “Автограф без правки”, именно ввиду почти полного отсутствия на нем признаков авторской работы над текстом, является итоговым, беловым, завершающим и, соответственно, должен расцениваться как окончательный вариант стихотворения. Однако детальное исследование автографов дает, как нам кажется, основание для иных выводов.

2. Какой автограф старше?

Действительно, если в мысленном эксперименте снять с “Правленного автографа” следы работы поэта над текстом, то есть как бы устранить всю имеющуюся на листе авторскую правку, то легко увидеть, что она нанесена поверх исходно беловой авторской рукописи, содержащей следующий вариант стихотворения:

Дождик ласковый, мелкий и тонкий,
Осторожный, колючий, скупой...
Капли строгие светлы <?> и звонки,
И отточен их звук тишиной.

То – утешены счастьем скромным,
Что упасть на стекло довелось;
То – подхвачены нежно<пенно>*=огромным
Мраком – струи отпрянули вкось.

Тайный ропот, мольба о прощеньи:
Я люблю непонятный язык.
И сольются в одном ощущеньи
Вся жестокость, вся кротость, на миг.

В цепких лапах у царственной скуки
Сердце сжалось, как маленький мяч:
Полон музыки, Музы и муки
Жизни тающей сладостный плач!

22 августа 1911

Ближе всего к этому варианту, первоначально переписанному как бы “набело”, – “Автограф без правки”:

Дождик ласковый, мелкий и тонкий
Осторожный, колючий, слепой.
Капли строгие скупы и звонки
И отточен их звук тишиной.

То – т[к]ак счастливы счастьем скромным,
Что упасть на стекло удалось;
То, как будто [,] подхвачены темным
Ветром, струи уносятся вкось,

Тайный ропот, мольба о прощеньи [-]:
Я люблю непонятный язык!
И сольются в одном ощущеньи
Вся жестокость, вся кротость, на миг.

В цепких лапах у царственной скуки
Сердце сжалось, как маленький мяч:
Полон музыки, музы и муки
Жизни тающей сладостный плач!

22 августа 1911

Сравнение двух последних четверостиший в “Правленном автографе” и “Автографе без правки” указывает на их практически полную идентичность, за вычетом следующих мелких различий: в первом в конце 9-й строки двоеточие было поставлено сразу, а во втором, по-видимому, на месте первоначального тире; в конце 10-й строки “Правленного автографа” стоит точка, а в “Автографе без правки” – восклицательный знак; в 15-й строке “Правленного автографа” слово “Муза” написано с заглавной, а в “Автографе без правки” со строчной буквы.

В целом “Автограф без правки” производит действительно впечатление “второго”, т. е. *копийного*, иначе говоря – перебеленного почти без правки автографа, беловика (если не считать трех мелких поправок – в 5-й, 7-й и 9-й строках, – носящих, как представляется, характер авторской корректуры), достаточно бегло списанного по этому с какого-то правленного текста или, возможно, воспроизведенного по памяти.

Однако это еще не дает нам ответа на вопрос: в какой последовательности находятся беловой “Автограф без правки” и легший в основу “Правленного автографа”, ис-

ходно не менее “беловой” и лишь затем сильно правленный, текст “Дождика”.

Автокорректурa в “Автографе без правки” как будто является доводом в пользу того, что сам автограф (списанный или припомненный – все равно!) был копией с какого-то прототекста, хранившегося в памяти или в записях автора.

И все же: сравнение 15-й строки “Автографа без правки” с 15-й строкой “Правленного автографа” показывает нам два разных варианта написания начальной буквы слова “муза”. “Автограф без правки” дает строчную, маленькую букву, как будто слово “музыка” только что разделилось в творческом сознании автора на составляющие – “муза” и “мука”, сохраняющие еще все орфографические признаки своего столь недавнего единства. В “Правленном автографе” это единство уже подверглось некоторой трансформации: слово “Муза” обрело полную самостоятельность, и заглавная, прописная буква как бы графически затушевывает его происхождение от “музыки”.

Это позволяет предположить, что “Автограф без правки” находится ближе к моменту расщепления в творческом процессе поэта “музыки” на “музу” и “муку”, чем “Правленный автограф”, и, соответственно, является “старшим”, т. е. более ранним. Если такое предположение справедливо, то “Автограф без правки” не может считаться не только окончательным, но даже и более поздним, чем “Правленный автограф”. В таком случае он должен восприниматься нами как более ранний, отражающий предыдущий этап создания стихотворения.

Если мы принимаем это предположение в качестве исходного, тогда легкие трансформации текста, приводящие к варианту, ставшему основой для правки в “Правленном автографе”, начинают выглядеть стройно и логично.

3. Первый этап работы над текстом

Итак, допускаем, что автор перебеливает стихотворение (по памяти или с какого-либо не дошедшего до нас источника), создает “Автограф без правки” и не работает с ним дальше, откладывает “про запас”, придавая ему тем самым как бы статус заверченного варианта (окончательного или промежуточного – это еще предстоит установить).

Затем он копирует текст, но не механически, а внося по ходу переписывания целый ряд изменений – так создается исходная текстовая основа “Правленого автографа”. Во 2-й строке “слепой” заменяется на “скупой” – тем самым поэт отказывается от эпитета, заимствованного из идиомы (слепым дождем называют дождь, идущий при светящем рядом с тучами солнце), и обретает полную власть над временем суток и освещением внутри своего стихотворения; этой заменой устраняется и несоответствие идиоматического “слепого дождика” из первых двух строк “Правленого автографа” – “темному ветру” из 7-й – 8-й строк того же автографа. Точка в конце строки заменяется многоточием. Однако инерция освещения “слепого дождика” в авторском сознании, по-видимому, преодолена еще не полностью, и в 3-й строке “скупы” заменяется на “светлы<?>”.

В 5-й строке не слишком напевное и, по-видимому, спровоцировавшее на описку “То т[к]ак счастливы” меняется на более мелодичное “То утешены”, при этом устраняется тавтология (“Так счастливы счастием скромным”) и уточняется оттенок смысла (“утешены счастием скромным”) – это еще один довод в пользу того, что подвергшийся авторской правке автограф был создан п о з ж е того, который остался направленным. В согласии со смыслом предыдущей замены, в конце 6-й строки победный глагол “удалось” меняется на более скромный “довелось”.

7-я и 8-я строки дают нам вместо довольно нейтрального “темного ветра” гиперболический “нежно<пенно>-огромный мрак” (вот где поэт полностью воспользовался своей властью над временем суток и освещением внутри стихотворения – ведь “слепой дождик” совершенно несовместим с “огромным мраком”), но при этом если действие обыденного, почти реалистического “темного ветра”, физически способного “уносить вкус” дождевые струи, подавалось как метафора (“как будто”), то гиперболизированный “мрак” вводится непосредственно, без служебных уподобляющих слов (эту метатезу поэт окружает не запятыми, а тире), и в то же время “дождь” реагирует на этот несущийся “огромный мрак” не только физически, но как бы и эмоционально (“струи отпрянули”, как будто в испуге).

О различиях в двух вариантах второй половины стихотворения мы уже говорили. Повторим лишь, что все

клонится к тому, чтобы признать за автографом с “нежно<пенно>-огромным мраком” статус *следующей, как бы более совершенной* редакции.

Возможно, именно эта “установка на совершенствование” и побудила Мандельштама продолжить работу над текстом и нанести на него всю ту правку, которую мы встречаем на “Правленом автографе”.

4. Вымарывание и зачеркивание (второй этап работы над текстом)

Каков же характер этой правки?

Автор чуть касается 3-й строки (вымарывает эпитет “светлы<?>” так густо, что его прочтение становится почти невозможным, и вставляет поверх него “грустны”, тем самым полностью устраняя всякое воспоминание о “слепом дождике”) и решительно вторгается в текст второй строфы стихотворения.

В 5-й строке поэт сначала зачеркивает одной чертой “утешены”, вписывает сверху и снабжает значком вставки “утешились”, затем густо замарывает (так, что разобрать по буквам становится невозможно) оба эти слова и вписывает сверху с таким же вставляющим значком, но “приземляющимся” не впереди, а позади первоначального “утешены”, слово “испуганы”, которому, по-видимому, предшествовала буква “н”, позволяющая предположить недописанный вариант “н<апуганы>”. Затем все эти варианты правки замарываются почти до неразличимости составляющих их букв.

Из дальнейших вариантов правки 5-й строки отчетливо прочитывается вставленный туда же, незачеркнутый и не предполагающий (по своей грамматике) каких-либо дальнейших исправлений в 6-й строке вариант: “твердят с упоением темным”.

Выше и левее вписан, а затем зачеркнут и частично вымаран трудно читаемый “деепричастный” вариант: “струясь по туманным и темным<?>”. Он уже – грамматически – предполагает определенную правку следующей строки.

Еще выше и правее – незачеркнутый вариант совершенно другого начала совершенно иной по содержанию строфы: “Я рожден провидением темным”.

6-я строка также имеет многослойную правку. Сначала это просто инверсия: “на стекла упасть” (вместо “упасть на стекло”). Затем зачеркиваются оба варианта и глагол “довелось”. Правее предыдущей правки пишется строка “Окнам льнут и смешное твердят”, являющаяся очевидным продолжением “деепричастного варианта” правки предыдущей строки:

То струясь по туманным и темным
Окнам льнут и смешное твердят.

Этот вариант зачеркивается (конечно, целиком, хотя черта и не захватывает слова “твердят”) и под строкой записывается другой, возвращающий к сюжету “утешения”: “Что созреет и упасть довелось”, – но и в нем “Что” меняется прибавлением буквы в конце слова на “Чтоб”, “довелось” зачеркивается, а за ним через запятую пишется “какнибудь”, давая тем самым продолжение совершенно новой по содержанию редакции второй строфы, уже с авторским “Я” и без льющих по окнам дождевых капель (сохраняем авторскую пунктуацию):

Я рожден провидением темным
Чтоб созреть и упасть, какнибудь.

В 7-й строке лишь одно исправление, приводящее ее текст в соответствие именно с этим, по-видимому, последним вариантом правки: начальное “То” исправлено на “Так”.

8-я строка содержит обильную правку. Начальное “Мраком” зачеркивается, и вместо него вписывается “Ветром”. Но это, по-видимому, не самая первая редакция. Сначала “отринуты” исправляется на “откинuty”; исправление вымарывается. Вымарывается и “вкось”, а сверху пишется “рассыпались врозь”, “рассыпались” зачеркивается, над ним пишется “отброшены”, затем вымарывается “врозь”, но “отброшены” (по рассеянности?) не вычеркивается.

Затем – очевидно, в рифму к варианту 6-й строки “Окнам льнут и смешное твердят” – под 8-й строкой вписывается “по ветру летят”. Можно предположить, что автор заменил начальное “Мраком” на “Ветром” лишь после того, как отказался от варианта “по ветру летят”.

Один за другим под 8-й строкой зачеркиваются и вымарываются варианты: “уносятся <?> в высь<?>” ... “путь<?>” ... “в муть<?>”, и наконец сверху вставляется “и брошены”, давая нам совсем новый, окончательный вариант второй строфы:

Я рожден провидением темным
Чтоб созреть и упасть, как нибудь
Так – подхвачены нежно<пенно>-огромным
Ветром – струи и брошены в муть

Следует признать, что в таком виде строфа выпадает из общего сюжета стихотворения, ввиду чего вполне оправданной становится дальнейшая авторская работа над текстом.

5. Новая редакция

Этот этап дошел до нас в виде “Правленного автографа с нумерованными строфами”. В нем мы вновь сталкиваемся с правкой, нанесенной поверх текста, первоначально переписанного набело и тем самым как бы подготовленного для дальнейшей авторской редакции. Вот этот исходный беловик:

Дождик ласковый, мелкий и тонкий,
Осторожный, колючий, скупой...
Капли строгие грустны и звонки,
И отточен их звук тишиной.

Я рожден провидением темным,
Чтоб созреть и упасть, как-нибудь – <?>
Так, подхвачены нежно<пенно>-огромным
Ветром, струи уносятся в муть.

Тайный ропот, мольба о прощеньи – <?>
Я люблю непонятный язык...
И сольются в одном ощущеньи
Вся жестокость, вся кротость, на миг.

В цепких лапах у царственной скуки
Сердце сжалось, как маленький мяч – <?>
Полон музыки, Музы и муки
Жизни тающей сладостный плач!

22 августа 1911

Совершенно очевидно, что этот исходный беловик преемствен к тому тексту, который формировался в результате авторской работы над “Правленным автографом”.

Если попытаться определить, как в свою очередь соотносятся исходный беловик “Правленного автографа с нумерованными строфами” и текст “Автографа без правки”, то придется признать, что “нумерованные строфы” дают нам еще более поздний вариант стихотворения, чем “Правленный автограф”.

И если уж присваивать этим рукописям порядковые номера, то следует “Автограф без правки” обозначить как первый (“Автограф 1”), “Правленный автограф” – как второй (“Автограф 2”), а “Правленный автограф с нумерованными строфами” – как третий, т. е. “Автограф 3”.

Соответственно и последовательность редакций стихотворения, даваемых в итоге каждым из автографов, представляется такою:

первая (“Автограф 1”, т. е. “Автограф без правки”);
вторая (“Автограф 2”, т. е. “Правленный автограф”);
третья (“Автограф 3”, т. е. “Правленный автограф с нумерованными строфами”).

Мы ничего не знаем о прижизненной истории этих рукописей и поэтому не можем здесь употреблять выражения типа “автор сохранил такие-то и такие-то варианты”. Мы можем только констатировать, что в авторском архиве, спасенном Надеждой Яковлевной Мандельштам и ее друзьями, сохранились и дошли до нас вот эти три варианта не публиковавшегося поэтом стихотворения, над текстом которого он упорно и много работал.

Ничего мы не знаем и о том, как оценивал сам поэт результаты этой работы, каким вариантам отдавал предпочтение. Наши суждения могут основываться лишь на анализе дошедших до нас рукописей. Тем важнее, чтоб этот анализ был полным, последовательным и непредвзятым.

Необходимо признать, что на какие-то вопросы мы не сможем ответить при всем желании. В частности безусловно невыясненным останется, почему, в силу каких авторских побуждений “Автограф 1” (“Автограф без правки”) так и дошел до нас неправленным.

Что же касается двух следующих автографов “Дождика”, то на основе их анализа можно сделать несколько

выводов. Во-первых, Мандельштам переписывал текст набело не только для того, чтобы зафиксировать его “окончательный вариант”, но и для того, чтобы работать с ним дальше (именно так он использует “исходные беловики” в “Автографе 2” и в “Автографе 3”); тогда “Автограф 1” приобретает своеобразный статус “промежуточно-завершенного”, но не “окончательного”. Во-вторых, в результате работы с “Автографом 2” в содержании стихотворения произошел резкий сдвиг. В-третьих, поэт пошел дальше в своей работе над текстом, и результаты этой работы следует искать в “Автографе 3”.

6. Диссонирующая строфа

Мандельштам начинал работу над текстом стихотворения с “совершенствования” зарисовки законного дождливого пейзажа. Лирическое “Я” звучало в нем достаточно нейтрально, остраненно и обнаруживало себя только на второй трети текстового пространства (10-я строка: “Я люблю непонятный язык”), с тем чтобы сначала как бы слиться с пейзажным настроением (“И сольются в одном ощущеньи”) и лишь затем более отчетливо обозначить собственную, созвучную дождю – “Сердце сжалось” – и уходящую в дождь эмоцию: “Полон музыки, Музы и муки Жизни тающей сладостный плач”.

Это была, в сущности, вариация на известную верленовскую тему “Дождь идет в моем сердце, Как над городом дождь”. Соответственно и мандельштамовское стихотворение по своему содержанию, стилистике и меланхолической интонации звучало как кроткий символистский плач по истаивающей дождем жизни, амбивалентно наполненной “музыкой, Музой и муккой”.

Итогом работы поэта над “Автографом 2” стала замена второй (пейзажной) строфы на четверостишие с громким лирическим “Я” (“Я рожден...”), перемещенным в первую треть текста, да еще в начало строфы, т. е. в сильную позицию.

Это новое четверостишие – открытое, почти исповедальное признание в своей чуть ли не обреченности, а не кроткое замечание по поводу музыки дождя, которым раньше ограничивался поэт (“Я люблю непонятный язык”). Здесь звучит мотив предназначения и судьбы,

причем в ключе скорее романтическом, чем символистском, – судьбы, созвучной не “ласковому дождику”, а “пенно-огромному ветру” и, соответственно, в интонации не кротко-примиренной, а бурно-взволнованной.

Таким образом, в результате правки в содержании стихотворения, текст которого стал итогом работы автора над “Автографом 2”, возник явный смысловой, сюжетный, стилевой и интонационный диссонанс, которого не было и не намечалось в варианте, зафиксированном “Автографом 1”. Его источником стал новый вариант второй строфы.

Как же пошла дальнейшая работа?

7. Третий вариант

“Автограф 3” уже внешне производит впечатление полиморфного и многослойного. В его основу лег текст, явно переписанный Мандельштамом набело с “Автографа 2”, – текст этот уже приводился нами в разделе 4 настоящих заметок. Переписав его, поэт нумерует строфы (потому-то мы и назвали этот вариант “Правленным автографом с нумерованными строфами”).

Нумерация строф – довольно частый прием мандельштамовской работы над текстом стихотворений. Обычно он означает, что работа еще не завершена. В окончательном варианте поэт, как правило, снимал строфическую нумерацию. Зная это, можно легко сделать формально-логический вывод о том, что “Правленный автограф с нумерованными строфами” дает нам промежуточный этап работы автора над текстом.

Однако здесь номера строф проставлены в “неправильном” порядке. Если первое четверостишие обозначено цифрой 1, то второе – цифрой 3, третье – цифрой 2, а четвертое – цифрой 4. Иначе говоря, поэт изменил порядок следования второго и третьего четверостиший, поменяв их местами. Затем зачеркнул цифры, вернув тем самым строфы на прежние места, и сделал это *окончательно*.

Но прежде, по-видимому, внес первый слой правки. На этот раз, в отличие от “Автографа 2”, мы можем ясно увидеть, как резко первый слой правки – мелким почер-

ком, чернилами – отличается от второго слоя, карандашного, нанесенного более крупным почерком. Номера строф проставлены, а затем вычеркнуты именно чернилами, в рамках первого слоя правки.

Такую же чернильную правку обнаруживаем на 1-й, 3-й и 9-й строках “исходного беловика”. Прежде всего Мандельштам пытается изменить эпитеты “дождика” и “капель” в связанных рифмой 1-й и 3-й строчках. По-видимому, сперва он зачеркивает “тонкий” и начинает писать над ним и правее “звонкий”, а рифму в третьей строке соответственно меняет, зачеркивая “звонки” и вписывая выше и немного левее “тонки”. Получается: “Дождик ласковый, мелкий и звонкий... Капли строгие грустны и тонки...”

Это его не удовлетворяет. Волнистой чертой он вычеркивает прилагательное “мелкий” и пишет над ним “крупный”. Затем, следуя логике нового эпитета, стремится устранить из редактируемых строк мотив “тонкости”, диссоциирующий с новой находкой. Правее слова “крупный”, на том же уровне, он пишет “скучны[й]” – и не дописывает, торопясь, по-видимому, исправить рифму в 3-й строке: вычеркивает в ней недавно вписанное “тонки” и пишет над ним “звучны”, получая тем самым: “Дождик ласковый, крупный и скучны[й]... Капли строгие грустны и звучны...” – мотив “тонкости” и “мелкости” устранен.

Теперь наступает черед 9-й строки. Автор несколькими не доведенными до конца чертами вымарывает слово “Тайный” и вписывает выше и правее “Что мне”. Получается: “Что мне ропот, мольба о прощеньи...”

По-видимому, после этого он начинает править знаки препинания после этой строки (точно прочесть невозможно, но, кажется, он вымарывает вопросительный знак, ставит, а затем вымарывает тире и снова ставит знак вопроса). Аналогичным образом вымарывается черточка-дефис в наречии “как-нибудь” в 6-й строке и тире после этой строки, заменяемое точкой с запятой. Кажется, такая же участь постигает тире в конце 14-й строки.

Можно предположить, что именно в ходе этой работы он отвлекается от отдельных слов и строчек и, охватив взглядом весь текст стихотворения, решает вопрос о композиции составляющих его четверостиший. Он нумерует их, самой нумерацией меняя порядок срединных строф.

Строфа о “любви к непонятному языку” становится второй, а строфа о “темном провидении” – третьей. Текст приобретает вид:

Дождик ласковый, крупный и скучный,
Осторожный, колючий, скупой...
Капли строгие грустны и звучны,
И отточен их звук тишиной.

Что мне ропот, мольба о прощеньи?
Я люблю непонятный язык...
И сольются в одном ощущеньи
Вся жестокость, вся кротость, на миг.

Я рожден провидением темным,
Чтоб созреть и упасть, как нибудь;
Так, подхвачены нежно<пенно>-огромным
Ветром, струи уносятся в муть.

В цепких лапах у царственной скуки
Сердце сжалось, как маленький мяч;
Полон музыки, Музы и муки
Жизни тающей сладостный плач!

“Ропот ... мольба о прощеньи” интонационно и стилистически как бы предваряют “провидение” и “нежно<пенно>-огромный ветер”, но все равно и в такой редакции две срединные строфы, хоть и сближенные автором между собой в результате всей проделанной им работы, продолжают диссонировать с двумя обрамляющими строфами.

Перестановка строф мало влияет на этот диссонанс. Быть может поэтому Мандельштам зачеркивает все номера строф, тем самым возвращая срединным четверостишиям их первоначальный порядок. Но и в таком виде не отдает стихотворение в печать, а откладывает и, видимо, надолго, потому что следующий слой правки наносится уже карандашом.

Это чисто техническое и, возможно, случайное обстоятельство дает тем не менее повод предположить, что к моменту карандашной правки чернила стали предметом уже не таким доступным, как в 1911 г.

“Дождик” остался не востребованным в 1913 г., когда поэт издал первый вариант книги “Камень”. Быть мо-

жет, он вернулся к нему в период войны, в 1915 г., когда готовил к печати новое – расширенное и дополненное – издание своей книги?

Но следует признать, что одного лишь факта использования карандаша на последнем этапе правки еще недостаточно даже для предположительной датировки этого этапа.

8. Карандашная правка

Вторжение карандаша полностью изменило весь облик “Автографа 3”.

Прежде всего обращает наше внимание нумерация на верхнем поле. Число “50” крупно написано по средней вертикальной оси стихотворения и (видимо) листа, над зачеркнутым номером первой строфы, и обведено кружком, затем вычеркнуто косыми зигзагами и заменено нанесенным чуть выше, правее и еще крупнее также обведенным кружком числом “49”, которое в свою очередь зачеркнуто прямыми зигзагами.

Это – пагинация. Она означает, что Мандельштам хотел включить “Дождик” не просто в подборку (для подборки 50 и даже 49 листов – слишком много!), а в книгу стихотворений. Но, очевидно, потом отказался от этого намерения, так как обе цифры зачеркнуты.

Однако перед тем как принять окончательное решение, он снова взялся за текст. Начиная с первой строки.

Прежде всего он восстанавливает исходные эпитеты дождика, решительно вычеркивая карандашом всю чернильную правку и вписывая сверху: “мелкий и тонкий”. Соответственно зачеркивается карандашом и чернильная правка над последним словом 3-й строки; и хотя под словом “звонки” не прочеркнут восстанавливающий пунктир, по смыслу правки ясно, что поэт вернулся к этой рифме. 5-ю и 6-ю строки автор не меняет. 7-ю строчку изменяет незначительно: зачеркивает карандашом начальное “Так” и над ним пишет “И”, зачеркивает и пишет снова.

В 8-й строке Мандельштам много работает над глагольной конструкцией. Он зачеркивает “уносится в путь” и вписывает над ним “мне шепчут: забудь”, оставляя

большой пробел между словами “мне” и “шепчут”, затем двумя чертами вычеркивает “мне” и “забудь” и записывает выше и правее “не думай; забудь” – получается: “...струи шепчут: не думай; забудь”. Этот вариант зачеркивается, а выше, на правом поле листа, карандашом крупно вписывается первоначальный вариант: “уносится в муть”, но, по-видимому, еще до этого нерезкой карандашной чертой зачеркиваются “струи” и слева на полях пишется “голос”, зачеркивается вся предшествующая правка, и выше справа пишется знакомое “уносится в муть”, но эта прежняя глагольная конструкция относится уже не к старому подлежащему “струи”, а к новому – “голос”.

Очевидно, после этого поэт возвращается к 7-й строке и, в соответствии с новым вариантом 8-й строчки, правит окончание в причастии, заменяя “ы” на “ый”. Получается: “подхваченный”.

Всю 9-ю строку поэт несколько раз перечеркивает и вписывает новый вариант: “Я – ребенок, покинутый в зыбке”, – так вводится новый сюжет и мотив.

Зачеркивается и ненужная теперь 10-я строка. Над ней пишется новая: “В терпком мраке я горестно-дик”, затем “мраке” вычеркивается и заменяется на “мире”: “В терпком мире я горестно-дик”.

11-я строка тоже не остается неизменной. Многократные зачеркивания и вычеркивания, знаки замен и вставок как будто отражают перемены в авторских намерениях. Сначала он находит вариант: “И в моей сочтались улыбке”. Затем как будто возвращается к исходному, вписывая прежний эпитет “туманной” – это нельзя трактовать иначе, как восстановление варианта “И сольются в туманной улыбке”. Затем зачеркивает все и правее на полях пишет: “И сольются в бездонной улыбке”.

Трудно сказать, на каком этапе, но Мандельштам карандашными пометами вновь меняет местами средние строфы стихотворения. В итоге его текст ограничивается двумя этими четверостишиями, поскольку первая и четвертая строфы крест-накрест перечеркнуты карандашом.

9. Окончательный вариант

В результате всей этой карандашной правки “Автограф 3” – по всей видимости, самый поздний из автографов “Дождика” – оставляет нам следующий текст стихотворения:

Я – ребенок, покинутый в зыбке,
В терпком мире я горестно-дик,
И сольются в бездонной улыбке
Вся жестокость, вся кротость на миг.

Я рожден провидением темным,
Чтоб созреть и упасть как-нибудь,
И, подхваченный нежно<пенно>-огромным
Ветром, голос уносится в путь.

По-видимому, именно это восьмистишие, совершенно лишенное каких бы то ни было следов первоначальной ламентации по поводу истаивающей дождем жизни, мы и должны считать “окончательным текстом” стихотворения, его самой поздней дошедшей до нас редакцией. Она является новой вариацией на другую тему любимого Верлена (ср.: “В пещере пустой Я – зыбки качанье” и т. д. – Мандельштам в своей статье “Девятнадцатый век” цитирует Верлена в сологубовском переводе).

Но и в таком виде стихотворение вызывает целый ряд вопросов. Окончателен ли порядок четверостиший? Завершена ли работа?

Во всяком случае тот факт, что пагинация зачеркнута, свидетельствует, на наш взгляд, о неудовлетворенности Мандельштама этим “окончательным” вариантом, об отказе от самого намерения включить его в книгу своих стихов.

По поводу “нежно<пенно>-огромного” заметим, что самый внимательный анализ почерка оставляет оба варианта первой части этого составного эпитета равно аргументированными (или уязвимыми). Тем самым все зависит от предпочтений текстолога. С точки же зрения частотности мандельштамовского словоупотребления, вариант “нежно-огромным” представляется значительно более вероятным. Так, Д. Кубурлис в известном “A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam” (Cornell

University Press: Ithaca and London; без даты, но не ранее 1974 г.) указывает, что лишь однажды встретил в доступных ему тогда стихах О. Мандельштама производное от прилагательного “пенный”, тогда как “нежный” и производные от него были обнаружены в 51 употреблении. И это преобладание “нежности” начинается достаточно рано. Поскольку тем не менее “аргумент от вероятности” не может быть признан решающим для каждого отдельного случая, в данной работе, не делая окончательного выбора, мы все же выдвигаем для текстологического обсуждения вариант “пенно-огромный”.

В его защиту можно привести несколько сюжетно-стилистических доводов, но и они могут не быть признаны вполне убедительными. Прибавим к этим невысказанным аргументам еще один – биографический. Вспомним, что значительная часть известных случаев употребления производных от “пены” (“Ты равнодушно волны пенишь” и “Наполнишь шепотами пены” в “Раковине”; “И пены бледная сирень” и “Останься пеной, Афродита” в “Silentium”; “На головах царей божественная пена” в “Бессоница. Гомер. Тугие паруса...”; “Ну а мне соленой пеной по губам” в “Я скажу тебе с последней прямокой...”; “И с пенных лестниц падают солдаты” в “Бежит волна-волной, волне хребет ломая...”) связана с морем. Лето 1911 г. Мандельштам провел в Финляндии. В стихах этого периода (“Раковина”, “Отчего душа так певуча...”) встречаются приметы приморских прогулок. Оба стихотворения так или иначе затрагивают тему “Поэт и его муза”. Отчего бы и в третьем стихотворении, касающемся этой темы (добавим, частью мотивов и манифестной риторичностью близкое к “Раковине” – а поэт одно время именно так собирался назвать свою первую книгу стихов), написанное в ту же дождливую пору на прибрежной даче, не проникнуть “пенно-огромному” морскому ветру с Финского или Ботнического залива?

Впрочем, и это обстоятельство могло бы не помешать Мандельштаму описать ветер как “нежно-огромный”. Имеется, однако, и еще один довод – грамматический. Поскольку составному эпитету предшествует краткая форма отглагольного прилагательного (“подхвачены”), можно рассчитывать, что поэт постарается выбрать среди

вариантов последующего эпитета такой, который был бы наименее близок к наречию – а это вариант именно с “пенно-огромным”, ибо “нежно-” легко отрывается от последующего прилагательного, давая, особенно в устном исполнении, прочтение “подхвачены нежно”. Кажется логичным предположение, что при установке на конструирование составного эпитета поэт постарается в данной грамматической ситуации выбрать такую начальную часть конструкции, которая меньше всего походит на обычное наречие, и, руководствуясь этим выбором, напишет: “пенно-”. Тем не менее окончательное текстологическое решение нам еще предстоит принять.

С. Богатырева

ПУТЕШЕСТВИЕ В СТИХАХ НА ФОНЕ ПУТЕШЕСТВИЯ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

*“Фэтонщик” О. Мандельштама в реальном,
интертекстуальном и социальном контексте*

Процесс чтения сходен с процессом творчества. Поэт, прозаик творит свой мир, который предлагает нам, читателям. Мы преломляем сей мир сквозь призму своего восприятия, преобразуя его в нечто глубоко личное, в факт духовной жизни, не полностью совпадающей с духовной жизнью, его породившей (“Нам не дано предугадать...”). Чтение, как и любое взаимодействие людей – будь то любовь, дружба, вражда, – есть процесс двуединый, но разъединенность автора и читателя во времени и пространстве придает ему сугубую интимность. В процессе чтения мы распространяем права собственности на текст, начинаем его ощущать как нечто только нам принадлежащее, лишь нам по-настоящему доступное и только нами правильно понятое. У каждого свой Пушкин, свой Пастернак, своя Наташа Ростова и свой Гамлет.

Стихи Осипа Мандельштама дают чувству интеллектуальной собственности особый простор: не только право своего толкования, но и *своего* выбора “единственно верного” текста. У каждого *свой* Мандельштам уже в силу того, что число вариантов его стихов умножено на число искажений.

В печати отмечалось, что многовариантность Мандельштама – неотъемлемое свойство его поэтики¹. Можно проследить причины, ее породившие.

Есть много свидетельств того, как возникали стихи Осипа Мандельштама. Прежде всего – свидетельства авторские. “Губ шевелящихся отнять вы не могли” – так

говорит поэт о своей победе над властью предрержащими. Шевелящиеся губы – символ процесса создания стихов. Стихи не *пишутся*, они в буквальном смысле слова – *сочиняются*. Перо и бумага нужны лишь на последней стадии, для фиксации уже существующего. Роль их второстепенная, служебная. Мы знаем, что Осип Мандельштам без большого почтения относился к письменным принадлежностям, предпочитая диктовать законченное стихотворение жене или кому-нибудь из друзей.

Есть свидетельства филологические: проанализировав строение некоторых рифм, мы можем убедиться в том, что они подбирались на слух, а не на глаз, что орфоэпические признаки всегда господствовали над графическими².

Наконец, у нас имеются свидетельства мемуаристов, в первую очередь бесценные воспоминания Надежды Яковлевны Мандельштам³.

Итак, письменные принадлежности, равно как и более сложные приспособления, служащие для сохранения слова на бумаге, не участвуют в процессе рождения стихов. Ну а в их дальнейшей жизни? В их воспроизведении? Какова их роль в общении поэта с читателем?

Ничтожна.

С момента появления книгопечатания, а отчасти и до того, непременно происходил процесс отчуждения слова от его творца. Если “*мысль изреченная*” хоть отчасти еще находилась во власти того, кто ее изрек, то мысль записанная окончательно уходила из-под его власти, жила своей собственной жизнью, и автор не мог отныне ни исправить ее, ни улучшить, оказавшись во власти правила “что написано пером, того не вырубишь топором”. Участие миновала Осипа Мандельштама: как известно, большая часть его творчества обошлась без изобретения Гуттенберга. Поздние его стихи, не опубликованные при жизни поэта, никогда не уходили от него, связь творца и творения не прерывалась, а потому не прерывался процесс творчества. Мандельштам не переставал исправлять стихи, заменять отдельные слова и целые строки, по-разному читал их.

“Читателя, врача” зовет поэт в одном из самых трагических стихотворений воронежского периода. Роль читателя поднята высоко: читатель *жизненно* необходим поэту, призван спасти – как спасает больного врач. В по- с-

ледные годы творчества для Осипа Мандельштама читатель не был чем-то абстрактным, чужим и таинственным – тем неведомым, в чьи руки попадет книга. Книги не было, не было дистанции, не было тайны. У читателя всегда были конкретные, милые его сердцу черты: черты Надежды Яковлевны, Наташи Штемпель, Анны Ахматовой, редких воронежских гостей. В роли слушателей могли выступать и давно ушедшие: “Беседа с Колей (Н.С. Гумилевым. – С.Б.) не прерывалась и никогда не прервется”, – писал Мандельштам Анне Ахматовой⁴. Монолог приобретал черты диалога – даже молчаливое участие собеседника побуждало поэта обращаться к конкретному лицу *именно ему* адресованные строки – так рождались новые варианты⁵.

Их поиск – увлекательнейшая задача и для профессионала и для читателя – осложнен наличием *лжевариантов*, не всегда легко распознаваемых.

* * *

Пачка листков, скрепленных проржавевшей скрепкой, пролежала в коричневой “Папке для школьных тетрадей” почти полвека. Сначала “работала”, потом стала тайным – только для *своих* – сборником стихов, потом служила для сравнения с публикующимися в книгах текстами, потом отдыхала. Теперь ей пришла пора стать объектом исследования.

Это – стихи Осипа Мандельштама 1930–1937 гг., машинопись, составленная под руководством Надежды Яковлевны Мандельштам и хранившаяся с 1946 по 1957 г. в нашем доме, у моего отца, Игнатия Игнатьевича Ивича. О “Списке Ивича” и об истории его хранения мне приходилось рассказывать⁶. На этот раз речь пойдет лишь о трех страницах оттуда: 40-й, 41-й и 42-й, где помещаются стихотворения “На высоком перевале...” и “Как народная громада...” с разночтениями, касающимися “Фазтонщика”. По сравнению с текстом, напечатанным в двухтомнике 1990 г.⁷ и воспроизведенным в четырехтомном Собрании сочинений⁸, данный текст отличается тем, что:

- 1) стихотворение не имеет заглавия;
- 2) стих 27-й читается: “Чтоб *крутилась* каруселью...”;

- 3) есть различия в пунктуации;
4) в последних двух строках вместо:

А над ними неба мреет
Темно-синяя чума.

читаем:

И *под* ними неба мреет –
Темно-синяя чума⁹.

Ни в одном из известных мне списков стихов Осипа Мандельштама, не опубликованных при жизни поэта, такой текст не встречается¹⁰.

Небо *под* домами? На первый взгляд, это кажется ошибкой, на которую не стоит обращать внимания и искать в ней смысла. Объяснить ее происхождение не составляет труда: при перепечатке со списка, сделанного рукою Надежды Яковлевны – ее бисерный почерк не всегда легко читается, – *н* можно было принять за *п*, а хвостик, отличающий *а* от *о*, не разглядеть.

Однако если появиться такой опечатке, как любой другой, было легко, то удержаться в данном случае было бы почти невозможно: “Список Ивича” в течение 11 лет находился в работе. Кроме того, им постоянно пользовались как книгой: когда в доме собирались гости, отец часто читал вслух ненапечатанные стихи Осипа Мандельштама, мало кому доступные в те годы, как раз по этому экземпляру машинописи. Я помню чтение вслух “Фаэтонщика” и разговоры о том, что под безносом возницей подразумевается Сталин¹¹.

По крайней мере один раз в году список внимательнейшим образом перечитывали не только Надежда Яковлевна и мой отец, но и профессор Сергей Бернштейн, имевший в научных кругах репутацию “человека повышенной точности”. Маловероятно, чтобы при таких обстоятельствах в рабочем, вдоль и поперек испачканном исправлениями экземпляре столь заметная опечатка, меняющая смысл, осталась бы неисправленной. Естественно предположить, что ей *разрешили* остаться и что тому имелись веские основания.

Сличение опубликованных и неопубликованных вариантов “Фаэтонщика” свидетельствует о том, что окон-

чательный текст стихотворения так и не установился. Была ли то редакторская правка Надежды Мандельштам или добросовестное воспроизведение того, что она слышала в авторском чтении, но до нас дошли (не учитывая различий в пунктуации): а) два варианта стиха 7-го (“Словно дьявола *поденщик* / “Словно дьявола *погонщик*”); б) три варианта стиха 27-го (“Чтоб *вертелась*¹² каруселью” / “Чтоб *крутилась*¹³ каруселью” / “Чтоб *кружилась*¹⁴ каруселью”) и в) два варианта стиха 34-го (“Там *видны*¹⁵ со всех сторон” / Там *глядят*¹⁶ со всех сторон”), не говоря уже о двух последних строках.

Пожалуй, наиболее существенное различие касается стиха 7-го: “*погонщик*” / “*поденщик*”. “*Поденщик*”, т. е. наемник, прислужник дьявола, в данном контексте звучит куда убедительнее, чем “*погонщик*”, – вариант, при котором возникает двусмысленность: можно понять так, что под дьяволом разумеется не хозяин возницы, а ни в чем не повинная лошадь (по аналогии с *погонщик волов, погонщик верблюдов*).

История происхождения *погонщика* – характерная модель возникновения лжеварианта, она прослеживается по спискам.

В “Ватиканском списке”, в “Альбомах” № 1, 2 и 4 “*Фаэтонщика*” нет.

В “Наташиной книге” (прижизненный список рукою Н.Я. Мандельштам): “*подденщик*” (через *д*)¹⁷.

В “Альбоме № 3”, раннем посмертном, можно разглядеть, что *д* в слове *поденщик* переправлено из написанных ранее букв *г* и *о*¹⁸. Похоже, что, начав писать *погонщик*, Надежда Яковлевна спохватилась и на ходу исправила ошибку. Это дает нам право предположить, что в каких-то более поздних списках ошибка не была вовремя исправлена и превратилась в “вариант”.

В “Альбоме” № 6 – *подденщик*, через два *д*¹⁹.

В “Альбоме” № 6а – *поденщик*²⁰.

Такое же написание встречаем в “Ташкентском списке” Э.Г. Бабаева и в списке из собрания Б.И. Маршака, однако в “Списке Ивича”, близком по времени, появился *погонщик*.

В публикациях встречаются оба варианта²¹.

Из трех вариантов стиха 27-го *крутилась* – наиболее убедительный: в пользу его свидетельствует эвфония стихотворения. Строфа 7-я построена на *к* (*канителью*,

крутилась, каруселью, кисло) и на настойчивом повторении *у* – гласного, который играет особую роль в звуковой организации всего стихотворения: он был подсказан ключевым существительным *чума* и ключевым глаголом *кружить*. “У” возникает в 1-й строфе (*мусульманской, смертью* – 3 раза), усилен во 2-й (*изюм, угрюм* – 3 раза, причем два из них – на рифме), поддержан в 3-й и 4-й (*розу, жабу, кожевенную, ужасные, коляску* – соответственно по 2 и 3 *у* в каждой), ослабевает в 5-й (*закружились* – 1 *у*), чтобы явиться с новой силой в ключевой строфе 6-й вместе с воспоминанием, которое объясняет суть происходящего (*очнулся, чумный, заблудился* – 3 *у*), достигает полнозвучия, кульминации ужаса в следующей (*канителью, душу, крутилась, каруселью* – 5 *у*), после чего с меньшей настойчивостью повторяется в 8-й и 9-й (*Шуше, душе, труда, бездушный* – по 2 *у*), и наконец в последней звучит лишь однажды, но на очень важном месте – в заключительном слове *чума*. Поскольку звук *у* весьма мало подвержен редукции, он отчетливо слышен не только под ударением, но и в пред- и заударных позициях.

Вариант *кружилась* тоже не противоречит эвфонии стихотворения, но маловероятно, что поэт повторил в строфе 7-й ту же глагольную форму, которую использовал чуть выше, в строфе 5-й: *закружились* фазтоны...

Что касается *глядят*, то этот случай можно смело отнести к лжевариантам. В “Альбоме” № 6 мы видим его появление: там *глядят* вписано рукою Надежды Яковлевны поверх *видны*. Глагол, означающий активное действие, превращает окна из объекта наблюдения в субъект, что врывается чужеродной нотой в описание мертвого города. Контексту не противоречит другой глагол, тоже употребленный в активном залоге, *розовеют: розоветь*, т.е. выглядеть, казаться, отсвечивать розовым способом и мертвое тело, а вот *глядеть* – доступно лишь живым.

О варианте двух последних строк следует сказать особо.

“Фаэтонщик” (“На высоком перевале...”) – одно из самых доступных, самых прозрачных стихотворений Осипа Мандельштама: оно описательно, в нем есть сюжет, к нему имеется развернутый прозаический комментарий Надежды Мандельштам, воссоздающий историю создания стихотворения²².

Стихотворение написано четырехстопным хореем, самым “легким” размером, которым мы овладаем раньше других поэтических форм. Исследования детского творчества убеждают, что именно хореем дети слагают свои первые стихи²³, что хореем написаны самые любимые детские стихотворения, выученные наизусть с первого чтения в начале жизни и хранящиеся в памяти до ее конца. Четырехстопный хорей притягателен и в детстве человека и в детстве народа – им издавна пользовались для создания плясовых и трудовых песен. И дети, и неискушенные в искусстве слова взрослые равно ощущают заложенную в хорее энергию.

И наконец, стихотворение кажется доступным благодаря аллюзиям хрестоматийно известных пушкинских строк.

Обманчивая простота и ясность “Фаэтонщика” вводили в заблуждение: поэт Кирсанов, воспринявший стихи на слух – он слышал их в авторском чтении на вечере в редакции “Литературной газеты”, – не нашел там ничего нового и назвал их простым подражанием “Пиру во время чумы”²⁴.

Тем не менее стихотворение для внимательного читателя не столь прозрачно и ясно, ибо не может быть прозрачным и ясным произведение, посвященное извечной и таинственной теме – смерти.

Зримое ее воплощение – возница, главное и единственное активно действующее лицо стихотворения. Поэт и его спутница, лишь однажды возникающие местоимением *мы* в 1-й строфе, находятся во власти безносого фаэтонщика.

“Безносая” в просторечии и в графической традиции – эфемизм Смерти. Фаэтонщик-перевозчик, который везет путников *за плату*, восходит к Харону. Дорога, по которой они мчатся, приводит в город *мертвых окон*, мертвый город. В царство умерших – Аид. Путешествие в обществе Харона не могло бы иметь другого завершения.

Город мертв окончательно и бесповоротно, там похоронены даже надежды, о чем свидетельствуют стихи 35-й и 36-й: “И труда бездушный кокон / На горах похоронен”. Образ надежды скрыт в слове *кокон*. *Кокон* – оболочка личинки, готовой превратиться в куколку и бабочку или способной дать шелковичную нить, т. е., по

определению, зародыш существования в новом облики там *похоронен*. А так как он бездушный, то и после смерти нет у него будущего, ему отказано в надежде на загробную жизнь, на воскресение. То, что должно было быть создано трудом поколений, утрачено безвозвратно, погибло, так и не воплотившись в жизнь.

Город стоит как памятник самому себе, некогда существовавшему, как склеп, и разрушается: дома обнажены, стены просвечивают насквозь.

Реальный подтекст стихотворения хорошо известен: там описано событие, имевшее место в действительности, – поездка Мандельштамов в Нагорный Карабах осенью 1930 г.

Все реалии путешествия присутствуют в стихах: безносый возница, мертвый город²⁵, дома из розового – цвета тела – туфа, которые лишены покровов – крыш, дверей, окон и даже внутренних перегородок, “раздеты” и потому “бесстыдно розовеют”. Есть даже упоминание о том, как трудно было спуститься с горы. Однако при полном совпадении деталей путешествие в стихах *зеркально* путешествию в реальности: оно направлено в обратную сторону. С безносым возницей Мандельштамы бежали *из* Шуши в Степанакерт, а в стихах они движутся *в* Шушу: картина опустошенного города возникает в трех заключительных строфах и потому воспринимается, естественно, как описание конечного пункта пути. Меняется направление – меняется на противоположный смысл путешествия: вместо спасения от смерти – приближение к ней.

Направление – в данном случае направление взгляда – много значит для понимания того, насколько можно принимать строки:

И под ними небо мреет –
Темно-синяя чума

в качестве варианта.

Картина города открывается путникам сверху, точка зрения дважды обозначена:

На высоком перевале...
Не слезть было с горы.

Если смотреть сверху на спускающиеся по склону горы (а Надежда Мандельштам упоминает спускающиеся

к базарной площади улицы Шуши²⁶) дома без крыш и внутренних перегородок, то взгляд свободно пройдет сквозь них и, проникнув через остов дома, различит в проломах окон, *внизу*, – синеву неба. Небо *мреет*, т. е. просвечивает, сквозит, виднеется. Когда небо *над* домами, как ему положено, оно видится во всю ширь. Особенно южное, армянское, “близорукое”, сияющее, заставляющее щурить привыкшие к северному полусвету глаза:

Я тебя никогда не увижу,
Близорукое армянское небо,
И уже не взгляну, *прищурясь*,
На дорожный шатер Арарата...

Лазурь да глина, глина да лазурь,
Чего ж тебе еще? Скорей глаза *сощурь*...

(Армения, 11, 12)

Умение видеть по вертикали, вверх и вниз, а не только по горизонтали, вдаль – одно из открытий, сделанных поэтом в Армении. “*Я в себе выработал шестое – араратское чувство: чувство притяжения горой. Теперь, куда бы меня ни занесло, оно уже умозрительное и остается*”²⁷.

Взгляд по вертикали сверху вниз мог, проникнув сквозь проломы стен, увидеть небо внизу, *под домами*.

“У О.М., – вспоминает Надежда Мандельштам, – *создалось впечатление, будто мусульмане на рынке – это остатки тех убийц, которые ... разгромили город...*”²⁸ Итак, еще одно несовпадение точного прозаического описания с поэтическим осмыслением того же события: город, мертвый в стихотворении, на самом деле был населен, его жители поэту представились убийцами, дорога в него шла вниз – что это, как не путь в преисподнюю? А если так, то небо, которое ниже, т.е. дальше на том же пути, – обещание искупления: убийцы, захватившие *хищный город*, должны пройти через чистилище, чтобы небо открылось им.

И в таком случае предположение, что у Мандельштама был промежуточный вариант и *под ними небо мреет*, впоследствии отвергнутый, но сохранившийся в памяти его вдовы и попавший в один из списков, представляется корректным.

Идея спасения от смерти тоже присутствует в стихах – только не в самом “Фаэтончике”, а в его “двойняшке”, в восьмистишии “Как народная громада...”. Написанное в тот же день, тем же размером, оно представляет собой умиротворяющую антитезу жуткой картины скачки под властью нечистой силы.

Больше, чем антитезу, – катарсис.

Образы двух стихотворений разбиваются на оппозиционные пары: стадо исполнено силы (как *армада* и *прошибая землю в пот*) – путники беспомощны; стадо спускается легко и свободно, *ровно* – путникам *не слезть было с горы*; стадо движется столь стройно, что, кажется, если взглянуть на него снизу, от подошвы горы, творением архитектора, оно *многоярусное*, как амфитеатр, – коляска петляет, доводя седоков до головокружения (*крутилась каруселью / кисло-сладкая земля*); стадо с достоинством *плывет* – путники трясутся на ухабах (*толчки-разгоны*); стадо прекрасно – возница безобразен. И что самое существенное: в “Фаэтончике” является прислужник властителя Ада, *дьявола поденщик*, а в восьмистишии о стаде – служители Бога.

“Вид этого стада вернул нас к мирной жизни: где стадо, там люди, а не только погонщик в кожаной маске. У нас было ощущение, что мы спасены...”²⁹, – пишет Н.Я. Мандельштам.

А между тем как раз людей-то в стихотворении нет! Этим, в частности, оно и замечательно. Только тень человека мелькает в словосочетании “народная громада”, где вывернуто наизнанку расхожее уничижительное сравнение людской толпы со стадом (“идут, как стадо”, “покорны, как стадо”): оно трансформируется в метафору, подчеркивающую уважительное отношение автора к животным. Стадо олицетворяет спасение – спасение от зла, которое несут люди, продавшие душу дьяволу. Побороть дьявольщину под силу лишь священному символу – это может быть крест или крестное знамение. Здесь носителями священства становятся – в противовес людям с чинимым ими злом – животные, *священники-быки*. Образ этот столь же много впитал в себя и так же многогранен, как и образ фаэтончика.

Священство – в христианском понимании этого слова – сопутствует образу Армении и в стихах и в прозе

Мандельштама точно так же, как роза, символ красоты, и бык, символ силы и трудолюбия.

В четверостишии³⁰, которое поначалу служило эпиграфом к циклу “Армения”, фигурирует бык, шестикрылый, словно Серафим, и грозный, как Архангел, – животному приданы атрибуты священства. Восходит шестикрылый бык к одному из четырех животных, которые являются в “Откровении святого Иоанна Богослова”: “...и второе животное подобно тельцу...”, “И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет”³¹.

Другой прообраз армянских быков – священные быки греческого бога Солнца Гелиоса, естественно явившиеся в стихах, посвященных солнечной Армении. Но в нашем стихотворении поэт идет дальше: быки из священных становятся священниками – из объекта поклонения превращаются в служителей Бога. Так подчеркнута еще одна степень падения людей, утративших образ и подобие Божье.

Стихи о стаде не столь умиротворяющи, как считает Н. Мандельштам, назвавшая их “мирным отрывком”: в них звучит нота отчаяния, получившая развитие в написанном спустя неполных одиннадцать месяцев “Ламарке” с его картиной обратной эволюции:

И от нас природа отступила –
Так, как будто мы ей не нужны...

В стихах о стаде звучит та же тема: “...страшное падение живых существ, которые забыли Моцарта и отказались от всего (мозг, зрение, слух) в этом царстве паучьей глухоты”, – как сказала, комментируя “Ламарку”, Н.Я. Мандельштам³².

Знаменательно, что единственное, кроме различий в пунктуации, разночтение в этом тексте: *священные быки*³³ вместо *священники-быки* – явилось, по-видимому, невольной правкой какого-то переписчика, смущенного дерзостью поэта.

В подтексте “Фаэтонщика” – хрестоматийно известные произведения А.С. Пушкина: “Бесы” и “Пир во время чумы”. Образы из двух столь разнохарактерных текстов претерпевают превращения, изменяющие их до неузнаваемости, фантастическим образом сплетаются, порождая нечто весьма далекое от первоосновы.

“Бесы” присутствуют в стихотворении в меньшей степени, чем “Пир...”. С “Бесами” перекликается сюжетная линия: незнакомая дорога, внушающая страх, езда на лошадах в коляске, кружение на месте вместо движения к цели, а также общее для обоих стихотворений ощущение, что путник попал во власть нечистой силы.

В “Бесах”:

Страшно, страшно поневоле...

В “Бесах”:

В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам...

Сил нам нет кружиться доле...

Закружились бесы разны...

В “Фаэтонщике”:

Было страшно, как во сне...
Я изведал эти страхи,
Соприродные душе.

В “Фаэтонщике”:

Закружились фаэтоны,
Постоялые дворы.

Чтоб крутилась каруселью
Кисло-сладкая земля.

От “Бесов” – упоминание нечистой силы: “дьявола поденщик” и восклицание “Черт возьми!”. Ассоциация с “Бесами” могла быть подсказана безобразием возницы, напомнившим бесов, которые тоже “безобразны”.

Однако с точки зрения эмоциональной оценки происходящего, “Фаэтонщик” – антитеза “Бесов”. У Пушкина кружение и пение бесов повергает путника в тоску. У Мандельштама кружение и блуждание коляски рождает веселое отчаяние, сродни тому “упоению в бою”, о котором поет пушкинский Вальсингам, что опять же приближает стихотворение к “Пиру...”.

В “Бесах”:

Визгом жалобным и воем
*Надрывая сердце мне...*³⁴

В “Фаэтонщике”:

Он безносой канителью
Правит, *душу веселя...*

Иное дело восприятие читателей. “Бесы” воспринимаются нами на фоне сказочной традиции, а жанр сказки требует хорошего конца. Ужасы “Бесов” – условные, невсамделишные, волшебные, они включают даже событие, радостное по определению, – свадьбу. Ужасы “Фаэтонщика” вполне реальны – так же, как реальны ужасы “Пира во время чумы”.

Связь с “Пиром...” вообще существеннее и глубже, чем с “Бесами”. Мы знаем со слов вдовы поэта, что Мандельштам воспринимал всю тогдашнюю жизнь как пир во время чумы, чума как бы служила фоном, на котором существовали он сам и его современники.

Тень пушкинской трагедии мелькает в первой же строфе (“Мы со смертью *пировали*”) и проходит через все стихотворение до последнего его слова – “*чума*”. Жуткий облик возницы с кожаной нашлепкой на лице не только приводит на ум “безносию”, но и вызывает ассоциацию с телегой, везущей мертвецов, из “Пира...”. У Пушкина телегой управляет негр; вид его столь необычен, что до обморока пугает Луизу:

...ужасный демон
Приснился мне: весь черный, белоглазый...
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые и лепетали
Ужасную, неведомую речь...³⁵

Вид фаэтонщика тоже пугает – пусть не столь сокрушительно – седоков. Он так же звал – позвал – их в свою тележку. Речь фаэтонщика тоже невнятна (*неве-домая*):

То гортанный крик араба
То бессмысленное “цо”...

(Заметим, что “араб” – еще одна переключка с черным и белоглазым возницей из “Пира...”, как и эпитет *ужасные*). Коляску он гнал “до последней хрипоты”, т. е. до предсмертного хрипа, до смерти, и привез в город сорока тысяч мертвых окон, в *мертвый* город, иными словами, как и пушкинский возница, – на кладбище³⁶.

Тут Харон сливается с образом пушкинского чернокожего возницы и принимает черты безносого фаэтонщика.

Н.И. Харджиев в своей публикации “Фаэтонщика”³⁷ возводит стих *Правит, душу веселя* к строке из стихотворения Аполлона Майкова “Сенокос”: *В песне душу веселя*. В пользу этого наблюдения говорят ритмика и строфика: так же, как и “Фаэтонщик”, “Сенокос” написан четырехстопным хореем с перекрестной рифмой.

В примечаниях П.М. Нерлера к публикации “Фаэтонщика”³⁸ отмечалась связь стиха *Словно розу или жабу* с есенинскими строками:

Розу белую с черною жабой
Я хотел на земле повенчать.

Можно дополнить это наблюдение. К есенинскому стихотворению восходит и словосочетание *небо мреет*: у Есенина встречается существительное “мреть”, весьма редкое в литературном языке того и нашего времени. Не только роза – ключевой образ в стихах и в прозе Мандельштама, посвященных Армении, связывает “Фаэтонщика” со стихотворением Сергея Есенина “Мне осталась одна забава...”. Есенинские стихи близки к “Фаэтонщику” и по смыслу, ибо тоже говорят о последнем пути в *край иной*, и по реалиям: там присутствуют не только роза и жаба, но и нечистая сила – правда, в соседстве с ангелами.

Что касается чрезвычайно строгой ритмической организации “Фаэтонщика”, то надо сказать, что четырехстопный хорей стихотворения коренным образом отличается от четырехстопного хорее “Бесов”. В пушкинских стихах этот классический размер предстает более полноударным: из 56 строк на 18 приходится по четыре ритмических ударения, на 27 – по три и только на девять – по два, причем три из них – повторения стиха “Невидимкою луна” (соотношение, соответственно, 9 x 27 x 18 или 1 x 3 x 2). В “Фаэтонщике” же господствуют двухударные строки с обязательным ударением во второй стопе и почти нет четырехударных: из 40 строк – 24 двухиктовых, 15 трехиктовых и только одна несет полностью все четыре ударения (соотношение 24 x 15 x 1). Привыкший к полету пиррихийев читатель вздрагивает на строке *Сорок тысяч мертвых окон*, как от удара, пораженный зловещим видением торжества, пира разрушения. Далек от “Фаэтонщика” и ритмический рисунок

“Песни Мери”, четырехстопного хоря с перекрестной рифмой из “Пира во время чумы”, где на 40 строк приходится 11 двухударных, 26 трехударных и три полноударные строки (соотношение 11 x 26 x 3).

* * *

Кое-кто из тех немногочисленных читателей и слушателей “Фаэтонщика”, которым посчастливилось познакомиться со стихами вскоре после создания, воспринял их как политические: в фаэтонщике узнали Сталина. Так они осознали смысл стихотворения: обреченность, безысходность пути во власти служителя Ада. Эта трактовка, попавшая впоследствии и в зарубежные издания, излишне конкретизирует и сужает смысл стихотворения. Но общая тональность и пафос были угаданы верно.

Шуша представилась поэту символом страны: *“О.М. сказал, что в Шуше то же, что у нас, только здесь нагляднее...”*³⁹; *“Мандельштам давно заметил, что мы совершенно ничего не знаем о тех, от кого зависит наша судьба, даже о таинственных незнакомях, которые вдруг возникали за редакторскими столами и разговаривали с ним о каком-нибудь очередном издании... Еще меньше мы знали о председателях этого чумного мира”*⁴⁰.

Вторично стихотворение обрело политическое звучание в наши дни.

Как часто случается со стихами Осипа Мандельштама, написанными по конкретному поводу и о конкретных событиях, для читателей другой эпохи они звучат грозным пророчеством. В конце восьмидесятых, когда начались события в Нагорном Карабахе, на доживавших свой век московских кухнях не было стихотворения актуальней “Фаэтонщика”. Дрожь пронизывала от строк:

Так в Нагорном Карабахе
В хищном городе Шуше
Я изведал эти страхи
Соприродные душе.

Уместнее, пожалуй, вести речь не о пророческом даре поэта⁴¹ – Осип Мандельштам не больше пророк, чем любой истинный поэт, – а о его проницательности. Ужасы

истории повторяются, подчас – как это произошло в нашем случае – в той же географической точке, которую поразили однажды. Свойство Мандельштама – чутко слышать шаги истории и в стихи допускать именно те трагедии, которые еще не исчерпаны и которым суждено аукнуться в наши или более поздние времена. Таковы “Стихи о неизвестном солдате”, которые Вяч. Вс. Иванов трактует как предсказание атомной войны⁴², а М.Л. Гаспаров – как отклик на литературное осмысление минувших войн и предчувствие грядущих, характерное для 30-х годов⁴³.

Таков и “Фаэтонщик”, рассказ о последствиях резни, потрясшей Нагорный Карабах в 1920 г., воспринимаемый нашими современниками как предвидение армяно-азербайджанской войны в 80-е годы.

Волшебное свойство поэзии Осипа Мандельштама: из глубины ее каждое поколение и каждый читатель волен зачерпнуть столько, на сколько достанет его сил, и каждый находит нечто *соприродное душе*.

На высоком перевале
В мусульманской стороне
Мы со смертью пировали –
Было страшно, как во сне.

Нам попался фаэтонщик,
Пропеченный как изюм,
Словно дьявола погонщик
Односложен и угрюм.

То гортанный крик араба,
То бессмысленное “цо”,
Словно розу или жабу
Он берег свое лицо.

Под кожевенную маской,
Скрыв ужасные черты,
Он куда-то гнал коляску
До последней хрипоты.

И пошли толчки-разгоны
И не слезть было с горы
Закружились фаэтоны,
Постоялые дворы...

Я очнулся: стой, приятель,
Я припомнил, черт возьми,
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми.

Он безносой канителью
Правит, душу веселя,
Чтоб крутилась каруселью
Кисло-сладкая земля.

Так в Нагорном Карабахе
В хищном городе Шуше
Я изведаль эти страхи
Соприродные душе.

Сорок тысяч мертвых окон
Там видны со всех сторон
И труда бездушный кокон
На горах похоронен.

И бесстыдно розовеют
Обнаженные дома
И под ними небо мреет –
Темно-синяя чума.

июнь, 1931

¹ См.: *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М. 1989. С. 184; *Семенов И.М.* Поэтика позднего Мандельштама. Roma, 1986. С. 36; *Мец А.Г.* “Камень” (К творческой истории книги) // Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 282; *Богатырева С.И.* Воля поэта и своеволие его вдовы (проблемы текстологии позднего Мандельштама) // “Отдай меня, Воронеж...”: Третьи международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 375.

² Примеры из одного лишь стихотворения: *внятно-скатный; дикий-книге; слове-брови; тоже-похожий; одиночество-почесть; липнут-погибнуть; часто-счастье.* (Клейкой клятвой липнут почки.) См.: *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 256.

³ *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1989. С. 172–177.

⁴ *Ахматова А.* Листки из дневника. Цит. по: Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 29.

⁵ Э.Г. Герштейн отмечает, что и в жизни Осипу Мандельштаму была присуща “особая разновидность... способов общения – диалог с молчащим собеседником”. *Герштейн Э.* Слушая Мандельштама // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 277.

⁶ См.: Вопросы литературы. М., 1992. Вып. 2. С. 250–276. Ср.: “Отдай меня, Воронеж...”: Третьи международные Мандельштамовские чтения. С. 360–377.

- ⁷ *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 183–184.
- ⁸ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 57–59.
- ⁹ Здесь и далее в стихах курсив мой. – С.Б.
- ¹⁰ См.: “Наташина книга”, Альбомы № 3, 5, 6, 6а, “Ташкентский список” Э.Г. Бабаева, список из собрания Б.И. Маршака.
- ¹¹ Следует уточнить, что из уст Н.Я. Мандельштам я никогда ничего подобного не слышала: запомнившиеся мне разговоры велись в ее отсутствие.
- ¹² “Наташина книга”. Архив О. Мандельштама, Библиотека Принстонского университета. Osip Mandelshtam Papers (С 0539), Princeton University Libraries, Department of Rare Books and Special Collections, Manuscripts Division (далее: АМ). Вох 4, f. 17, м 4. 119 (здесь и далее используется нумерация Е.В. Алексеевой); “Ташкентский список” Э.Г. Бабаева. С. 11; Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 106; *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 184; *Его же.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 58; *Его же.* Стихотворения. М., 1992. С. 102; *Его же.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 211.
- ¹³ Альбом № 6а, АМ, Вох 4, f. 20, м 4. 287Х; Список Ивичи. С. 40; *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 172.
- ¹⁴ Альбом № 3, АМ, Вох 4, f. 19, S м 4. 178, D м 4. 179, D м 4. 180; Альбом № 6, АМ, Вох 4, f. 20, м 4. 273; *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973. С. 162.
- ¹⁵ “Наташина книга”, АМ, Вох 4, f. 17, м 4. 119; Альбом № 3, АМ, Вох 4, f. 19, S м 4. 178, D м 4. 179, D м 4. 180; Альбом № 6а, АМ, Вох 4, f. 20, м 4. 287Х; “Ташкентский список” Э.Г. Бабаева. С. 11; Список Ивичи. С. 41; Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 106; *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973. С. 162; *Его же.* Стихотворения. М., 1992. С. 102; *Его же.* Соч.: В 2 т. Т. 3. С. 184; *Его же.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 58; *Его же.* Полн. собр. стихотворений. С. 211.
- ¹⁶ Альбом № 6, АМ, Вох 4, f. 20, м 4. 273, где *видны* зачеркнуто. *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1991. С. 172.
- ¹⁷ “Наташина книга”, АМ, Вох 4, f. 17, м 4. 119.
- ¹⁸ Альбом № 3, АМ, S м 4. 178; D м 4. 179; D м 4. 180.
- ¹⁹ Альбом № 6, АМ, Вох 4, f. 20, м 4. 273.
- ²⁰ Альбом № 6а, АМ, Вох 4, f. 20, м 4. 287Х.
- ²¹ Поденщик // *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1991. С. 171; *Его же.* Стихотворения. Л., 1973. С. 161; *Его же.* Полн. собр. стихотворений. С. 210. Погонщик // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 106; *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 183; *Его же.* Собр. стихотворений. М., 1992. С. 101; *Его же.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 58.
- ²² *Мандельштам Н.* Книга третья. Paris, 1987. С. 162–165.
- ²³ См.: *Чуковский К.* От двух до пяти // Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1965. С. 626–653.
- ²⁴ *Мандельштам Н.* Книга третья. С. 164–165.
- ²⁵ “Мы прошли по улицам, и всюду одно и то же: два ряда домов без крыш, без окон, без дверей. В вырезы окон видны пустые комнаты, изредка обрывки обоев, полуразрушенные печки, иногда остатки сломанной мебели” (Там же. С. 163).
- ²⁶ Там же. С. 162.
- ²⁷ “Путешествие в Армению” // *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 206.

- 28 *Мандельштам Н.* Книга третья. С. 163.
- 29 Там же. С. 164.
- 30 Как бык шестикрылый и грозный,
Здесь людям является труд
И, кровью набухнув венозной,
Предзимние розы цветут... (*Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 160).
- 31 Откровение Святого Иоанна Богослова, гл. 4, ст. 7, 8.
- 32 *Мандельштам Н.* Книга третья. С. 171.
- 33 Приведено в качестве разночтения в кн.: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1991. С. 498.
- 34 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М.; Л., 1950. С. 177–178.
- 35 Там же. Т. 5. С. 417.
- 36 Ср. в комментариях Н.Я. Мандельштам: “Город (Шуша. – С.Б.) начинался с бесконечного кладбища...”; *Мандельштам Н.* Книга третья. С. 162.
- 37 *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973. С. 161, 290.
- 38 *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 519.
- 39 *Мандельштам Н.* Книга третья. Paris, 1987. С. 163.
- 40 Там же. С. 164.
- 41 Этой теме посвящена, в частности, статья Бориса Гофмана “Генетический код поэта Мандельштама” // *Postscriptum.* Спб.; М., 1996. № 3. С. 79–108.
- 42 См.: *Иванов Вяч. Вс.* “Стихи о неизвестном солдате” в контексте мировой поэзии // *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама.* Воронеж, 1990. С. 356–366.
- 43 *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М., 1996. С. 19–24.

С. Бройтман

“В ПЕТЕРБУРГЕ МЫ СОЙДЕМСЯ СНОВА...”
О. МАНДЕЛЬШТАМА
В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Изучение творчества О. Манделъштама в свете исторической поэтики представляет двойной интерес. Во-первых, его произведения – значительный факт истории поэтики. Во-вторых, сама эта история стала для поэта предметом художественной рефлексии, как и у некоторых других художников XX в. В его поэзии, таким образом, историческая поэтика переходит в авторефлексивную стадию своего развития.

В науке такая творческая ориентация Манделъштама была отмечена лишь косвенно – в признании его стихотворений “поэзией поэзии”, или “трансцендентальной поэзией”, по Ф. Шлегелю¹, а также в акцентировании авторефлексивного характера его интертекстуальных структур². Но необходимо увидеть и более прямые формы авторефлексивной направленности нашего автора на историческую поэтику. Они обнаруживаются, например, в следующем высказывании Манделъштама о стихотворении А. Блока: «Вершина *исторической поэтики* (курсив наш. – С.Б.) Блока, торжество европейского мифа, который свободно движется в традиционных формах, не боится анахронизмов и современности, – это “Шаги Командора”. Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого дали обильные всходы»³.

“В Петербурге мы сойдемся снова...” ориентировано на указанное стихотворение Блока, что делает его авторефлексивным образцом исторической поэтики самого Манделъштама. В стихотворении в связи с такой уста-

новкой оживает история поэтики в ее наиболее значимых для поэта этапах: архаическом и эллински-христианском мифе, романтической, пушкинской и современной поэзии, вплоть до самого сотворяемого на наших глазах текста, включенного в эту историю. Но в таком аспекте лирика Мандельштама до сих пор по существу не изучалась – преимущественное внимание исследователей привлекал синхронный срез его поэтики, “пространственная”, а не “временная” форма.

Подобное предпочтение не было чисто произвольным. Оно опиралось на сложившееся в науке представление о том, что “современная литература в лице таких ее представителей, как Т.С. Элиот, Эзра Паунд, Марсель Пруст, Джеймс Джойс, в своем развитии обнаруживает тенденцию к пространственной форме. Все эти писатели в идеале рассчитывают на то, что читатель воспримет их произведение не в хронологическом, а в пространственном измерении, в застывший момент времени”⁴. Сам Мандельштам дает основания для такого понимания его текстов, когда пишет о возможности освободить внутреннюю связь явлений от времени и рассматривать их “как бы в порядке пространственной протяженности” – “таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию” (II, 173).

Но даже из этого рассуждения следует, что акцентированный в нем пространственный (синхронный) срез находится в отношении дополнительности к временному (диахронному) аспекту, который для исторической поэтики не сводится к хронологии и не всегда совпадает с ней. Мы видим здесь не отказ от историзма, а особую – нелинейную – форму его.

Нелинейность предполагает у Мандельштама наличие двух взаимосвязанных, но автономных рядов – духа и истории, движение которых может быть несинхронным. При этом историчность (“метаисторичность”) духа такова, что он в своем движении не расплывается во внешнем, а углубляется в свое внутреннее пространство, а потому устремлен не к концу, а к своему началу, непрерывно преобразуя то, что уже было, и задавая наряду с прямой – обратную временную перспективу: “Вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настояще-

Отмечены и другие – архаические – источники этого образа, о которых – ниже.

- (5) В *черном бархате* советской
ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все *поют* блаженных жен
родные очи...
Черный бархат на смуглых
плечах!
Томный голос пением нежным
Мне поет о южных ночах.
(А. Блок, III, 162)
И некий ветер сквозь *бархат*
черный
О жизни будущей *поет*.
(А. Блок, III, 103). Ср.: Бросает в бархатную ночь (III, 104), Черный бархат и губы в огне (III, 163).
- (6) В *черном бархате* советской
ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все *поют* блаженных жен
родные очи...
Лишь *солнце* их нашло без сил
На *черном бархате* постели
(И. Анненский. Смычок и струны)
- (7) В *черном бархате* советской
ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все *поют* блаженных жен
родные очи...
О, страшных песен сих *не пой*
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир *души ночной*
Внимает повести любимой.
(Ф. Тютчев. О чем ты воешь, ветер
ночной...)
- (8) Только злой *мотор во мгле*
промчится
И кукушкой прокричит.
Пролетает, брызнув в *ночь*
огнями,
Темный, тихий, как сова, *мотор...*
(А. Блок. Шаги Командора)
У *пафосския царицы*
Свежий выпросим *венок*.
(Пушкин. Кривцову)
- (9) И *бессмертных роз* огромный
ворох
У *Киприды* на руках.
И *подруги шалунов*
(10) И *блаженных жен* родные
руки
Соберут их легкий пепел
В урны праздные пиров.
Легкий пепел соберут.
(Пушкин. Кривцову⁹)
- (11) Что ж, *гаси*, пожалуй, наши
свечи
В *черном бархате* всемирной
пустоты,
Все *поют* блаженных жен
крутые плечи,
А *ночного солнца*
не заметишь ты.
Но человек *не погасил*
До утра *свеч*, и струны *пели*,
Лишь *солнце* их нашло без сил
На *черном бархате* постели.
(И. Анненский. Смычок и струны)

Наконец, в научной литературе отмечена связь “ночного солнца” у О. Мандельштама с затмевающимся солнцем из “Слова о полку Игореве”¹⁰, а также отсылка “солнца” и “слова” к мифу об Аполлоне¹¹. Очевидно, в круг мифологических реминисценций включается отсылка к Орфею (через оперу Глюка, см.: “Где-то хоры сладкие Орфея” – в одной из редакций стихотворения), но и к Христу как Богу Слово. Имеют мифологический прообраз и “блаженные жены”: это и исполнительницы “хоров сладких Орфея”, и Музы. Нельзя не заметить, что тема ночного мира у Мандельштама на протяжении всего его творчества имеет в своем подтексте тютчевскую трактовку “ночи” в ее связях с мифологически понятым хаосом и смертью¹².

II

Очевидно, что этот сам по себе достаточно впечатляющий набор реминисценций не может считаться исчерпывающим, но уже из него можно сделать некоторые выводы. Прежде всего бросается в глаза именно пространственная форма организации чужих слов, при которой один и тот же образ восходит сразу к нескольким источникам и является реминисценцией реминисценций. Особенно заметно эта полигенетичность¹³ реминисценций проявляется в образе ночного (черного, умершего) солнца и связанных с ним мотивах черного бархата и песни. Наложение друг на друга и просвечивание друг сквозь друга разных “чужих” слов создает то, что сам поэт называл “органностью”, а не “вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом” (II, 222). В связи с этим исследователи говорят о полифонической природе мандельштамовских реминисценций¹⁴.

Однако достигаемая таким способом компрессия смыслов, их “чудовищное уплотнение”, характерное для Мандельштама¹⁵, имеет не только пространственное, но и временное измерение. Можно сказать больше: до тех пор, пока мы не увидели временное измерение стихотворения, избыточные, казалось бы, реминисценции предстают перед нами как беспорядочное нагромождение чужих слов. Между тем даже беглый взгляд обнаруживает наличие в приведенных реминисценциях разных исторических пластов: “неклассической” поэзии XX в.

(Блок, Анненский, возможно Вяч. Иванов и Брюсов), классической поэзии XIX в. (Пушкин, Тютчев), особо значимого для акмеистов постромантического текста Жерара де Нерваля и далее эллинско-христианской и архаической мифопоэтической традиции. В какой связи со стихотворением Манделштама и друг с другом находятся эти отмеченные исторические срезы поэтики?

Чтобы ответить на этот вопрос, сначала попытаемся определить общий принцип временного движения в стихотворении. Вот его начальные и финальные строки:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем...
А ночного солнца не заметишь ты.

Сам поэт о подобном построении писал, что стихотворение, “удлиняясь <...>, удаляется от своего конца, а самый конец наступает неожиданно и звучит как начало” (II, 223). Такая композиция позволяет читать текст и в обратном порядке – от конца к началу, т. е. совершать некую постперцепцию¹⁶. Таким образом, в стихотворении “В Петербурге мы сойдемся снова...” задано двуправленное временное движение, возможность которого связана для Манделштама с законом “обращаемости” или “обратимости” поэтической материи – “непрерывным превращением материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого” (II, 229). Стихотворение, как дух, движется не к своему концу, не во внешнее пространство, а в собственные внутренние органические глубины – к своему началу (и даже “доначалу”). Но это не простое возвращение. Двоясь и удаляясь от конца, стихотворение преображает самое себя, освещая новым светом все до этого в нем происшедшее (вспомним: “Вчерашний день еще не родился”).

Действительно, “В Петербурге мы сойдемся снова...” устремлено в будущее (“сойдемся”, “произнесем”) – к тому, чего еще нет (и даже к тому, что “не предопределено, что безумно с точки зрения наличного бытия”¹⁷) – к “абсолютно новому тексту и новой культуре”¹⁸ (“*В первый раз произнесем*”). Но рождение этого “абсолютно нового” возможно лишь через возвращение во внутреннее пространство и повторение архетипической ситуации – не-

когого хорowego (“мы”) сакрального действия (“снова”, ср.: “И снова скальд чужую песню сложит и как свою ее про-изнесет”).

Известно, что для мифологического сознания, с которым пересекается здесь поэт, не существует противоречия между повторяющимся и совершающимся в первый раз. Мандельштам делает эти начала различимыми, но не отрицающими, а взаимно освещающими друг друга. Если мы рассмотрим специально чужое слово в стихотворении, то увидим в нем ту же двунаправленную временную и смысловую ориентацию.

Смысловой центр “В Петербурге...” – поэзия Пушкина и пушкинская (широко понятая) культура, взятая в исторический момент ее смерти-возрождения. Притом эти два акта предстают как двуединый процесс, протекающий в двойной (прямой и обратной) временной перспективе. Прямая перспектива ведет нас от мифа к пушкинской культуре и от нее к более поздним, “неклассическим” ее реализациям – де Нервалю, Тютчеву, Анненскому и Блоку. Крайняя точка этого движения – само сотворяемое произведение как последнее по времени слово пушкинской культуры, предельно реализующее заложенные в ней возможности. (Мандельштам исходит из уверенности, что творческие потенции культуры наиболее полно раскрываются в момент ее смерти. Говоря о Пушкине, он утверждал, что смерть является высшим актом творчества художника, и добавлял: “Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет”, II, 157; ср. образ ночного солнца в нашем стихотворении.)

Обратная временная перспектива – от стихотворения Мандельштама к Блоку и Анненскому, Тютчеву, де Нервалю, а от них к мифу. Крайняя точка этого движения – то же стихотворение “В Петербурге...”, сорвавшее с пушкинской культуры покров времени и ставшее “черным солнцем”, поглощающим ее свет и переводящим ее в иное измерение. При этом оба ряда движения и обе временные перспективы сходятся в стихотворении особым образом: оно становится точкой равноденствия, в которой вектор времени меняет свое направление (так у Данте герой “Ада”, достигнув абсолютного низа и продолжая

двигаться в том же направлении, оказывается уже восходящим, а не нисходящим).

В архитектонике чужого и своего слова такой временной поворот осуществляется следующим образом: пушкинская поэтика предстает у Мандельштама в преломлении ее более поздних реализаций – в первую очередь через магический кристалл поэтики Блока. Именно реминисценции из Блока (прежде всего из “вершины” его исторической поэтики – “Шагов Командора”) наиболее заметны и внятно артикулированы у младшего поэта. Их ключевая роль подчеркнута тем, что “Шаги Командора” цитируются здесь с сохранением ритмической меры оригинала – оба стихотворения написаны разностопным (6, 5, 4) хореем. Получается, что если Пушкин был для Мандельштама той фигурой, через которую он видел всю предшествующую поэзию (“Пушкин, Овидий, Гомер”), то сквозь призму блоковского мира он видит в новом свете самого Пушкина (“Блоком мы измеряли прошлое <...> Через Блока мы видели и Пушкина, и Гёте, и Боратынского, и Новалиса, но в новом порядке”, II, 265)¹⁹. Так художественная логика стихотворения (поддержанная прямыми эстетическими суждениями поэта) заставляет нас обратиться сначала к “блоковскому”, “неклассическому” срезу поэтики стихотворения.

III

Помимо “Шагов Командора”, в стихотворении Мандельштама отразилось стихотворение, завершающее цикл Блока “Венеция” (“Слабеет жизни гул упорный...”). Как уже замечено в науке, этот блоковский текст строится на том, что лирическое “я” перебирает варианты своей возможной судьбы, крутя “киноленту, зафиксировавшую все этапы истории, от конца к началу, обратным ходом”²⁰. Но так же строятся и “Шаги Командора”:

Донна Анна спит, скрестив на сердце руки, –
Донна Анна в смертный час твой встанет.

Помимо этого определяющего композиционного принципа, “В Петербурге...” связано с “Шагами Командора” ритмико-семантическими переключками, которые

поддержаны и сюжетными мотивами “ночи” и “мотора”: последние из предметных деталей превращаются в символы. “Мотор” прямо вводит в стихотворение Мандельштама сюжетные реалии “Шагов Командора” и связанные с ними мотивы “рока” и “возмездия”. Благодаря этому приоткрывается отдаленное сходство вызова, который бросают року герой Блока и лирическое “я” Мандельштама (“Страх познавший Дон Жуан” восклицает, однако: “Выходи на битву, старый рок!” Ср.: “Мне не надо пропуска ночного, Часовых я не боюсь!” Интересно, что мотив страха и его преодоления был подробнее разработан в одном из вариантов: “Для тебя страшнее нет угрозы, Ненавистник солнца, страх, Чем неувядающие розы У Киприды в волосах”, I, 380).

Однако подойдя вплотную к теме “возмездия”, Мандельштам отказывается от ее дальнейших реализаций в ключе своего предшественника. Блоковский сюжет должен лишь мерцать сквозь стихотворение, а на его фоне проступает оригинальный поворот, при котором миф о “возмездии” трансформируется в миф о “слове”.

Прежде всего изменению подвергается художественное пространство. В “Шагах Командора” действие протекает в *доме*, в который *извне* проникали звуки города. Но дом оказывается уже у Блока ненадежной границей: его стены не могут задержать ночного мира (“Настежь дверь. Из непомерной стужи, Словно хриплый бой ночных часов – Бой часов...”). Возникает деформированное и синкретическое, внешне-внутреннее пространство, использованное Мандельштамом в других стихотворениях (“В огромной комнате тяжелая Нева”), но не здесь. В нашем тексте дома нет совсем, а действие протекает на ночных открытых пространствах города, в котором блуждает “я”. Лишь в конце пути лирический герой выходит к тому, что замещает дом, – к театру, который, в отличие от черного и безмолвного внешнего локуса, – освещен и озвучен. Таким образом, блуждание души в ночном городе, обретающем черты залетейского мира, в котором похоронено солнце-слово, выводит “я” к тому месту, где еще сохранился свет и звук, а значит, и жизнь – к театральной сцене.

Показательно, что и здесь Мандельштам отталкивается от “Шагов Командора”, которые открывались

строкой:

Тяжкий, плотный занавес у входа...

Этот “занавес” отзывается в анализируемом стихотворении образом бархата-завесы. “Черный бархат” у Блока, как уже замечено, – и метафора ночи, и символический образ проницаемой завесы-границы двух пространств, имеющих разный ценностный статус²¹, – “страшного мира” и “блаженной страны”. О. Мандельштам разыгрывает эту блоковскую символику и реализует содержащиеся в ней театральные и сакральные подтексты. Уже в “Шагах Командора” “занавес” намечал возможность понимать все изображенное далее как происходящее на сцене, т. е. позволял интерпретировать стихотворение как изображение изображения или метатекстуальную структуру²². У Мандельштама же сценическая площадка прямо появляется во второй части стихотворения, но и до этого “пение” и “черный бархат” были имплицитно театрализованы, а первая строфа уже заключала в себе намек на некое предстоящее сакрально-театрализованное действие, связанное со смертью и возрождением, а главное, со *словом*, которое должно быть произнесено, – сам творимый текст воспринимается как подступ к этому “слову” и таким образом метатекстуально обращается сам на себя. Заметим, что текст, становящийся метатекстом, есть осуществленное на метауровне возвращение стихотворения в свое внутреннее пространство, т. е. и здесь действует принцип обратной временной перспективы.

Но такой же ход осуществляет Мандельштам, опираясь на поэтику Блока, и на первичном ритмико-семантическом и образно-словесном уровне. Делается это очень неявно.

У Блока сочетание четырех- и шестистопных строк хореем обнаруживает определенную закономерность. Шестистопники встречаются только в первых трех строфах (по одному разу в каждой) и становятся носителями амбивалентных значений – “блаженной страны” и смерти. У Мандельштама такие строки встречаются чаще и распределены в тексте иначе: они особенно интенсивны в первой и последней строфах (в двух средних строфах – лишь один случай) и создают своеобразное ритмическое кольцо. Особенно значимо, что шестистоп-

ные строки у Мандельштама – носители тех же амбивалентных значений. Прежде всего они связаны с темой “блаженного”:

Из страны блаженной, незнако-	Все поют блаженных жен родные
мой, дальней (Блок)	очи...
	Все поют блаженных жен крутые
	плечи...
	И блаженное, бессмысленное сло-
	во...

Благодаря этим ритмическим и семантическим переключкам происходит сближение “блаженных жен” Мандельштама с “блаженной страной” Блока, выдержанное в ключе блоковской поэтики – в духе инвариантного для старшего поэта параллелизма жены и страны. Мандельштам как бы подстраивает к блоковской блаженной *стране* ее естественную для Блока параллель – “блаженную жену”. Третьим членом возникающего параллелизма становится “слово”, которое и в других текстах Мандельштама выступает в женственном облике души-Психеи. Такого рода параллелизм, перерастающий в метаморфозу жена-страна-душа-слово, – центральный художественный принцип всего стихотворения, тем более важен его блоковский генезис.

Кроме того, шестистопники у Мандельштама, как и у Блока, становятся носителями семантики смерти:

Донна Анна спит, скрестив на	Словно солнце мы похоронили
сердце руки...	в нем...
	В черном бархате всемирной пус-
	тоты.
	А ночного солнца не заметишь ты.

В этом контексте “блаженные жены” Мандельштама сближаются с Донной Анной (“Девой Света”), но само их блаженство оказывается знаком их связи со смертью и иным миром.

Четырехстопные строки у обоих поэтов тоже являются носителями амбивалентных значений, хотя композиционно распределены по-разному. У Мандельштама они встречаются реже и сконцентрированы в двух средних строфах (в четвертой их совсем нет, в первой – один случай). У Блока, напротив, четырехстопный хорей

в трех первых и трех последних строфах приходится на каждый четный стих, но в средних (4–6-й) строфах встречается лишь по одному разу. В “Шагах Командора” такие строки семантизируются как ритм боя часов (“бьют часы в последний раз”, “Миги жизни сочтены”, “В дом вступает Командор”) и голос возмездия (“Слышно пенье петуха”, “В снежной мгле поет рожок”, “Я пришел, а ты – готов?”, “Анна встанет в смертный час!”). У Мандельштама – близкая семантика (“И кукушкой прокричит”), но столь же, если не более, важным оказывается у него смысловой ореол “легкости” и “блаженства”, ведущий также к анакреонтическому четырехстопному хорею пушкинского послания “Кривцову” (“В первый раз произнесем”, «И девическое “ах”», “У Киприды на руках”).

Таким образом, ритм не только высветляет переключаются семантические ореолы, но выявляет и глубинное родство образных принципов двух поэтов: особую роль параллелизма и символов, являющихся носителями амбивалентных значений смерти-возмездия и блаженства-легкости, которые у Мандельштама более явно, чем у Блока, сходятся в точке равноденствия, какой является стихотворение.

IV

Но “неклассический” слой поэтики Мандельштама не сводится к блоковскому началу – он включает в себя и завершающую стихотворение реминисценцию из последней строфы “Смычка и струн” Анненского. Реминисценция эта многослойна. Прежде всего она развивает мотив “механического” и “мертвого” (“мотор”, “заводная кукла офицера”), очень характерный для И. Анненского, и усиливает аналогичные мотивы, внесенные в стихотворение Мандельштама “Шагами Командора” (с их часами, мотором, статуей), а в более далекой перспективе – творчеством Пушкина (ср. постоянное превращение у него живого в мертвое и каменно-статуарное²³).

Выявленный в “Смычке и струнах” облик “я”, маленького и слабого, но в то же время равновеликого миру, – один из инвариантных мотивов самого Мандельштама, генетически восходящих у него к Анненскому и Ф. Сологубу²⁴. В этом свете обращение маленького чело-

века к механическому року (“Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи”) усиливает трагические рокоборческие мотивы, отмеченные нами в “блоковском” слое текста.

Но самое важное открывается тогда, когда мы учтем контекст, в котором звучала в “Смычке и струнах” последняя строфа, процитированная Мандельштамом.

Дело в том, что в “Смычке и струнах”, как и во “В Петербурге...”, совершается некое действие, театрализуется и драматически разыгрывается творческий акт, что обращает стихотворение само на себя, создавая уже знакомую нам обратную смысловую перспективу. Это усилено построением финала “Смычка и струн”, заставляющего по новому прочесть все стихотворение.

Начало “Смычка и струн” с его трагическими мотивами было выдержано в кругозоре одного из любящих и сотворцов музыки – смычка. Именно через интенцию этого героя даны “тяжелый, темный бред”, “мутно-лунные” выси, ему принадлежат реплики “о как давно, сквозь эту тьму скажи...” и др. В строфах, данных от “смычка”, создается картина открытых, едва ли не космических пространств и безмерно протяженного времени. В финале же все резко меняется. Субъектом речи здесь является безличный повествователь, носитель иронической точки зрения. Открытые космические пространства в его интерпретации оказываются всего лишь комнатой, “два желтых лика, два унылых” – свечами, “мутно-лунные” выси – эффектом преломления света, мировая тьма – “черным бархатом постели”, то есть обивкой футляра скрипки.

Этот неожиданный поворот освещает трагическое стихотворение ироническим светом. Если символ – это функция бесконечности (А.Ф. Лосев), то уходящие в бесконечную смысловую перспективу символы “Смычка и струн” получают в финале второе измерение, обретают как бы вторую бесконечность. И именно строфа, где это происходит, процитирована Мандельштамом и вовлечена им, наряду с блоковским типом возвратного движения, в смысловое поле своего стихотворения. В то же время младший поэт не повторяет финала “Смычка и струн”, а создает ряд разночтений (“не погасил” – “гаси”, “пели” – “все поют”, “солнце” – “ночного солнца”), подчеркивающих неотъемлемую от иронии открытость и нерешенность ситуации.

Таким образом, центральная особенность архитектуры стихотворения “В Петербурге...” – двунаправленная временная и смысловая перспектива – укоренена в неклассической поэтике и дана в освещении двух ее вариантов, принадлежащих Блоку и Анненскому.

V

Точкой равноденствия, в которой вектор времени меняет свое направление, является у Мандельштама образ “ночного” солнца. Этот образ, имеющий целый ряд источников, наиболее внятно артикулирован в реминисценции из стихотворения де Нерваля “El Desdichado”, причем у нас есть все основания говорить о переключке не только этих образов, но и целых текстов двух поэтов. Поэтика Ж. де Нерваля и становится вторым (после “неклассического”) срезом поэтики, творчески проигрываемой Мандельштамом. Отношение этого среза к неклассическому – двустороннее.

Очевидно, что совершаемая Мандельштамом трансформация мифа о “возмездии” в миф о слове предполагает в качестве посредника именно нервалианский вариант сюжета о поэте-Орфее. Однако в стихотворении “В Петербурге...” не только Блок прочитывается через Нерваля, но и Нерваль через Блока.

Так, появляющийся во второй строке “El Desdichado” образ “башни упраздненной” (à la tour abolie) накладывается на “дом” Блока, который перестал быть домом (“Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон”, V, 71). Оба этих источника освещают “бездомность” лирического героя. Центральный у Нерваля мотив смерти *возлюбленной-звезды* (ma seule étoile est morte) для русского поэта того времени неизбежно ассоциировался с инвариантным образом того же Блока. Связанные со смертью мотивы “черного солнца меланхолии”, “ночи могилы” (Dans la nuit du tombeau), блуждания героя, шествие его в подземный мир и возвращение из него (Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron) тоже имеют соответствия у Блока в мифологемах “страшного мира” (ада).

На уровне более глубоком, чем мотивный, исследователи отмечают у Нерваля находки, которые в русской поэзии были оригинально претворены Блоком и не могли

не восприниматься Мандельштамом также сквозь магический кристалл его поэзии. Прежде всего это художественный принцип метаморфоз, отличный от метафорического типа образных конструкций. Нервалианские превращения героини в звезду, в голос, звучащий из могилы, в “королеву” – определенно родственны блоковским метаморфозам женского образа. Сходство становится особенно выразительным, если учесть, что последнее превращение – в королеву (царицу Савскую) – имеет двойной смысл: “царица” не только исторический персонаж, но и героиня либретто, которое писал Ж. де Нерваль для оперы; главную роль в ней должна была исполнять возлюбленная поэта – Женни Колон, адресат послания (вспомним цикл Блока “Кармен”, героиня которого соединяет в себе Кармен Мериме-Бизе и актрису, возлюбленную поэта, играющую ее роль).

Не только героиня, но и лирический герой Нерваля, как замечено исследователями, теряет четко ограниченную индивидуальность и становится неопределенно-множественным субъектом (принцем Аквитанским, Амуром, Фебом, Лузиньяном, Бироном, Орфеем – (le Prince d’Aquitaine; suis- je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron? Orphée?))²⁵. Мандельштаму, столь ценившему “Шаги Командора”, такой образ должен был напомнить принципиально неопределенного субъекта речи этого стихотворения, совмещающего в своей ценностной экспрессии интенции противоположных героев – Дон-Жуана и Командора. Исследователями замечено, что у Нерваля нет четких границ между “я” и “ты”: то, что говорится во второй строфе (“в ночи могилы” – “Dans la nuit du tombeau” – и далее), “относимо и к автору, и к его адресату (автор из могилы зовет свою возлюбленную или это ее голос из могилы призывает его?)”²⁶. Так же амбивалентен образ “черного солнца меланхолии”, который в равной степени является характеристикой “ее” (умершей звезды-возлюбленной) и “его” состояния.

Во всех этих случаях возникает особый художественный эффект: романтические оппозиции (“я” и “другого”, живого и мертвого) нейтрализуются и на глубинном образном уровне *преодолевается дискретность бытия и разъединенность героев и миров*. Но у Нерваля происходит одновременно снятие дискретности и разъединенности *жизни и искусства*. Совершается это благодаря

тому, что поэт, как уже было замечено, “вводит в текст его же, текста, описание, то есть автометаописание”²⁷. Так, “черное солнце меланхолии”, кажущееся сначала только непосредственным выражением душевного состояния “я”, на самом деле является метатекстуальным “образом образа” – порождением не только жизненного переживания, но и творческого акта двух художников (А. Дюрера, о чьей гравюре идет речь, и самого автора, приобщенного к “звездной лютне”, “лире Орфея”). Отсюда завершающий стихотворение автометаописательный образ поэта-победителя, Орфея (“Я дважды победителем пересек Ахерон, Модулируя поочередно на лире Орфея Вздохи святых и крики фей”). Достигнутая таким образом победа над разделенностью и разлученностью становится катарсисом переживаемой “я” жизненной трагедии.

Все это чрезвычайно близко Мандельштаму и принимает у него благодаря эксплицированию параллелизма и метаморфоз более выраженные черты. Метатекстуальность Нерваля, равно как Блока и Анненского, освещает дополнительным светом уже отмечавшийся нами переход от повторяющегося жизненного действия (“сойдемся снова”) к уникальному творческому акту (“в первый раз произнесем”), заставляя прочитывать его как акт метатворческий. И тем не менее финал “В Петербурге...” имеет иную тональность и организован иначе, чем процитированные выше строки Нерваля, потому что противостоит победительному тону “El Desdichado” у Мандельштама служат трагические и иронические акценты неклассического слоя его поэтики.

VI

Тут мы подходим к третьему – срединному – историческому срезу поэтики стихотворения Мандельштама – к собственно пушкинскому началу. Но показательно, что, помимо отмеченной автореминисценции, отсылающей к мандельштамовскому пониманию Пушкина, сам пушкинский текст представлен в стихотворении “В Петербурге...” очень скупо и как бы вскользь: цитируется (правда, с сохранением ритмической меры оригинала) одно раннее и далеко не самое значимое стихотворение (“Кривцову”, 1817). Возникает парадоксальная ситуа-

ция: хотя тема судьбы пушкинской культуры – центральная в стихотворении Мандельштама, сам текст этой культуры представлен минимально (особенно по сравнению с блоковским и нервалианским текстами). Притом вначале кажется, что переключки с Пушкиным – чисто тематические, что во “В Петербурге...” художественно разыгрывается лишь пушкинское бесстрашие и артистическая “легкость” в отношении к “проклятым вопросам бытия”, в том числе к року и смерти.

Но “легкость” становится у Мандельштама из внешней темы фактом поэтики, пронизывающим все уровни текста – лексико-семантический (“легкий пепел” и “бессмертные розы”), сюжетно-описательный (картина театра – последнего прибежища пушкинской культуры), жанровый (дружеское послание, субъектная форма “мы”, создающая пушкинскую атмосферу дружеского круга и братства) и ритмический (четырёхстопный хорей послания “Кривцову”, имевший в пушкинское время семантический ореол “легкого”, анакреонтического раз-мера).

Особое значение приобретает разыгрывание у Мандельштама таинственной глубины пушкинской поэтики, скрытой под ее видимой “легкостью” (и как бы даже малосодержательностью): она уподобляется ночному солнцу, явному для посвященных и скрытому от глаз тех, кто чужд этой культуре.

В тексте самого послания “Кривцову” эта скрытая глубина просвечивает в архетипическом сближении смерти и пира – мотив, который становится центральным в этом произведении Мандельштама (как и в целом ряде других – см., например, “За гремучую доблесть грядущих веков...”). У Пушкина развернут такой лексико-семантический ряд: “гроба близкое новоселье”, “жизни чаша”, порог “гробницы” (на котором непринужденно сидят герои), свежий венок, “тихая Лета”, светлый “смертный миг“, “легкий пепел”, собираемый “подругами” в “урны ... пиров”. Как видно, сближение пира и смерти выдержано здесь в условно-поэтических образах (через перифразы и сравнения-метафоры), за которыми только мерцает их исходный мифологический смысл – буквальное отождествление смерти и пира-возрождения.

Сам Пушкин в своем творчестве шел от такого условно-поэтического и “орнаментального” обыгрывания ми-

фологических образов к их неявной реализации, придававшей его зрелым произведениям отмеченную нами таинственную, но неэксплицируемую глубину. Мандельштам подхватывает эту особенность пушкинской поэтики и высветляет ее через более поздние ее реализации. Так, в стихотворении “В Петербурге...” по-пушкински легко, без всякого нажима ситуация обретает некую сверхконкретность и вбирает в себя мировой сюжет смерти и возрождения. Образной структурой, в которой осуществляется такой ход, становится по-пушкински имплицитный параллелизм, явный уже в первой строфе. Сначала кажется, что в ней воспроизводится лишь последовательность действий: сойдемся – произнесем. На самом же деле (и это отчетливее видно “через Блока”) перед нами неявный параллелизм солнца–слова, причем оба члена параллелизма отсылают к “солнцу русской поэзии”, а отношениями символической эквивалентности связываются сюжетная (“сойдемся”, “похоронили”) и авторефлексивная (“произнесем”) ситуации.

Введение авторефлексии, как мы уже замечали, делает стихотворение Мандельштама метатекстуальным, отсылая нас не только к подобной художественной структуре у Блока, Анненского, де Нерваля, но и к Пушкину, который первым задал в русской поэзии этот тип художественной целостности²⁸. Сама незаметность метатекстуального уровня у Мандельштама отвечает духу пушкинской поэтики, ее неуловимости и таинственности, и становится еще одним аргументом в пользу ее неподвластности слепому механическому року (“А ночного солнца не заметишь ты”).

Итак, Мандельштам берет пушкинскую поэтику не только в ее ранней стадии, но и в таящихся в ней возможностях, реализованных позже как самим поэтом, так и его наследниками, в том числе автором “В Петербурге...”. Важнейшими из этих возможностей оказываются “легко” (условно-поэтически) намеченная у Пушкина мифологическая перспектива (пир-смерть, пафосская царица, Лета) и намек на “хоровое” действие преодоления смерти, выводящий послание из области “только искусства” в ту сферу, которую во времена Мандельштама называли “жизнестроением” (эксплицированная Мандельштамом “через” Блока, Анненского, Нерваля метатекстуальность тоже способствует превра-

щению текста в нечто большее, чем просто текст). Это ведет нас к самому нижнему историческому срезу поэтики стихотворения – поэтике мифа.

VII

Уже отмеченные мифологические реминисценции в стихотворении Мандельштама в свою очередь исторически многослойны: в них различимы напластования архаические, эллинские, христианские и неомифологические, представляющие разные стадии разработки мирового сюжета о смерти и возрождении²⁹. В ходе анализа “В Петербурге...” мы уже не раз выходили к этому сюжету, теперь же подчеркнем, что в нем особым образом сходятся мотивы смерти и возрождения: сакрализованное хоровое действо похорон солнца, в котором участвует лирическое “я”, есть одновременно акт произнесения возрождающего *слова* (об этом сказано и прямо, но с “пением” и “словом” связаны и те мифологические персонажи, к которым текст отсылает косвенно, – Аполлон и Орфей, Музы и Христос как Бог-Слово).

На словесно-образном уровне эта мифологическая семантика выражена в уже отмечавшемся нами параллелизме солнца-слова, характерном для многих архаических текстов, в том числе для “Слова о полку Игореве”, к которому также отсылает текст Мандельштама. Последняя аллюзия была уже замечена, хотя обоснована не очень убедительно³⁰. Она станет более очевидной, если мы учтем, что в “Слове” затмение солнца (“Сълнце ему тьмою путь заступаше”) – один из членов параллели, вторым членом которой является “помрачение” князя³¹. Кроме того, здесь воспроизводится центральная для О. Мандельштама архаическая связь затмевающегося и вновь восходящего солнца-князя с песней-словом (“Сълнце светится на небесе – Игорь князь в Руськой земли. Певше песнь старым князем, а потом молодым пети”).

Но совершенно очевидно, что, сохраняя мифологическую амбивалентность, сюжет смерти и возрождения звучит у Мандельштама более трагично, чем в классическом мифе и даже в “Слове о полку Игореве”, ибо он дан в ореоле и более поздних его реализаций – прежде всего у Тютчева, но и у Блока.

Известно, что уже с первой книги Мандельштам постоянно обращается к образам-мифологемам Тютчева “день” и “ночь”³². В нашем стихотворении эти аллюзии не представлены в четко выраженной форме – они остаются скорее атмосферой, разлитой и растворенной в художественном мире. В то же время все действие “В Петербурге...” происходит ночью, которая приобретает, как и у Тютчева (а позднее – Блока), статус особого рода реальности, катастрофической и трансцендентной “дневному” бытию, но одновременно зиждительной. К кругу “тютчевских” ассоциаций подключается и “Последний катаклизм”, в котором “последний день природы” оказывается первым днем “Божески-всемирной” жизни (“Все зримое опять покроют воды, И Божий лик изобразится в них”).

В другой, наиболее явной, реминисценции из Тютчева акцентирована столь важная для Мандельштама связь ночного ветра-хаоса с песней, хотя она подвергается здесь глубокому переосмыслению, во многом благодаря видению ее “через Блока”.

У Тютчева “ветр” пел “про древний хаос, про родимый”. У Блока он – “о жизни будущей поет”. Парадоксальность блоковского поворота этого мотива состояла в том, что и у него “ветр” – голос хаотической стихии, и, таким образом, песнь о будущей жизни рождается в недрах самого хаоса. Здесь не “хаос шевелится” под “космосом”, а гармония – под хаосом. Мандельштам совершает следующую трансформацию. У него поет не хаос-ветр – поют носительницы гармонии, “блаженные жены”-музы, хотя сама эта гармония амбивалентна и глубоко трагична: их песнь и оплакивает-хоронит, и воспекает-возрождает солнце-слово.

Эту длящуюся “песнь”, полученную им в “блаженное наследство”, “как свою произносит” лирическое “я” у Мандельштама – потому она и вынуждена концентрироваться в себе историю поэтики и даже стать автометаописанием. Собственно мифологическая модальность встречается здесь благодаря этому с модальностью поэтической, что выводит “В Петербурге...” из ряда ортодоксально мифологических текстов. Сохраняя мифологическую интенцию, претендуя на то, чтобы быть чем-то большим, чем просто художественное произведение, – актом жизнестроения, стихотворение Мандельштама внутренне

организовано так, что оно может стать таковым только в качестве самоценного и осознающего себя слова, последнего по времени слова мировой и пушкинской культуры и в то же время – “черного”, “ночного” солнца ее.

Завершая наш анализ, заметим, что мы пошли в нем по пути, казалось бы, противоположному тому, который был прокламирован в известном высказывании поэта: мы освободили внутреннюю связь явлений не от времени, а от пространства и рассмотрели ее во временной протяженности. Но такой ход не только противоположен – он и дополнителен по отношению к преобладающему ныне прочтению Мандельштама, как будто бы инициированному им самим, однако явно одностороннему, по крайней мере нечувствительному к тому, что поэт называл исторической поэтикой.

¹ Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 123.

² См. об этом: Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О. Мандельштама // Slavic Poetics. Essays in honor of K. Taranovsky. Mouton-The Hague. Paris, 1973; Lachmann R. Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mytho-Poetik als Paradigma dialogisierter Lyrik // Poetik und Hermenevtik, XI. München, 1984; Oraič D. Цитатность // Russian Literature. Amsterdam, 1988, XXIII–II.

³ Мандельштам О. Блок // Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 190. В дальнейшем все цитаты, кроме особо оговоренных, даются по этому изданию, том и страница указываются в тексте.

⁴ Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // За рубежом эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 197.

⁵ Мандельштам О. Скрыбин и христианство // Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Paris, 1981. С. 100.

⁶ Отмечено К. Тарановским / Essays on Mandel'stam. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts and London, 1976. P. 87.

⁷ Ibid. P. 159.

⁸ Отмечено в: Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (Об одном подтексте акмеизма) // Новобасманная, 19. М., 1990. С. 428–429.

⁹ Харджиев Н. Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973. С. 279.

¹⁰ Струве Г., Филиппов В. О некоторых образах О. Мандельштама // Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Вашингтон, 1967. С. 408–410.

¹¹ Там же.

¹² Мусатов В. Мандельштам и Тютчев // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1981. С. 201.

¹³ Ронен О. Указ. соч.; Топоров В.Н. Из исследований в области поэ-

тики Жуковского // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. I. Jerusalem, 1977. С. 70; *Oraič D.* Указ. соч. С. 123–129 и др.

¹⁴ *Ronen O.* Указ. соч. С. 384; *Lachmann R.* Ibid. P. 492. *Oraič D.* Указ. соч. С. 124.

¹⁵ Об этой особенности поэтики О. Мандельштама см.: *Левин Ю.И., Сигал Д.М., Тименчик Р.Д. и др.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. Amsterdam, 1974, № 7–8; *Громов П.П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966.

¹⁶ Принцип постперцепции описан также применительно к А. Ахматовой: *Виноградов В.В.* О поэзии Анны Ахматовой // *Виноградов В.В.* Избр. тр. Поэтика русской литературы. М., 1976; *Левин Ю.И. и др.* Указ. соч.

¹⁷ *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 120.

¹⁸ *Oraič D.* Указ. соч. С. 130.

¹⁹ Наиболее отчетливый случай видения классики “через Блока” – “Венецкая жизнь” О. Мандельштама, в которой отсылки к Пушкину опосредованы текстами Блока – см. об этом нашу статью: Венецкие строфы Мандельштама, Блока и Пушкина (К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности в поэзии) // *Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики*. Кемерово, 1990. О том, что Блок является для О. Мандельштама ближайшей исторической точкой отсчета, свидетельствует и тот факт, что “через Блока” он видит даже наиболее близкого ему поэта – А. Ахматову (см. “Кассандре”, “Когда на площадях и в тишине келейной...”, “Твое чудесное произношение...”, “Что поют часы-кузнецик...”).

²⁰ *Громов П.П.* Указ. соч. С. 363.

²¹ См. об этом: *Faguno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С. 88–90.

²² О роли театрального начала в поэтике А. Блока см.: *Громов П.П.* Указ. соч.

²³ См. об этом: *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

²⁴ См. об этом: *Левин Ю.И.* и др. Указ. соч.

²⁵ *Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Указ. соч. С. 428, 447.

²⁶ Там же. С. 433.

²⁷ Там же.

²⁸ См. об этом в нашей работе: *Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура)*. М., 1997.

²⁹ В науке существует гипотеза, согласно которой интересующий нас сюжет является “архсюжетом”: *Тюпа В.И.* Фазы мирового архсюжета как историческое ядро словаря мотивов // *От сюжета к мотиву*. Новосибирск, 1996.

³⁰ *Струве Г., Филиппов Б.* Указ. соч. С. 408–410.

³¹ См. об этом нашу статью: К вопросу о субъектно-образной структуре “Слова о полку Игореве” // *Тр. Отд. древнерус. литературы*. Т. 44. Л., 1990.

³² См. об этом: *Мусатов В.* Указ. соч. С. 201.

А. Жолковский

КЛАВИШНЫЕ ПРОГУЛКИ БЕЗ ПОДОРОЖНОЙ

*“Не сравнивай: живущий несравним...”**

Метафора – транспорт, (*та*) *метафорика*
– плата за проезд, *букв.* проездные.

Словарь новогреческого языка

Стихи, о которых пойдет речь, были написаны в Воронеже в начале 1937 года.

Не сравнивай: живущий несравним.
С каким-то ласковым испугом
Я соглашался с равенством равнин,
И неба круг мне был недугом.

Я обращался к воздуху-слуге,
Ждал от него услуги или вести,
И собирался плыть, и плавал по дуге
Неначинающихся путешествий.

Где больше неба мне – там я бродить готов,
И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане (1:232).

Ссылному поэту и хочется, и не можетя бежать, и он находит поэтические воплощения- оправдания своей

* За обсуждение, консультации и подсказки я признателен А.А. Архипову, М.Л. Гаспарову, В.М. Живову, А.Л. Зорину, Л.Ф. Кацису, К. Компанец, Д.М. Магомедовой, О. Ронену и Е.А. Тоддесу. Текст стихотворения приводится по: Мандельштам 1990: 232 (ссылки на это издание ограничиваются томом и страницей). Относительно датировки (12 января или 9 марта 1937) и окончательной редакции (*со- г- лашался* или *согласился*, *плыть* или *в путь*) комментаторы расходятся; ср. Мандельштам 1995: 280, 631; Гаспаров 1996: 117.

экзистенциальной безысходности. Вершины эта двойственность достигает в 3-й строфе с ее загадочным, но как бы магически бесспорным плетением словоформ: *И ясная тоска меня не отпускает... к... яснеющим в Тоскане.*

«[С]тихотворение чем-то смущало О. М... [с]корее всего... противоположность[ю] задаче... написать оду Сталину. “Не сравнивай – живущий несравним...” – защита человека, которого тогда превращали в механического исполнителя воли “высшего разума” и гения. Записав эти стихи, О. М. шутя сказал: “Теперь по крайней мере понятно, почему я не могу поехать в Италию”... Его, оказывается, не отпускала “ясная тоска”» (Н.Я. Мандельштам, 1990: 283).

В чем же секрет, смутно осознававшийся самим поэтом?

Некое ворожащее кружение, уравнивающее центробежный порыв, начинается сразу, уступчиво умеряя личную несравнимость (*не сравнивай – несравним*; ср. у Баратынского: “**Не подражай**: своеобразен гений...”)) в духе то ли “средневекового своеобразия” и “сообщничества сущих”¹, то ли идеологически выдержанной уравниловки (*равенством равнин*). Это происходит еще прежде, чем произносится слово *круг* и очерчивается его “недужная” – и адская, в смысле Данте, – замкнутость². Далее кружение на месте применяется и к самому “круговому” мотиву: *круг* и *недужом* дают в каламбурной сумме попытку движения по дуге, подсказанной еще и волнообразным абрисом холмов, замыкающих если не воронежский горизонт, то типовой ренессансный пейзаж³. При этом *круг*, казалось бы, размыкается в направленную вдаль *дугу*, но лишь частично: дурная повторяемость подкрепляется как серией гораздо более очевидных повторов (*слуге – услуги, плыть – плавал*), так и настойчивым употреблением предикатов неактуализированности (*ждал, собирался, не начинающихся*).

В последней строфе парадокс устремленности/замкнутости напрягается до максимума. К повторам добавляется каламбурная игра с выговариваемым, наконец, собственным именем: знаменитая “тоска по мировой культуре” получает историко-географическую прописку (*тоска... не отпуска... Тоскане*), разумеется, не случайную – ввиду дантовско-флорентийских, в частности изгнаннических, коннотаций⁴. Этот кульминационный парномастический комплекс, позволяющий “дантовской Тоскане войти в Россию через посредство глубоко рус-

ского слова *тоска*, которое таким образом наделяется одновременно *итальянской и русской душой* [1:109]” (Кэвена 1995: 277) в духе пушкинско-достоевской “всечеловечности” (Ботникова 1990: 323–324)⁵, возникает из вязи звуковых мотивов, начинающихся в 1-й строфе: *НЕ срАвНивай – С КАКим-ТО – ЛАСКовым – иСПУГом – СОГЛашАлся – рАвеНСТВОм – СЛУГе – УСЛУГи – веСТи – ГОТов...* Ауру неизбежной негативности всему этому придает настойчивое нагнетание отрицательного *не-/ни-/н-*, открывающего, пронизывающего и замыкающего текст: *не сравнивай – несравНИМ – равНИН – НЕба – недугом – него – неначиНающихся – НЕба мНЕ – ясная – меНЯ не – воронежских – ясНЕЮщим в Тоскане. И все-таки, каким образом тоска, то есть сильнейшее устремление вовне, не отпускает поэта к его всечеловеческому локусу, скорее в согласии, чем в противоречии с идеей “Оды” Сталину?*

Ну, прежде всего ввиду бездейственного, депрессивно-статичного компонента *тоски* как таковой. Во-вторых, в тексте на эту тоску брошен отчетливо позитивный свет: она не какая-нибудь, а *ясная* (как мотивирована эта парадоксальная “ясность”, – вопрос особый), так что от нее вроде бы незачем стремиться в Тоскану, которая и сама параномастически окрашена в “тоскливые” тона. В-третьих, воронежские холмы благодаря своей вертикальности (Ронен 1983: 126; Гаспаров 1996: 89–93) уже служат медиаторами между удручающим *равенством равнин* и спасительным *небом*. В-четвертых, двусмысленностью пропитано и соотнесение “культурных” *всечеловеческих* холмов с “варварскими” *воронежскими*, в пользу которых говорит как привлекательная сегодняшняя молодость, так и прозреваемая будущая зрелость. В-пятых, этой “виртуальностью развития” *воронежские холмы* опять-таки перекликаются с каламбурно *яснеющими* – то ли уже “ясными”, то ли только еще “проясняющимися” – *в Тоскане*.

На языковом уровне статичность *тоски* выражена синтаксической абсолютностью ее употребления. Без предлога, который создавал бы валентность для второго актанта, это пока что – во 2-й строке – просто *тоска* как душевное состояние, а не *тоска по* чему-то внеположному (например, Тоскане, речь о которой вскоре пойдет). Однако простым отсутствием устремленности дело не ог-

раничивается: с помощью еще одной лексической двусмысленности достигается вполне определенный эффект торможения. Отчеркнутое строкоразделом словосочетание *тоска... не отпускает* дополнительно прочитывается по аналогии с выражением *боль (не) отпускает*, то есть “(не) ослабевает, (не) проходит”. (В этом направлении может работать и вероятная отсылка к началу поэмы Маяковского “Владимир Ильич Ленин”, где “резкая тоска / стала ясною, / осознанною болью”.) Тем самым одновременно усиливается “недужность” *тоски* и приглушается ее центробежный потенциал. В результате устремленность *тоски* (*От .../ К...*) предстает заранее обреченной вернуться на круги своя⁶.

Тематическая и языковая игра поддержана интертекстуальной. Отсылка к Данте предваряется еще одной цитатной манифестацией изгнаннического топоса в итальянском исполнении. *Воздух-слуга* – это, конечно, Ариэль из шекспировской “Бури” (Ронен 1983: 131; Кэвена 1995: 276) – дух воздуха на службе у мага-изгнанника Просперо, законного герцога Миланского, в конце пьесы вновь обретающего свои владетельные права. В “Буре” (Шекспир, кстати, назван у Баратынского в числе гениев, не подлежащих подражанию, а образ “идеального деспота” Просперо мог служить дополнительным аргументом в пользу внутреннего “соглашательства” со Сталиным) скрывается и важный интертекстуальный источник мандельштамовской *дуги*.

В “пьесе в пьесе”, разыгрываемой Ариэлем (IV, 1), появляется Ирида, богиня *радуги* и *вестница* богов, и в тексте проходят слова *watery arch, many-coloured messenger, blue/heavenly bow*, а в русском переводе (Мих. Донского) – *радуга, предвестница чудес, мост, на землю опущенный с небес, небесная дуга, посланница Юноны и слуга, вестница, радужные крылья*. В этой сцене (близкой Мандельштаму упоминанием о Церере и Персефоне) Ирида, Iris, греч. “радуга”, редуцирует Ариэля с его мотивами “воздуха”, “слуги” и “вести”, присоединяя к ним мотив “(ра)дуги,” тоже частый у Мандельштама, ср.:

И дугами парусных гонок/.../ Играет пространство спросонок (1:200); *И вдруг дуговая растяжка / Звучит в бормотаньях моих* (1:201); *Его индийской радугой кормили* (о “кумире”; 1:224); *Твой зрачок в небесной корке/.../Светлый, радужный, бесплотный, / Умоляющий пока* (1:228).

Устойчивая ассоциация “(ра)дуги” с творчеством и красотой имеет библейские корни. “(Ра)дуга” (*др.-евр. qeshet*) – символ “силы” Господа и различных конкретных “сил” (в частности, ангелов/**вестников**), знак завета Господа с Ноем в виде “радуги в облаке”, знаменующей конец Божьей кары после потопа и остановки ковчега “на **горах Араратских**” (Быт. 8: 4, 9: 9–17), и атрибут божественных видений (Иез. 1: 28; Откр. 4: 3, 10: 1). В последнем случае (Откр. 10) явление “Ангела сильного... над головою [которого] была радуга... [а] в руке... книжка раскрытая”, приводит к съеданию Иоанном этой книжки, “сладкой на устах”, но “горькой во чреве”, и его последующему пророчествованию, причем голос, повелевающий взять “книжку из руки Ангела, стоящего на **море и на земле**”, принадлежит “**Живущему** во веки веков”. А много- (точнее семи-) цветность радуги коннотирует разноцветную одежду Иосифа (Быт. 37), первого еврейского изгнанника, с которым Мандельштам отождествлял себя и в силу общности имени (Фрейдин 1987); к ранним стихам, где появляется *Иосиф, проданный в Египет* (1: 91–92), “Не сравнивай...” отсылает мотивами тоски, болезни, воздуха, неба, прояснения⁷.

Весь этот типично мандельштамовский – христианско-иудейско-антично-ренессансный – комплекс работает на тему “боговдохновенного поэтического плавания-полета”. Претензиям поэта на магическую власть может способствовать также игра с библейским: “*Ты [Господь] творишь ангелами [вестниками] Твоими духов, служителями Твоими огонь пылающий*” (Пс. 103:4), – подобные слуги полагаются Богу, а не человеку. “Человеко-божеский” соблазн слышится и в библейских оборотах выражения *живущий*, примененного как к Господу – *Живущий (на небесах, от века и даже в Иерусалиме)*, так и к людям – *живущие, живущий (на земле, в шатрах и без указания места)*, а часто в обоих смыслах сразу: *...ибо Я живу и вы будете жить* (Пс. 2:4, 54:20, 122:1, 134:2; Быт. 3:20; Пс. 38:6, 24: 1, 5; Иоан. 14:19). Кошунственность притязаний (ср. еще: *Иных богов не надо славить: / Они как равные с тобой, / И, осторожною рукой, / Позволено их переставить* [1:68]) умеряется, впрочем, вполне благочестивыми псаломными и державинскими коннотациями текста о “(не)сравнимости живущего”; ср.:

Ибо кто на небесах сравнится с Господом? кто между сынами Божиими уподобится Господу? (Пс. 88:7); О Ты... / Живый в движеньи вещества/.../ Ее содержишь и живишь/.../ Лучи животворящи льют/ В воздушном океане оном/.../ Когда дерзну сравнить с Тобою/.../ А я перед Тобой – ничто/.../ Ничто! – Но жизнь я ощущаю/.../ Я средоточие живущих... (Державин, “Бог“; ср., однако, в “Не подражай...” Баратынского: Восстань, восстань и вспомни: сам ты Бог⁸).

Европейским ориентирам – Шекспиру и Данте – под сурдинку отвечают и другие, отечественные. Небесные мотивы и воздушные путешествия напоминают о Лермонтове, в особенности о “Воздушном корабле”, кончающемся тем, что покойный изгнанник Наполеон *В обратный пускается* путь из воображенного поэтом путешествия. Само неопределенное намерение *плыть* звучит попушкински, как *Куда ж нам плыть?* (конец “Осени”), тем более что за *И собирался плыть* слышится – семантически, просодически, фонетически – *Предполагаем жить...* (из “Пора, мой друг, пора...”, где далее идет *И глядь – как раз – умрем*, подрывающее замысленный *побег/ В обитель дальнюю*). Пушкиным, по-видимому, навеяна и “готовность бродить”, отсылающая к двум написанным подряд стихотворениям: “Поедем, я **готов**; куда бы вы друзья...” и “**Брожу ли я** вдоль улиц шумных...”. Впрочем, *небо* остается лермонтовским, ср. *Мой дом везде, где есть небесный свод...* из раннего стихотворения “Мой дом” (Ронен 1983: 126), в котором чередуются 5-ст. и 4-ст. ямбы и речь идет о *пространстве без границ и приятии страдания*⁹.

Композицию замыкает развернутая, хотя и полускрытая, а возможно, неосознанная (во всяком случае, оставшаяся неизвестной Надежде Яковлевне) цитата из Пушкина. Парадоксальная *ясная тоска* – перифраза знаменитого оксюморона *печаль моя светла* из “На холмах Грузии лежит ночная мгла...” (Тоддес 1993: 47; Гиффорд 1994: 258) – стихов, обращенных, как и “Поедем, я готов...”, к будущей жене. Отсылка тем вероятнее, что эта пушкинская формула неоднократно обыгрывалась Мандельштамом. Ср.:

Да будет в старости печаль моя светла:/ Я в Риме родился и он ко мне вернулся (1:106; как бы от имени ссыльного Овидия)¹⁰; Весь день твержу: печаль моя жирна... (1:207); в стихах на смерть Андрея Белого, где пушкинский подтекст контаминирован с цитатой из “Слова

о полку Игорева”: “...*печаль жирна* тече среди земли русскыи” [комментарий, 1:536], а далее заходит речь о “ясности/неясности”: *Где ясный стан? где прямызна речей, / Запутанных, как честные зигзаги / У конькобежца...*; ср. еще: *Венеццейской жизни, мрачной и бесплодной, / Для меня значение светло*; и далее: *Все проходит, истина темна* (1:129–130).

Связь между противоречивым в каждом звене *ясная тоска... не отпускает* и его прообразом *печаль моя светла* прошита множеством языковых и интертекстуальных скрепов, в тексте отсутствующих, – соответственно известному заявлению Мандельштама: “Я мыслю опущенными звеньями” (Герштейн 1986: 36).

Прежде всего *ясная тоска* является обращением готового сочетания *неясная тоска* (ср. *Смотрел вздыхая на восток, / Томим неясною тоской / По стороне своей родной*; Лермонтов “Мцыри”), а приравнивание *тоски* к *печали* подкреплено идиоматичностью сдвоенных фольклорных выражений *тоска-печаль* и *печаль-тоска* (Словарь 1963: 707). Далее, сочетание *ясная тоска* следует тому принципу мандельштамовской тропики (обнаженному в строчке *Часто пишется казнь, а читается правильно – песнь* [1:207]), что из-за метафорического слова слышится фонетически и просодически сходное обычное (Успенский 1994). У четырехсложного “нормального” эпитета к *тоске* – *неясная* есть два столь же принятых трехсложных синонима – *странная* и *сладкая*, задающих к тому же важный элемент “противоречивости”:

И странная тоска теснит уж грудь мою: / Я думаю об ней, я плачу и люблю, / Люблю мечты моей созданье (Лермонтов “Как часто, пестрою толпою окружен...”); *И снова видел я во сне / Грузинки образ молодой. / И странной, сладкою тоской / Опять моя заныла грудь* (“Мцыри”).

Оба прилагательных, особенно *сладкая*, фонетически близки к *ясная*, причем *сладкая* (любимое слово Мандельштама) содержит и сему “приятности”, необходимую для скачка к *ясная* (ср., кстати: “...ощущал какую-то приятную тоску в желудке”; Словарь 1963: 707). А в среднем звене цепочка переходов **неясная* – **странная* – **сладкая* – *ясная* поддерживается устойчивостью пары *странная, сладкая*¹¹.

Хорошо мотивировано и оригинальное соединение *тоски* с *отпусканием*. Прежде всего среди глаголов, идиоматически сочетающихся с *тоской* (таких, как *грызет, одолевает, теснит грудь*), есть *берет, забирает* (Словарь 1963: 706); но то, что “берет”, может по смыслу и “(не) отпускать”. А аналогия “(не)отпускающей тоски” с “(не)отпускающей болью” подкрепляется идиоматически – наличием устойчивого сочетания, где вместо *боль* фигурирует *болезнь*, изоритмичная *тоске* (ср.: “Когда ветер стихал, Дыму и других *отпускала* *болезнь*...”; Короленко “Без языка”; ср. Словарь 1959: 1548), а семантически – близостью *тоски* и *болезни* (ср. у Пушкина *недуг тоски душевной* в “Блестит луна, недвижно море спит...”). Дополнительная поддержка приходит от средства *тоски* с *отпусканием* в поговорке *Такая припала тоска, что не выпустил бы из рук куска* (Даль 1955: 422)¹². В рамках же самого стихотворения *тоска... не отпускает* получается из *С* каким-то ласковым испугом путем своего рода “смягчающей” фонетической трансформации: вместо мрачного ударного *У* и звонкого *Г* из *испугом*, в *не отпускает* звучат безударное *У*, более светлое ударное *А* и глухое *К*.

В “На холмах Грузии...” “светлой печали” вторят и другие оксюморонные мотивы, выдержанные в духе “любовного фатализма”, ср. *сердце... любит оттого... что не любить... не может*, а также *унынья моего ничто не мучит, не тревожит* (мучительно вроде бы уже само *унынье*, и потому *потрявожить* его не мешало бы, однако поэт, настроенный на элегическую волну, так с ним “согласился”, что рад колебаться вместе с ним). Философское “согласие на несвободу как осознанную необходимость” (ср. еще в “Четвертой прозе: “...я на это *согласен*”; 2: 99) может восходить и к Баратынскому:

Небесные светила / Назначенным путем неведомая сила / Влечет. Бродячий ветер не волен.../ .../ Рабы разумные, послушно согласим / Свои желания со жребием своим (“К чему невольнику мечтания свободы?..”); ср. также: Душа певца согласно излитая. / Разрешена от всех своих скорбей (“Болящий дух врачует песнопенье...”),

где тот же словесный мотив “согласия” знаменует и выход из экзистенциального тупика на путях творчества¹³.

Безотносительно к лексическому мотиву *согласия* (и *ласкового испуга*) “приятие неизбежного” представлено

у Мандельштама на всем протяжении творчества в богатом парадоксами спектре эмоциональных и рационализирующих обертонов – стоических, мазохистских, кенотических, креативных. Ср.:

Так вот она – настоящая / С таинственным миром связь! / Какая тоска щемящая, / Какая бедастряслась! (1:77); Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота! (1:71); Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать (1: 154); Я б с ней сработался... (1: 179); Легкий крест одиноких прогулок / Я покорно опять понесу (1:174); Чужую волю исполняя, / И ты гоняешься за легкой весной, / Ладонью воздух рассекая. / И так устроено, что не выходим мы / Из заколдованного круга (1:136; о воздухе, холмах, круге и пушкинских подтекстах см. Тоддес 1993: 46–47); Ты должен мной повелевать, / А я обязан быть послушным (1:309);

Но люблю мою бедную землю, / Оттого что иной не видал (1:67); Но если эта жизнь – необходимость бреда/.../ Я полюбил тебя, безрукая победа / И зачумленная зима (1:119); Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой... (1:181); Все думаешь, к чему бы приохотиться (1:232); Послать хандру к туману, к бесу, к ляду, / Взять за руку кого-нибудь: будь ласков... (1:180);

Прославим власти сумрачное бремя, / Ее невыносимый гнет (1:122); Россия, ты – на камне и в крови – / Участвовать в твоей железной каре / Хоть тяжестью меня благослови! (1:88); Мир должно в черном теле брать, / Ему жестокий нужен брат (1:310); Я у него учусь – к себе не знать пощады (1:312); С самого себя срываю маску / И презрительный лелею мир (1:281); ...из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам (1:84).

Особенно характерен оксюморонный мотив “вынужденной ласковости” – одной из мандельштамовских стратегий “эллинистического обживания враждебного мира” (см. Жолковский 1986: 206–207). Развивая установку на “приохотиться”, он пробегает целую гамму эмоциональных поз, в том числе важную для нас готовность к творческому симбиозу со “страхом”, в “Египетской марке” названную по имени: “Страх берет меня за руку и ведет... Я люблю, я уважаю страх... с ним мне не страшно” (2:86). Ср.:

Я счастлив жестокой обидою (1:72); Как удержать напрасное веселье / Румянец твой, о нежная чума? (1:288); ...от тех европейков нежных – / Сколько я принял смущенья, надсады и горя! (1:169); С приторной нежностью у изголовья стой / И сам себя всю жизнь баю-

кай; / Как небылицею, своей томись тоской / И ласков будь с надменной скукой (1:73; ср. вероятный подтекст из “Евгения Онегина”: ...какая скука/.../ Какое низкое коварство /Полуживого забавлять, / Ему подушки поправлять...);

Петух и лев, широкохмурий, / Орел и ласковый медведь – / Мы для войны построим клеть, / Звериные пригреем шкуры (1:108); И молоко и кровь давали нежным львьятам (1:151); Как люб мне язык твой зловеций (1:161); Уж я люблю московские законы (1:180); Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи (1:176); Лиась для ласковой, только что снятой маски [посмертной] (1:208); Не разнять меня с жизнью: ей снится / Убивать и сейчас же ласкать, / Чтобы в уши, в глаза и глазницы / Флорентийская била тоска /.../ Не кладите же мне, не кладите / Остроласковый лавр на виски (1:248); Под маской суровости скрывает рабочий / Высокую нежность грядущих веков! (1:305); Могучие глаза решительно добры (1:312); Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят, / Но в книгах ласковых и играх детворы / Воскресну я сказать, что солнце светит (1:313); И ласкала меня и сверлила / От стены этих глаз журьба (1:235; глаза – портретов Сталина); Здравствуй, моя нежнолобая / .../ Произносящая ласково / Сталина имя громовое / С клятвенной нежностью, с ласкою (1:315);

Я изведал эти страхи, / Соприродные душе (1:184); Я чувствую непобедимый страх / В присутствии таинственных высот, / Я ласпочкой доволен в небесах, / И колокольни я люблю полет! (1:79); Хороша она [зима] испугом, / Как начало грозных дел! (1:227); Но разве сердце – лишь испуганное мясо? (1:240); И прашуры нам больше не страшны: / Они у нас в крови растворены (1:308); И Гамлет, мысливший пугливыми шагами... (1:202); Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг / .../ Здесь созревает черновик... (1:149)¹⁴.

Итак, ключевое выражение *ясная тоска... не отпускает* реализует сразу целый круг значений слов *тоска* и *(не) отпускать* и, опираясь на широкую сеть языковых и поэтических связей, а также собственно мандельштамовских инвариантов, аккумулирует парадоксальную пушкинскую семантику “светлой печали и приемлемого, даже любимого, ибо неизбежного, унынья”. А отдаленно в нем слышится характерная для Мандельштама автометаописательность, если учесть, что в одной из самых знаменитых его формулировок “неотпускание” и “цитата” связаны напрямую:

“Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает” (2:218).

Налицо поистине

На языке цикад пленительная смесь / Из грусти пушкинской и средиземной спеси/ .../ Язык бессмысленный, язык солоно-сладкий/ .../ В одно широкое и братское лазорье / Сольем твою лазурь и наше черноморье. / И мы бывали там. И мы там пили мед... (1:194–195),

где за *цикад* слышится *цитат*, язык солоно-сладкий предвещает ясную тоску по линии и оксюморонности, и “сладости”, а пушкинские мотивы и прямо цитируются (*И там я был, и мед я пил*; “Руслан и Людмила”), и сливаются в словесную смесь со *Средиземноморьем: *лазурь* [*G'azzurro*, “лазурь”, *Costa Azzurra*, “Лазурный берег“] + *Черное море* + *Черномор* + *лукоморье* = *лазорье*, *черноморье*.

Из пушкинского стихотворения, конечно, и сами *холмы*, слегка завуалированные разницей падежных форм и ударений (*на холмах* – от ...*холмОв*). Развивая уже упомянутую реабилитацию *воронежских холмов*, молчаливая отсылка к Пушкину способствует их дальнейшему повышению в ранге. Действительно, переквалифицируясь в *холмы Грузии*, они окрашиваются в более престижные тона (в частности, благодаря игре с архаичным ударением), и вообще глухая воронежская ссылка как бы метафорически заменяется более романтической, южной, даже в каком-то смысле средиземноморской – кавказской.

Подспудный мотив “холмов Грузии” более явственно звучит в многозначительном указании на место рождения Сталина в так называемой “Оде”: *И я хочу благодарить холмы, / Что эту кость и эту кисть развили* (1:311; см. Черашняя 1992: 133)¹⁵. А дальше Сталин выступает и медиатором оппозиций “равнины/холмы” и “близь/даль”: *Глазами Сталина раздвинута гора / И вдаль прищурилась равнина* (1:312; Гаспаров 1996: 89–91). Цитатность употребления слова *холмы* в “Оде” сигнализируется и некоторой его референциальной неточностью – Грузия, взятая в целом как обобщенная родина Сталина, это, конечно, страна не “холмов”, а “гор” (хотя сам город Гори, как и место слияния Арагвы и Куры, имеет скорее равнинный и холмистый рельеф).

Сближение с “Одой” намечено в “Воспоминаниях”

вдовы поэта, где пассажи об итальянском маршруте “Не сравнивай...” предшествуют слова:

«”Ты и в Тифлис съездил”, – сказала я, вспомнив стихи о Тифлисе [“Еще он помнит башмаков износ...”; 1:238–239 – А. Ж.]. “Вынужденное путешествие, – ответил О. М. – Туда меня затащила нечистая сила”... попытка написать оду Сталину» (Н.Я. Мандельштам 1970: 214–215).

Кстати, начальной строкой из “На холмах Грузии...” открывает Мандельштам в статье “Кое-что о грузинском искусстве” рассуждение о том, что “в русской поэзии есть грузинская традиция... узкая глиняная амфора с вином, зарытая в землю” (2:260–261).

В “Не сравнивай...” с этим стихотворением переключается и размер, удлинение которого в финальной строфе до шестистопника вторит расширению пейзажа (*Где неба больше мне – там я бродить готов*). В “На холмах Грузии...” чередуются 4-ст. и 6-ст. ямбы. В “Не сравнивай...” в I строфе на две 4-ст. строчки приходится максимум “ссылности”: *С каким-то ласковым испугом/ .../ И неба круг мне был недугом*, а во II строфе на единственную 6-ст. строку – максимум “побега”: *И собирался плыть и плавал по дуге...*

В некотором смысле этот пушкинский интертекст, помещенный в последнюю строфу, действительно **заклю-чает** стихотворение – **закрывает** его открывшиеся было горизонты. В каком? Он поставляет классический образец амбивалентного – болезненного, неразрешающегося, вынужденного, но идеально уравновешенного – томления, освящая приятие безысходности авторитетом Пушкина (который в стихах об Армении фигурирует как *Чудный чиновник без подорожной, / Командированный к тачке острожной*; 1:168). Сходный жест образует и незаметное подведение русского, российско-имперского фундамента под объявленный средиземноморский ландшафт и пушкинских любовно-элегических печалей – под мандельштамовские политические. (Впрочем, где-то на заднем плане слышится и переключка с “Путешествием в Арзрум”, где отразился важный для Мандельштама поэтический и биографический мотив Пушкина – невозможность “выр[вать]ся из пределов необъятной России”.) Получается, что к Шекспиру и Данте Мандельштама не отпускает тайная приверженность Пушкину,

и чем подспудней, тем вернее. Анонимность отсылки делает ее безусловной, проverbsальной, само собой разумеющейся – *Народу нужен стих таинственно-родной* (1:233)¹⁶.

Одним из органичных, хотя и неявных, русско-итальянских гибридов Мандельштам как раз и считал Пушкина:

“Пушкин воспринял от итальянцев взрывчатость и неожиданность гармонии... Один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта... Никогда не признававшийся в прямом влиянии на него итальянцев, Пушкин был, тем не менее, втянут в гармоническую и чувственную сферу Ариоста и Тасса” (Мандельштам 1987: 154–156; см. также Кузьмина 1991)¹⁷.

Итак, поэт с ласковым испугом не отпускает себя в Тоскану, ибо отпустить себя он не может, и потому тайно кивает на Пушкина. Несколько постыдная бесспорность этой развязки (недаром Мандельштама стихотворение “чем-то смущало”), собственно, и была загадкой, вызвавшей о разрешении. Но сказанным интертекстуальная подоплека выявленного комплекса мотивов, конечно, не исчерпывается.

Так, важным связующим звеном между Италией, Пушкиным и собственной поэзией для Мандельштама был Овидий – как вообще весь связанный с ним изгнанныческий топос, разрабатывавшийся еще Пушкиным (Тоддес 1994: 84–85, 102–103; Лекманов 1997: 70–78), так и его “*Tristia*” – “Скорбные элегии” (С), давшие название второй книге Мандельштама, и “Письма с Понта” (П). Кратко укажу (по Овидий 1978) на основные параллели к “Не сравнивай...”:

“равнины”: *Видишь без зелени здесь, без деревьев нагие равнины* (С. III, 10. 75); *Чахлах деревьев стволы возвышаются в поле открытом/ Редко, и видом своим морю подобна земля/ .../ Только печально полынь в степи топорщится голой* (П. III, 1:19–20, 23); см. также С. V, 2:66; П. 1, 2: 23, III, 8:15, IV, 10:31; см. Гаспаров 1978: 207; ср. в “Евгении Онегине”: *В Молдавии, в глуши степей, / Вдали Италии своей;*

“тоска”, в частности по “холмам”: *И представляю с тоской все, чего более нет* (С. III, 2. 14); *Хоть и поверишь с трудом, что по римскому благополучью/ Может Назон тосковать – все же тоскую по нем/ .../ Нет, не тоскует совсем мой ум по утраченным пашням/ .../*

*Ни по садам на холмах... / .../ ... а коль по Альбанским холмам заску-
чаешь – / Аппиев путь задрожит под колесницей твоей* [т. е. адресата
письма] (П. I, 8:29–30, 41, 43, 67–68);

“согласие”: *...Я страдать и дальше согласен/ Но безопаснее край
мне для страданья назначь!* (С. V, 2: 77–78); *Там, где мне выпало
жить, я довольствуюсь тем, что поэтом/ Мне оставаться дано... /.../
Римом да будет моим край, где теперь я живу. / Здешних подмостков
моей опечаленной музе довольно* (П. I, 5:65–66, 68–69);

“неотпускание”: *Эти простерты под эриманфской Медведицей
земли/ Не отпускают меня, выжженный стужею край* (С. III,
4:47–48);

“воображаемый летучий помощник”: сон о прилете Амура
(П. III, 3)¹⁸.

Можно было бы детальнее развить и некоторые другие переклички, выше намеченные лишь бегло, например анаграмму *равенство равнин* – **Равенна* – **Воронеж* (см. Прим. 2). В работе Амелин и Мордерер 1997 (к сожалению, без ссылок на пионерскую работу Левинтон 1979) многие загадки мандельштамовских “Стихов о русской поэзии” разгадываются путем обращения к иностранному (немецкому) словарю. В духе этого подхода данную цепочку можно дополнить промежуточным звеном **[The] Raven*, “*Ворон*”, Эдгара По, особенно в свете уже упомянутой строчки *Воронеж – блажь, Воронеж – ворон*, нож. Собственно, аллюзия на “*Raven*” и *Nevermore* анаграммирована уже в “*Равенне*” Блока: *Лишь в пристальном и тихом взоре/ Равенских девушек, порой / Печаль о невозвратном море...* (Ронен [в печати]).

Добавлю к этому неоднократно у Мандельштама аллюзии на По, например: *Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита* в “*Соломинке*” (1:111), кончающейся строчкой: *Убита жалостью и не вернется вновь*, где усматривается та же анаграмма из “*Ворона*” (Ронен 1992: 523; Ронен [в печати]), иногда полузавуалированные – по принципу *Я так и знал, кто здесь присутствовал незримо* (2:87), а также засвидетельствованный биографами интерес Мандельштама к бальмонттовским переводам из По и попытки заняться собственными.

Далее к этой цепочке можно подключить польское обозначение ворона – *krwik* (ср. *неба круг*; Мандельштам родился в Варшаве, и польские слова проскальзывают

в его текстах; ср. *В нем слышно польское “дзенкую, пане”, / Иногородний ласковый упрек; 1:179*) и весь топос кружащего в небе ворона. Вот одна из ассоциативных серий, “незримо” ведущая к “Ворону”, *krug*’у и “Не сравнивай...”:

Эдгар По – арфа – шарф – ворон – круг – робость – испуг: *О доме Эшероу Эдгара пела арфа / .../ ...шарфа (1:87) – И переключка ворона и арфы / .../ ...шарфы (1:98) – Хороша она [зима] испугом, / как начало грозных дел, / – Перед всем безлесным кругом/ Даже ворон оробел (1:227)*¹⁹.

Кстати, у Блока (уже появившегося в нашем прочтении в качестве еще одного медиатора между Россией и Италией) находится и неожиданно богатый интертекст к целому комплексу мотивов “Не сравнивай...”. В 14-й из его “Записных книжек” есть следующий пассаж, относящийся к чтению Песни Четвертой “Божественной комедии”:

“В первом круге Дантова ада нет боли, а только тоска... А мы ищем боли, чтобы избежать тоски. Да еще тоска “у Данта светлая...” (Блок 1965:75).

Этот фрагмент входил в первое издание “Записных книжек” (Блок 1930) и, скорее всего, был известен Мандельштаму²⁰.

Но вернемся к анонимной неявности опоры на Пушкина. Несмотря на любовь к сладкому мигу узнавания при произнесении чужой песни как своей, в стихотворении, давшем неожиданный ответ на волновавший его вопрос («**Теперь понятно, почему...**». Оказывается...»), Мандельштам предпочел оставить намеки непроясненными, а возможно, и сам не отдавал себе отчета во фразеологической и интертекстуальной подоплеке текста. Причин тому могло быть несколько: общая амбивалентность мандельштамовской стилистики, его особое сакрально-табуированное отношение к Пушкину (как если бы тот был еврейским Богом) и, наконец, специфические (советские и тем более воронежские) условия словесной несвободы, диктовавшие эзоповское обращение с информацией, ср.:

“Мне хочется указать... на одну из замечательных особенностей дантовской психики – на его страх перед прямыми ответами, быть мо-

жет, обусловленный политической ситуацией... По изворотливости, уклончивости, флорентийской дипломатичности и какой-то греческой хитрости [26-я песнь “Inferno”] не имеет себе равных” (2:232–233)²¹.

Так или иначе, стихи о *ясной тоске* отличает “загадочная неясность”. В терминах общемандельштамовских мотивов это не что иное, как эпистемологическая вариация на амбивалентное противопоставление “простота, определенность, здоровая безусловность/ утонченность, неопределенность, причудливость”²². Действительно, “здоровая ясность” сопрягается с “неопределенной и болезненной тоской”, “простое равенство равнин” – с “утонченной несравнимостью”, “ласка” – с “испугом”, “небо” – с “недугом”. Более того, “здоровая ясность” приписывается как *молодым еще* воронежским холмам, так и *всечеловеческим* тосканским, чем смазывается центральная коллизия. Венчается все это неявной отсылкой к общеизвестному, и тоже амбивалентному, пушкинскому тексту.

В связи с темой “(не)ясности” примечательна трактовка Мандельштамом оппозиции “равнины/холмы”. Амбивалентному притяию равнин (ср. еще *Ты наслаждаешься величием равнин / ... / В роскошной бедности, в могучей нищете*; 1:231) вторят амбивалентные жалобы как на “недужную замкнутость круга”, так и на “открытость и незамкнутость равнин”, амбивалентная же ностальгия по “кругу” и амбивалентный “отказ от света”: Ср.:

И ты гоняешься за легкой весной, / Ладонью воздух рассекая. / И так устроено, что не выходим мы / Из заколдованного круга. / Земли девической упругие холмы / Лежат спеленутые туго (1:137); Тысячехолмие распаханной молвы: / Знать, безокружное в окружности есть что-то (1:211); Я около Кольцова / Как сокол закольцован / ... / Как вестник без указа / Распахнут кругозор (1:229); И отдышавшийся распахант кругозор – / Повязку бы на оба глаза / ... / Я б с ней [Жамой] сработался... (1:231–232); Что делать нам с убитостью равнин / ... / Ведь то, что в них открытостью мы мним... (1: 232); С черствых лестниц... / ... / Круг Флоренции своей / Алигьери пел мощней... (1:234); Как светотени мученик Рембрандт, / Я... / И мастер и отец черно-зеленой теми (1:238).

Изошренность мандельштамовской игры с “неясностью” возрастает, если еще раз задуматься над зачином стихотворения. До сих пор мы априори принимали трак-

товку Н.Я. Мандельштам, которая в свете сказанного эксплицируется примерно так:

Власть требует от поэта сравняться с общим равнинным уровнем людей-винтиков, и он, сначала желавший отстаивать свою (и всякого живущего) несравнимость, осознает неизбежность соглашения с официальной идеологией и даже делает хорошую – ласковую – мину при этой игре, а затем и лукаво сваливает невозможность побега на приверженность Пушкину.

Не сравнивай исходит здесь от самого поэта, носит отчетливо оборонительный характер и соответствует “урavnительному” значению слова (*сравнивать с землей*), активизированному последующим *соглашаться с равенством*.

Однако, как мы помним, “сравнение” обретает по ходу стихотворения и более честолюбивые, наступательные обертоны: поэт фактически сравнивает себя с Данте, Просперо, возможно, Леонардо, чуть ли не с Богом, а затем, в более смиренном ключе, с Пушкиным, воронежские холмы сравниваются с холмами Тосканы и Грузии, и почти каждое слово текста включается в те или иные лексико-семантические уравнения. Метатекстуальное – литературоведческое – значение слова *сравнивать* (в стихотворении, на первый взгляд, не реализованное) дополнительно высвечивается красноречивой перекличкой с набросками к “Разговору о Данте”:

“Я **сравниваю** – значит, я **живу**, – мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо... **нет бытия вне сравнения**, ибо само **бытие есть – сравнение**” (Мандельштам 1987: 161; отмечено в: Успенский 1994: 144; Кэвена 1995: 274)²³.

При таком прочтении (“сравнение – не только не враг живущего, но и самая суть жизни и творчества”) заповедь “Не сравнивай...” можно понимать как исходящую не от поэта, а от *равнин* (и представляемой ими власти) – в смысле запрещения выходить за их пределы путем хотя бы мысленного соотнесения с изгнаннической ситуацией Данте (Кэвена 1995: 274–278), не говоря уже о претензиях на магию à la Просперо.

Этой соблазнительной интерпретации противоречит, однако, личная нотка, отчетливо слышная в слове *живущий*, в перекличке с “Не подражай...” Баратынского

и вообще в очевидной серьезности – пусть амбивалентной – подобных повелительных и иных негативных зачинов у Манделъштама (“Не искушай...”, “Не говори...”, “Не спрашивай...”, “Не унывай...”, “Не надо...”, “Нет, не луна...”), вполне традиционной в русской поэзии (“Не пой...”, “Не искушай...” и т. п.). Естественнее поэтому понять “запрет на сравнение” как произносимый самим поэтом (обращающимся к жене, другу или самому себе), а затем нарушаемый по ходу развертывания текста. Как же примиряется это противоречие?

Как всегда – амбивалентностью манделъштамовской позиции. Не пытаюсь равняться с Данте и другими героически несговорчивыми изгнанниками и еще менее надеюсь реально перенестись во всечеловеческие регионы, Манделъштам развивает свой инвариантный мотив тоски по чужому, по мировой культуре и т. п. и делает это инвариантным же способом. Последний состоит в том, что начав с отказного признания недоступности желанных ценностей (типа *Я не слыхал рассказов Оссиана; Я не увижу знаменитой “Федры”*) и собственного “соглашательства”, поэт затем переходит к детальному перебиранию-смакованию этих ценностей, на протяжении всего текста напрягая оппозицию “устремленности, желанности/оторванности, смирения” (Жолковский 1986:212). Манделъштам начинает с установки, заявленной и выдержанной в “Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...” (1:196), а следует противоположной – реализованной в “К немецкой речи”: *Мне хочется уйти из нашей речи* (1:192–193). Он как бы и говорит: “Нет, я не Данте, я другой”, но по-своему стремится оказаться причисленным к той же когорте, если не при жизни (*живущий*), то, может быть, в посмертной ретроспективе²⁴.

В рамках такого прочтения (“поэт запрещает себе честолюбивые и свободолюбивые сравнения, но они невольно завладевают им и его текстом”) последующее “согласие на уравниловку” облегчается – поэт как бы приходит к ней своим собственным несравнимым путем²⁵. Если в этом “самостоятельном соглашательстве” он опирается, среди прочего, на Баратынского (*Рабы разумные, послушно согласим / Свои желанья со жребием своим...*), то у него же черпает он и поддержку в подспудном отставании своей исключительности (*Не подражай: своеоб-*

разен гений/ .../ Восстань, восстань и вспомни: сам ты бог!). Впрочем, Баратынскому важна полная оригинальность, Мандельштам же удовлетворяется, так сказать, неожиданным узнаванием-повторением пройденного²⁶.

Взятое в своем композиционном целом, начиная со смиренного (*не сравнивай*), но и вызывающего (*живущий несравним*) отказа от великих параллелей и кончая устремлением-неотпусканием в Тоскану, стихотворение последовательно выдержано в тонах амбивалентной неясности и противоречивости. Его сюжет строится в виде развернутого путешествия-тропа, подрывающего как фаббульную несвободу передвижений, так и метапоэтический запрет на сравнение. Текст не только посажен на четкую маршрутную ось, но и густо пронизан явными и скрытыми словесными приравнениями – каламбурами, метафорами, параномасиями, интертекстами:

*несравним – равнин – равенство – *Равенна – *Raven – *ворон – *Воронеж; *ворон – *krug – круг – недуг – дуга – *радуга – *Ирида – *Иосиф; соглашался – слуге – услуги – *Ариель; испуг – не отпускает; недуг – тоска – *неотпускающая болезнь; тоска – Тоскана; ясная тоска – *печаль светла; ясная (тоска) – яснеющие (холмы); воронежские холмы – (холмы) в Тоскане – *холмы Грузии.*

Этими метафорическими траекториями как бы овеществляется “транспортная” суть переносной речи, вчуже описанная Мандельштамом в “Разговоре о Данте”. Заимствуя прием у него самого, закончу вольно скомпонованной “сборной цитатой” оттуда:

“В подсознание итальянского народа тюрьма играла выдающуюся роль... Между тюрьмой и ...наружным миром существовало... взаимное просачиванье... Inferno окружен Флоренцией... Разговор ведется с чисто тюремной страстностью: во что бы то ни стало использовать крошечное свидание... Все усилия направлены на борьбу с... неосвещенностью места...”

Надо перебежать через всю ширину реки... смысл поэтической речи... как маршрут... [по которому] мы перепрыгивали с джонки на джонку... У Данте философия и поэзия всегда на ходу... Образованность – школа быстрой ассоциаций... Настоящая цитатная оргия... Клавишная прогулка по всему кругозору античности...

Силовой поток, именуемый то композицией – как целое, то в частности своей – метафорой, то в уклончивости – сравнением... Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту композиционного сгустка... Дант...

колебатель смысла и нарушитель целостности образа... Дантовские сравнения никогда не... описательны... Они всегда преследуют... задачу дать внутренний образ... тяги... Группа развернутых сравнений... соответствует инстинкту паломничества, путешествия... переселения... Жажда полета томила... людей Дантовой эры... Композиция его песней напоминает расписание сети воздушных сообщений...

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося [его], мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия... будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее... Говорить – всегда находиться в дороге...”

¹ “Существовать – высшее самолюбие художника... **Своеобразие** человека, то, что делает его особью, подразумевается нами... Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека... признавало его за каждым... [Н]ичем не прикрашенное личное **существование** ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу “равенству и братству” Великой Революции. **Нет равенства**, нет соперничества, есть сообщничество **сущих** в заговоре против пустоты и небытия” (“Утро акмеизма”; 2: 141, 143–144).

² Интерес Мандельштама к Данте – изгнаннику и посетителю кругов ада – известен. Поэтому игра с *равенством равнин* наводит на мысль о последнем прибежище Данте, Равенне (расположенной на равнине) как еще одной, наряду с Тосканой, параллели к Воронежу, к тому же анаграммированной согласными Р, В, Н. В стихах Мандельштама Равенна не встречается, но в “Разговоре о Данте” есть убийственные упоминания о *профиле орлином* из “Равенны” Блока. У Блока, кстати, обнаруживается и источник мотива “круг/недуг”: *Холодная черта зари./ Как память близкого недуга/ И верный знак, что мы внутри/ Неразмышляемого круга* (“Ужасен холод вечеров...”; Ронен [в печати]). Ср. в другом воронежском стихотворении: *Недуги – недруги других нескрытых дуг* (1:246). Рифменная серия *услугу – другу – друг – недуг – подруги – недуги* есть у Баратынского (“К Коншину”).

³ В описании С.Б. Рудакова, младшего товарища Мандельштама по ссылке, “Воронеж удивительный в топографическом отношении город. Центр **ровен**, как стол, [в стороне]... кручи...; в просветах между домами... виден **стокилометровый горизонт** и речка внизу у города... Этот местный Подол – деревня... все на **холмиках** и оврагах... Пишу сейчас у Мандельштама. Балконная дверь раскрыта... Осип Эмильевич говорит, что это ненаписанная **картина Рафаэля** – готов фон. Дом на горе. Вид на “Подол” и... мелеющую Ворону”(Герштейн 1986: 211, 215). “Временная молодость” холмов допускает и трактовку в смысле ранней стадии виртуального роста: “воронежские холмы могут быть и вообще неразличимы не вооруженным [прекцией на Тоскану] глазом” (Кэвене 1995: 278).

⁴ Словосочетание “тоска по Флоренции” есть в “Разговоре о Данте” (2:250). О гармонически “италианской”, à la Батюшков, огласовке стихотворения см. Микушевич 1990: 430.

⁵ Образцом для паронимии *тоска – Тоскана* (и ранее: *Воронеж – ворон, нож*; 1:212) могла послужить строка *Феррара... фурии... и зависти змия..!* из “Умирающего Тасса” Батюшкова.

⁶ В связи с мотивами центробежного порыва и замкнутого круга отмечу противоречивость общей позиции Мандельштама, ищущего самоопределения через устремление к “чужому”, но жалеющего об отмирании традиционного романа, строившегося на центральности героя-индивидуалиста. Ср. любопытную путаницу со словами “центробежный” и “центростремительный” в статье “Конец романа”, сохраненную в Мандельштам 1987: 74, непоследовательно исправленную в 2:203 и прокомментированную в Мандельштам 1979: 641.

⁷ В иудейской, а затем и христианской религиозной культуре мотив “(ра)дуги/разноцветной одежды” постоянно присутствует в изображениях Бога/Ииуса и его престола, в ковчеге завета, оболочке Торы, одежде священников, форме церковного купола и т. д. В переключке с “Бурей” возможен и “леонардовский” компонент: с Леонардо (одним из прототипов Просперо) естественно связываются мотивы тосканских холмов (где расположено Винчи), искусства, неба (см. “Небо вечера в стену влюбилось...”; 1:247–248), человекобожества (по Мережковскому) и воздухоплавания (ср. соответствующий пассаж в “Разговоре о Данте”; 2:229). (Соображения А. Архипова.) С другой стороны, Ариэль (Ариил), “лев/свет Божий”, – одно из аллегорических наименований Иерусалима (Ис. 29:1–7), что релевантно для изгнанническо-иудейской тематики Мандельштама.

⁸ Встречается у Баратынского и живущий, ср.: *Прошли века. Яснеть моим очам/ Видение другое начинало/ .../ Сверхалася живущего судьбина...* (“Последняя смерть”).

⁹ Подразумеваемый Мандельштамом лермонтовский образ “неотчуждаемого неба” восходит к Сенеке, возможно, через посредство знаменитых слов еще одного изгнанника – датского астронома Тихо Браге: “Мое небо всегда со мной” (Ронен 1983: 126, Ронен [в печати]).

¹⁰ О “современном реминисцентном слое” к этой строке – “сходных вариациях” на *печаль моя светла* у З. Гиппиус, Вл. Гиппиуса, Кузмина, Гумилева см. Тоддес 1994: 84; о других интертекстах этого “овидиевского” стихотворения см. Лекманов 1997: 71–78.

¹¹ Отмечу устойчивое у Мандельштама сочетание “сладости” с “чужим, чужеземным, средиземноморским”; ср. *Слаще пенья итальянской речи/ Для меня родной язык,/ Ибо в нем таинственно лепечет/ Чужеземных арф родник* (1:132). Уже в ранних стихах представлен и оксюморонный мотив “неясной-сладкой-ласковой истомы-тоски-печали-боли”, ср.: *Невыразимая печаль/ .../ Вся комната напоена/ Истомой – сладкое лекарство* (1:69); *И страстно, и томно, и ласково/ Запретную жизнью дыша* (1:72); ср. у Пушкина: *...любил.../ .../ С такою нежною томительной тоской,/ С таким безумством и мученьем!*

¹² Ср. отзыв Мандельштама о словаре Даля: “каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя...” (2:180; ср. Кацис 1993), и аллитерацию *пускай – тоскуя* у Баратынского (см. прим. 13). Хрестоматийные пушкинские тексты также сводят “отпускание” с “ласковостью”: *Отпустил он рыбку золотую/ И сказал ей ласковое слово...* (“Сказка о рыба-

ке и рыбке”) и “светлостью”: *На волю птичку выпускаю/ При светлом празднике весны* (“Птичка”). У Мандельштама есть и скрещение “светлой печали” с “болью”: *...Свет размолотых в луч скоростей/ Начинает число, опрозраченный/ Светлой болью и молью нулей/ .../ И от битвы вчерашней светло...* и т. д. (1:242); о других, в частности евангельских, ассоциациях “света” в “Стихах о неизвестном солдате” см. Гаспаров 1996: 72–73; ср. аналогичные коннотации “тоски”: *И паруса трилистник серый,/ Распятый, как моя тоска!* (1:276); *Что весь соблазн и все богатства Креза/ Пред лезвием твоей тоски, Господь!* (1:280).

¹³ У Баратынского развит и топос “тоски” – *холодной, таинственной, мрачной, слепой, желудочной, тяжкой, заемной, великой, задумчивой, жаркой и живой*. Ряд переключек примечателен: *С тоской на радость я гляжу, – / .../ И я напрасно уповаю/ В больной душе моей бужу./ Судьбы ласкающей улыбкой/ Я наслаждаюсь не вполне...* (“Ропот”); *Степного неба свод желанной,/ Степного воздуха струи/ .../ Лес на покате двух холмов/ .../ С тех пор по свету я бродил/ .../ Пускай, о свете не тоскую...* (“Стансы”); *Из царства виста и зимы/ .../ Она спешит на юг прекрасней/ .../ Где.../ Рафаэль дышит на холсте;/ Где все холмы красноречивы .../ Зачем же тяжкая тоска/ Сжимает сердце поневоле?/ .../ Мы полны ласковой надежды./ Что ей открыты небеса/ .../ Ее печально провожаем/ Мы в лучший край и лучший мир* (“Княгиняне З.А. Волконской на отъезд ее в Италию [!]”).

¹⁴ Образ “ласкового испуга-согласия” в “Не сравнивай...” заслуживает, разумеется, дальнейшего текстуального анализа – не менее тщательного, чем *ясная тоска*.

¹⁵ Иной поэтический источник строк о благодарности холмам в “Оде” обосновывается в Кацис 1991: 49 (“На родине красивой смерти – Машукке...” Хлебникова). О мотиве “холмов” у Мандельштама и его пушкинской подоплеке см. Тоддес 1993: 46–47.

¹⁶ Ср. еще: *Упал опальный стих, не знающий отца./ Неумолимое – находка для творца – / Не может быть другим, никто его не судит.* (1:233); “В глоссологии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит” (2: 171–172). “Отвечая на вызов времени в 1930–е годы, Мандельштам изменяет способ творческого воплощения. Место культурного “чужого слова” занимает слово анонимное” (Мец 1995: 75).

¹⁷ Приведу два примера глубоко зашифрованной отсылки к Пушкину в стихах о “перепутывании” России с Европой:

В стенах Акрополя меня печаль снедала/ По русском имени и русской красоте и далее: *Успенье нежное – Флоренция в Москве* (1:109), “ср. у Пушкина в переводе элегии А. Шенье: *Печаль тебя снедает...* [А] Флоренция... [это] этимологически точный перевод фамилии Цветаевой” (комментарий в 1:474); обратим внимание на знаменательное управление *печалью по*.

Еще о Гёте не было известий... и далее: *Чужая речь мне будет облочкой* (1:193), ср. у Пушкина: *У нас еще его не знали девы* (“Сонет”: “Суровый Дант [!] не презирал сонета...”).

Пушкинский подтекст скрывается и за еще одной оксюморонной вариацией на тему “ясности” – в последнем стихотворении “Воронежских тетрадей”, многообразно перекликающемся с “Не сравнивай...”: *...Неравномерной сладкою походкой/ .../ ...стесненная свобода/ .../*

И, может статься, ясная догадка / ... / О том, что эта вешняя погода / Для нас – праматерь гробового свода, / И это будет вечно начинаться (1:258; ср. *И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть* в уже упоминавшемся “Брожу ли я...”; ср. Тоддес 1994: 83).

¹⁸ О внимании ссыльного Мандельштама к Овидию свидетельствует переключка стихов о “сбитой оси” (*Скучно мне: мое прямое / Дело тараторит вкось / По нему прошло другое, / Надсмеялось, сбило ось*; “Влез бесенок в мокрой шерстке...”; 1937 г.; 1:230) с овидиевским: *...если б / Шло мое колесо не на разбитой оси...* (П. IV, 8; 9–10), причем и здесь Овидий скрещен с Пушкиным (с “Мне скучно, бес...” и *Грустно, Нина, – путь мой скучен* [“Зимняя дорога”]; Ронен 1983: 197); ср. также более ранние стихи об Овидии, воловьей арбе и варварской телеге (1:94).

¹⁹ К *оробел* ср. еще нем. *Rabe* “ворон”. Прямая ссылка на Эдгара По, ворона и *nevermore* есть в стихотворении Багрицкого “Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым”, которое входило в круг актуальных для Мандельштама текстов (Ронен 1994). И уже из совсем другой оперы: одним из обертонв “чужеземных арф” в “Не сравнивай...” может быть “Тоска” Пуччини с ее мотивами Италии, тюрьмы, освобождения от тирании, побега, гибели художника (Ронен [в печати]).

²⁰ В тексте “Божественной комедии” интересующим нас лексемам из записи Блока соответствуют слова: *angoscia* (IV, 19), *duol senza martiri* (IV, 28), *duol* (IV, 43) (в классическом переводе М.Л. Лозинского [1939 г.] – соответственно: *печаль, безбольная скорбь, боль*; Данте 1968: 22–23). Блок знал итальянский слабо и читал Данте по-русски (Данте 1897) и по-французски. (Мысль о блоковском подтексте подсказана Д.М. Магомедовой.)

²¹ Ср. выше о “запутанной прямизне” Андрея Белого. О табуировании божественного у Мандельштама в связи с его общими установками на стыдливость, “стусленность”, неизреченность, “равновесие темнот и ясности” см. Аверинцев 1990: 13, 26–28, 46, 64.

²² Подробнее об этих инвариантах Мандельштама см. Жолковский 1986.

²³ Ср. еще: *С чего начать? Все трещит и качается. / Воздух дрожит от сравнений. / Ни одно слово не лучше другого. / Земля гудит метафорой, / И легкие двуколки / В броской упряжи густых от натуги птичьих стай...* (1:147); *И, меня сравнением не смущая, / Срежь рисунок мой, в дорогу крепкую влюбленный* (1:247); *Несравненный Виллон Франсуа / ... / Рядом с ним не зазорно сидеть* (1:251).

²⁴ Кстати, сам Данте, в той же Песни Четвертой, о которой уже шла речь в связи с Блоком, смело причисляет себя к сонму гениев мировой поэзии: *...я приобщен был к их собору (schiera) / И стал шестым среди столького ума* (IV, 101–102 [Данте 1968: 24]; ср. *синклит шести* (IV, 148 [там же: 26]). “Шесть” – это: Гомер, Гораций, Овидий, Лукиан, Вергилий плюс Данте.

²⁵ “Запрет на сравнение” можно сохранить за собственным голосом поэта, поняв его как отпор неуместным, пусть “неуравнительным”, параллелям типа пастернаковского уподобления Сталина Петру, а себя – Пушкину соглашательских “Стансов”; ср. *Но лишь сейчас сказать пора. / Величьем дня сравненье разня. / Начало славных дней Петра / Мрачили мятежи и казни / ... / Пока ты жив и не моща...* (“Столетье с лишним – не вчера...”; Ронен [в печати]). Приятие/неприятие

Мандельштамом коллаборационистской пастернаковской поэзии 30-х годов – целая особая тема.

²⁶ И подражанию, и новаторству Мандельштам предпочитал, в духе вечного возвращения, нащупывание позабытых слов – “припоминание... онтологических связей, скрытых в языковой материи” (Успенский 1994: 151) и поэтической традиции. “Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить – значит тоже изобрести...” (2:276).

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. 1990. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам 1990, 1: 5–64.

Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. 1997. “Дайте Тютчеву стрекозу...” Осипа Мандельштама // Лотмановский сборник. 2. Сост. Е.В. Пермяков. М. С. 401–412.

Блок А.А. 1930. Записные книжки Блока. Ред. П.Н. Медведев. Л.

Блок, Александр. 1965. Записные книжки. 1901–1920. М.

Ботникова А.Б. 1990. Поэзия “распахнутого кругозора” // ЖИТМ 1990: 323–336.

Гаспаров М.Л. 1978. Овидий в изгнании // Овидий 1978. С. 189–224.

Гаспаров М.Л. 1996. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. М.

Герштейн Э.Г. 1986. Новое о Мандельштаме. Главы из воспоминаний. О.Э. Мандельштам в воронежской ссылке (по письмам М.Б. Рудакова). Paris.

Гиффорд 1994 – Henry Gifford. Mandelstam and Soviet Reality // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Сост. Р. Айзелвуд и Д. Майерс. Tenafly, NJ. С. 255–267.

Даль, Владимир. 1955. Толковый словарь живого великорусского языка. Том 4. М.

Данте Алигьери. 1897. “Божественная комедия” в переводе русских писателей. СПб.

Данте Алигьери. 1968. Божественная комедия. Пер. М.Л. Лозинского. Подг. И.Н. Голенищева-Кутузова. М.

ЖИТМ 1990 – Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воспоминания, материалы к биографии, “новые стихи”, комментарии, исследования. Ред. О.Г. Ласунский и др. Воронеж.

Жолковский А.К. 1986. “Я пью за военные астры...” – поэтический автопортрет Мандельштама // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenafly, NJ. С. 204–227. (Краткий вариант в кн.: Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. Ред. З.С. Паперный. М. 1991. С. 413–427.)

Кацис Л. 1991. Поэт и палач. Опыт прочтения “сталинских” стихов // Литературное обозрение. М. 1991, № 1. С. 46–54.

Кацис Л.Ф. 1993. Словарь “Стихов о неизвестном солдате”. От “Толкового словаря живого великорусского языка” к библейской “Симфонии” // De visu. М. № 6. С. 39–43.

Кузьмина С. 1991. Два превращения одного солнца. Заметки к “пушкинской” теме Мандельштама // Литературное обозрение. М. № 1. С. 37–40.

Кэвена 1995 – Clare Cavanagh. *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*. Princeton.

Левинтон Г.А. 1979. Поэтический билингвизм и межъязыковые явления (Язык как подтекст) // Вторичные моделирующие системы. Тарту. С. 30–33.

Лекманов О.А. 1997. Опыты о Мандельштаме // Ученые записки Московского культурологического лицея № 1310. Серия: филология. Вып. 1. С. 13–101.

Мандельштам 1979 – Osip Mandelstam. *The Complete Critical Prose and Letters*. Ed. Jane Gary Harris. Ann Arbor.

Мандельштам О. 1987. Слово и культура. О поэзии. Разговор о Данте. Статьи, рецензии. Сост. П. Нерлер. М.

Мандельштам Осип. 1990. Сочинения в двух томах. Сост. П.М. Нерлер. М.

Мандельштам Осип. 1995. Полное собрание стихотворений. Сост. А.Г. Мец. Санкт-Петербург.

Мец А. 1995. О поэте (очерк биографии) // Мандельштам 1995: 65–86.

Микушевич В.Б. 1990. Принцип синхронии в позднем творчестве Мандельштама // ЖИТМ 1990: 427–436.

Овидий 1978 – Публий Овидий Назон. Скорбные Элегии. Письма с Понта. Подг. М.Л. Гаспарова, С.А. Ошерова. М.

Ронен 1983 – Omry Ronen. *An Approach to Mandelstam*. Jerusalem.

Ронен Омри. 1992. Послесловие // Осип Мандельштам. Собрание произведений. Стихотворения. М. С. 496–538.

Ронен Омри. 1994. О “русском голосе” Осипа Мандельштама // Тыняновский сборник. Пятое тыняновские чтения. Сост. М.О. Чудакова и др. М.; Рига. С. 180–197.

Ронен Омри (в печати). Подтекстуальный комментарий к академическому изданию Мандельштама.

Словарь 1959, 1963 – Словарь современного русского литературного языка. Т. 8, 15. М.

Тоддес Е.А. 1993. Из заметок о Мандельштаме. I // *De visu* М. № 11 (12). С. 46–54.

Тоддес Е.А. 1994. К теме: Пушкин и Мандельштам // *Philologia*. Рижский филологический сборник. Вып. 1. Русская литература в историко-культурном контексте. Рига: Латвийский университет. С. 74–109.

Успенский Б.А. 1994. Анатомия метафоры у Мандельштама // Новое литературное обозрение М. № 7. С. 140–162.

Черашняя Д. 1992. Этюды о Мандельштаме. Ижевск.

Л. Кацис

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ
И ПОДТЕКСТАХ СТИХОТВОРЕНИЯ
О. МАНДЕЛЬШТАМА
“СРЕДИ СВЯЩЕННИКОВ
ЛЕВИТОМ МОЛОДЫМ...”

*Иудейские подтексты и образы
в творчестве О. Мандельштама*

Апокалиптический характер стихотворения О. Мандельштама “Среди священников левитом молодым...” очевиден с самого начала. С невероятного и не очевидно по смыслу сочетания названия – “Иудеям” – с посвящением А.В. Карташову, с 1 сентября 1917 г. министру исповеданий Временного правительства.

Между тем именно апокалиптичность этого текста и объясняет столь странное сочетание – ведь перед Концом Времен должно произойти некое воссоединение истинного (спасительного!) иудаизма и христианства. Тот факт, что, по слову Апостола, “весь Израиль спасется”, и открывает для нас секрет стихотворения Мандельштама, которое осталось загадочным для Н.Я. Мандельштам: для нее это стихотворение “темное и непонятное <...> объяснить его нельзя”. Нельзя, как мы пытались показать в предыдущем анализе этого текста¹, если подходить к нему с сугубо христианской точки зрения (что обычно и делается). Для массового христианского сознания вполне достаточно того, что произойдет предсказанное Второе Пришествие и что Христос будет судить человечество на Страшном Суде. А давно отмененные им иудейские храмовые обряды не имеют никакого значения – жертвоприношение в Храме заменено на Жертву Сына Божия.

Работа выполнена при поддержке Института “Открытое общество”.

Однако Мандельштам, по нашему мнению, занимал несколько иную позицию. Как показал наш анализ, он пытался совместить в своем мировоззрении два Завета – один, что дан был ему по рождению, – для Мандельштама Ветхий еще и в личном смысле, и другой, к которому поэт пришел уже сознательно, – Новый.

Новозаветные черты мировоззрения Мандельштама изучаются давно и небезуспешно. А вот иудейские часто упускаются из виду или рассматриваются сквозь христианскую, а то и чисто православную призму. Между тем в русской литературе, или, говоря точнее, в русско-еврейской поэзии, существовали свои собственные образные средства для выражения чувств евреев, связанных с ожиданием прихода Машиаха.

Об этом стоит помнить, так как 1917 г. оказался переломным для многих евреев-христиан или иудеев, приближавшихся идейно и духовно к христианству. И способствовали этому два события: февральская революция и ноябрь 1917 г., когда войска английского генерала Алленби вошли в Иерусалим. Это вдруг сделало реальными мессианские ожидания евреев воплотить свою мечту о возврате в Сион: незадолго до того, 31 октября 1917 г., была опубликована знаменитая Декларация Бальфура о создании еврейского национального очага в подмандатной Англии Палестине.

Именно возможность реального возвращения евреев в Иерусалим и Палестину задевала мессианские чувства. Ведь восстановление разрушенного Иерусалимского Храма и с иудейской, и с христианской точек зрения – событие апокалиптическое. Именно оно и было предсказано пророком Исайей. Поэтому не случайно стихи подобной тематики чаще всего связаны с его пророчествами².

Неудивительно, что в стихах русского еврея-христианина Осипа Мандельштама отражаются источники или подтексты, выражающие специфически еврейскую точку зрения на ожидаемые судьбоносные события. Выражено это и его российскими современниками и соплеменниками в русских стихах. Ряд образных, стилистических и даже ритмико-метрических особенностей их текстов позволяет говорить о том, что подобные тексты могли явиться импульсом для некоторых мотивов мандельштамовского стихотворения.

В еврейской поэзии на любых языках и в любые века после разрушения Храма (и русский язык здесь не исключение) существовал специальный жанр, который современная Мандельштаму “Еврейская энциклопедия” Брокгауза-Ефрона характеризует так: “Сиониды – лирические песни и гимны, в которых изливается народная скорбь по исторической стране предков <...> Переплетаясь с мессианской идеей, томление по родине предков вылилось впоследствии в религиозные формы, и большинство гимнов и молитв, в которых оплакивается гибель Сиона, проникнуты надеждой, что Господь сжалится над народом-страдальцем и вернет его в обетованную землю. <...> С. писали <...> Черниковский, Бялик и др. Имеются С. и на иных языках; например, на жаргоне (идиш. – *Л.К.*) у Мориса Розенфельда, на русском у Фруга (автора целого ряда “Сионид”), Л. Яффе, Х. Зингера и др.”³

Приведем здесь полностью мандельштамовское стихотворение, чтобы было удобнее рассматривать его в предложенном достаточно непривычном контексте.

ИУДЕЯМ

А.В. Карташову

Среди священников левитом молодым
На страже утренней он долго оставался.
Ночь иудейская сгушалась над ним,
И храм разрушенный угрюмо созидался.
Он говорил: небес тревожна желтизна!
Уж над Евфратом ночь: бегите иереи!
А старцы думали: не наша в том вина –
Се черно-желтый свет, се радость Иудей!
Он с нами был, когда, на берегу ручья,
Мы в драгоценный лен Субботу пеленали
И семисвещником тяжелым освящали
Ерусалима ночь и чад небытия.

Попытаемся теперь сопоставить стихи “Иудеям” с некоторыми малоизвестными текстами, которые, как представляется, связаны с мандельштамовским стихотворением 1917 г.

Первый текст – стихотворение Якова Година “Новый пророк”, опубликованное в сборнике соответствующего содержания “Песни молодой Иудеи”:

...И запылала новая заря,
И уползает ночь, бледнея...

Он к нам пришел не в мантии царя,
Не с дивным жезлом **Моисея**.
Он к нам пришел, уставший, как и мы,
Как мы от слез и мук изнывший...
И распатал тяжелый свод тюрьмы,
Тоской и жаждой нас давивший.
И вдаль повел, в загадочную даль,
Куда мы пламенно стремились,
Когда в глухих застенках бились –
И дал нам новую скрижаль...⁴

Обращает на себя внимание, что стихотворение Я. Година содержит те же самые конструкции, что и стихотворение Мандельштама:

На страже утренней **он** долго оставался...
Он говорил: небес опасна желтизна!..
Он с нами был, когда на берегу ручья...

Конструкции эти связаны и темой, и размером, и, не побоимся сказать, поэтической традицией.

Разумеется, стихи Я. Година по своим поэтическим достоинствам не идут ни в какое сравнение со стихами Мандельштама. Исторической справедливости ради, однако, подчеркнем, что стихотворение Мандельштама написано через 10–11 лет после годинского. За это время сменилась целая поэтическая эпоха. И от ориентации на хотя бы С. Надсона русская поэзия перешла через символизм к “преодолевшим” его поэтам. Сам же Мандельштам в 1906 г. существовал во вполне надсоновско-некрасовской традиции⁵.

Обратим теперь внимание на другое стихотворение, напечатанное в “Песнях молодой Иудеи”:

ДВЕ ЗАРИ
Молодому еврейству

...Наш **старый храм горел**. Пылала вся страна,
И **ночь** пред пламенем бушующим **бежала**,
И **рамкой черною**, казалось, **окружала**
Картину зарева она...

Мы гибли... Впереди чернела лишь тоска...
Там ужасы Изгнанья рисовались...
За этим пламенем угрюмые века,
Как **ночь без края**, простирались...

Вот охватил огонь святыню Алтаря,
Нам одинокий путь в Изгнание освещая!..
Так, беспросветный мрак тоскливо предвещая,
Горит вечерняя заря!..⁶

Отметим, как и в первом случае, близкое совпадение подчеркнутых строк со стихами Мандельштама:

Ночь иудейская сгущалась над ним,
И храм разрушенный угрюмо созидался

. . .

И семисвещником тяжелым освящали
Ерусалима ночь и чад небытия.

Цитированное выше стихотворение принадлежит перу юного С. Маршака, что не должно вызывать удивления. Современная “Краткая еврейская энциклопедия” сообщает: «Хотя М. утверждал, что печататься начал в 1907–1908, первые опубликованные им произведения – элегии “20 таммуза” и “Над открытой могилой”, посвященные памяти Т. Герцля, появились в 1904 в петербург. сионист. ежемесячнике “Еврейская жизнь” (№ 6, 8)⁷. В 1904–1906 М. жил в семье М. Горького в Ялте и сблизился с сионист. молодежью. В журнале евр. учащейся молодежи “Молодая Иудея” (Ялта, 1905–1906) и в приложении к нему – альманахе “Песни Молодой Иудеи” (1906) М. печатал сионист. стихи <...> В 1911 вместе со своим другом поэтом Я. Годининым (1887–1954) М. совершил путешествие в Эрец-Исраэль и Сирию <...> Часть его путевых очерков публиковалась в сионист. еженедельнике “Рассвет”»⁸.

Таким образом, связь Я. Година и С. Маршака и даже поразительная близость их стихов, кажущихся написанными по одному плану, случайной не является. Вероятно, в связи с цензурными условиями в статье 1989 г. о Године в словаре “Русские писатели” его сионистские увлечения не нашли никакого отражения, даже напротив: “Печатался преимущественно в илл. журн., в 1905–06 в ж-лах полит. сатиры. <...> Один из плодовитейших представителей массовой поэзии 1910-х гг. Писал рождественские, пасхальные, юбилейные, с 1914 г. военно-патриотич. стихи <...> Входил в кружок молодых писателей: Л.И. Андруссон, А.П. Чапыгин, С.Я. Маршак”⁹.

Уже в статье “Маршак” (1994) из той же энциклопедии “палестинофильские”¹⁰ настроения Маршака отмечены, хотя слово “сионизм” все еще было табуировано.

Тем не менее картина вырисовывается достаточно объемная. Однако возникает естественный вопрос: были ли для Мандельштама актуальны фигуры такого рода? Некоторые косвенные данные свидетельствуют, что по крайней мере имя Я. Година было Мандельштаму известно. Ведь этот литератор был связан с А. Блоком, М. Кузминым¹¹, В. Пястом¹² и т. д., а его собственный сборник даже рецензировался С. Городецким в “Гиперборее”.

Как видим, ни Я. Годин, ни С. Маршак случайными провинциальными литераторами не были.

Однако нас сейчас интересует не столько личный, сколько литературный аспект ситуации, связанный с “сионистами” и их авторами. Поэтому обратим внимание на одну особенность сборника “Песни молодой Иудеи”. Он открывается переводом С. Маршака поэмы Х.-Н. Бялика “Последнее слово (Пророчество)”, представляющей собой вариацию на темы пророка Исаяи. Здесь же мы находим и парные (ч. 1 принадлежит С. Маршаку, а ч. 2–3 – Я. Гитину) вариации “Песни Песней”. Поэтому, подчеркнем еще раз, нет смысла удивляться близости стихов двух поэтов.

Наконец, среди нескольких эпигонских пушкинско-лермонтовско-байроновских сочинений – стихи известного автора “сионид” Л. Яффе. Прежде чем обратиться к ним непосредственно, заметим, что “сиониды” содержали в себе один важный для нас мотив: «Наибольшей популярностью пользуется гимн Соломона Алькабица “Lecho Doidi”, где с трогательной непосредственностью выражена вера в близкое возрождение страны предков, ставшей “юдолю плача”»¹³.

Вот некоторые отрывки из этого текста:

Святылище Владыки, Царская столица!
Поднимись и восстань из руин –
Полно пребывать тебе в юдоли плача!
Он (Всевышний) проявит сострадание к тебе!

. . .

Отряси прах с ног своих, поднимись,
Облачись в одежды великолепия своего, народ мой,
Встречая сына Ишая из Бет-Лехема;
Приблизься (Всевышний) к душе моей и спаси ее!

. . .

Пробудись же, пробудись (Иерусалим),
Ибо взшла твоя звезда! Поднимись, воссияй!
Пробудись же, пробудись, пой песню –
Слава Господа открылась тебе!

и т. д.

Этот гимн входит в молитвенники (сидуры) и поется большинством иудеев каждую Субботу. Теперь становятся понятны строки Л. Яффе из его стихотворения “У берегов Корфу (Из путевых заметок)”:

...Средь грязных ящичков и тюков
Толпой евреи собрались.

На них субботние наряды,
Их храм на палубе в огнях,
И луч покоя и отрады
Играл в их выцветших чертах.

. . .

В простор задумчивый и ясный
По волнам песня их плыла,
Гремел над морем хор согласный:
“Lecho doidi likrath Kalah”!

. . .

Тонул и падал берег в море,
Бледнел далекий огонек,
Зажегся млечный путь в просторе,
Мы плыли дальше на восток...

Сгорали свечи беспокойно,
Дрожала вспугнутая мгла...
В душе напев тянулся стройный:
“Lecho doidi likrath Kalah”!¹⁴

Таким образом, и это стихотворение является вполне типичной “сионидой” (не забудем, что взоры молящихся евреев обращены в сторону Иерусалима и Храма – “на Восток”).

Теперь обратимся к концовке стихотворения О. Мандельштама:

Мы в драгоценный лен Субботу пеленали
И семисвещником тяжелым освящали
Ерусалима ночь и чад небытия.

В комментариях к гимну “Lecho doidi” читаем: “Гимн этот основан на приведенном в Талмуде описании радост-

ной встречи Субботы мудрецами (Шаббат 119а); рабби Ханина облакался в мантию и говорил: “Придите, давайте пойдем и встретим приветствием Царицу-Субботу”. Рабби Янай облачался в праздничные одежды и говорил: “Войди, невеста! Войди, невеста!” И далее в комментарии к словам “Отряси прах с ног своих, поднимись” речь идет о том, что сказал пророк Иешаягу, 52, 2, обратившись к Иерусалиму так, как если бы он был женщиной, поверженной во прах. Он побуждает ее подняться, надеть лучшую одежду и вернуться к порядочной и радостной жизни.

Таким образом, сочетание Субботы и “ночи Ерусалима” вполне соответствует жанру, о котором мы ведем здесь речь.

Как видим, действительно не самое понятное в привычном для русского читателя контексте стихотворение Мандельштама оказалось в чем-то даже типичным, будучи встроеным в ряд современных ему российских “сионид”.

Однако есть основания полагать, что Мандельштам впервые обратился к этому специфическому жанру не в 1917 г. и что не С. Маршак и Я. Гордин были его родоначальниками. К классикам жанра с полным основанием можно отнести еврейского поэта С. Фруга, писавшего во второй половине XIX в. на русском языке. Часто его образы и поэтические идеи лежат в основе стихов молодых сионистских поэтов.

Обратим внимание на стихотворение О. Мандельштама “Посох” из второго издания “Камня” и сравним его с “Еврейской мелодией” С. Фруга¹⁵.

ЕВРЕЙСКАЯ МЕЛОДИЯ

ПОСОХ

Исход, XIV, 15.

Михо, 11, 10.

И зорек глаз, и крепки ноги,
И посох цел... Народ родной,
Чего ж ты стал **среди дороги,**
Поник седою головой?
Ты не один: взгляни – толпой,
К тебе твои вернулись дети...

Посох мой, моя свобода –
Сердцевина бытия,
Скоро ль **истиной народа**
Станет истина моя?
Я земле не поклонился,
Прежде чем себя нашел;

Прими же их и всей семьей
Сквозь ряд народов и столетий,
Через бездну мук, через цепь невз-
год

Ступай вперед!

Вперед под звуки **старой песни!**..
Века грядущие зовут,
И громаы нам кричат: “Воскрес-
ни!”

И бури гимны нам поют...
И под громами, под тучей
На зов святой, на зов могучий –
Сквозь строй веков, через цепь не-
взгод

Дружней, седой старик-народ,
Вперед! Вперед!

Посох взял, развеселился
И в далекий Рим пошел.
А снега на черных пашнях
Не растают никогда,
И **печаль моих домашних**
Мне по-прежнему **чужда.**
Снег растает на утесах
Светом истины палим,
Прав **народ**, вручивший **посох**
Мне, увидевшему Рим!

И, разумеется, не случайно у Фруга народ идет в Иерусалим, а у молодого Мандельштама призывается в Рим!

Мандельштам 1914 г. еще позволяет себе иронизировать над “печалью моих домашних”, то бишь евреев-иудеев. Он воображает себя пророком-Христом с Моисеевым посохом, и истина его не в еврействе. Кажется, что поэт действительно “развеселился” и ответил на старые стихи С. Фруга.

Однако апокалиптические события 1917 г., связанные с освобождением “Ерусалима”, заставили Мандельштама несколько умерить “веселие”. И он, уже в качестве еврея и христианина, причем первое осознавалось им вполне серьезно, говорит со своими христианскими единоверцами о приходе Мессии в соответствии с предсказаниями не столько Апокалипсиса, сколько пророка Исаяи. Этого Мессию спокойно, как “радость Иудей”, ждут еврейские “старцы” мандельштамовского стихотворения.

Однако сборник стихов С. Фруга, который мы здесь цитируем, дает нам возможность увидеть еще некоторые интересные для Мандельштама моменты. Так, следующее за “Еврейской мелодией” стихотворение “Давид и Голиаф” начинается с эпитафии из Хомякова¹⁶. А о важности Хомякова для национального и религиозного самоопределения Мандельштама уже приходилось писать

и М. Каганской в статье с характерным названием “Осип Мандельштам – поэт иудейский”, и нам. Но еще большую вероятность того, что сборник С. Фруга обратил на себя внимание Мандельштама, можно усмотреть в стихотворении “Притча о золотом ключе (Талмуд-Иерусалими)”¹⁷, следующем прямо за “Давидом и Голиафом”.

Мы уже отмечали, что в стихотворении “Дайте Тютчеву стрекозу...” в отброшенном четверостишии:

А еще богохранима,
На гвоздях торчит всегда
У ворот Ерусалима
Хомякова борода –

имеются в виду слова пророка Исайи о ключе от Дома Давидова, который, как очевидно, и “висит” у ворот Иерусалима¹⁸.

Тем интереснее сюжет следующего “талмудического” стихотворения С. Фруга:

Судьбу Израиля прочел я:
Он – ключ у двери той,
Что кажет путь к свободе, к братству
И к истине святой.
Чтоб этот ключ не затерялся
И не похищен был,
Господь его к цепи тяжелой
Навеки прикрепил...

Мы не можем исключить, что эти тексты имели для Мандельштама некоторое значение в качестве импульсов для создания стихов, не просто связанных с еврейской темой, но затрагивающих проблему будущего Иерусалима с учетом политических реалий XX в. в их мистико-апокалиптическом восприятии.

По-видимому, Мандельштам сознательно включил поэтический голос русских евреев в свою “упоминательную клавиатуру”. Выбор тут был не очень большой. Это могли быть стихи еврейских поэтов (разумеется, в переводах с древнееврейского), так называемый “русский Гейне”, поэзия типа “Песен молодой Иудеи” и не слишком много другого. У евреев же, писавших на русском языке, было мало исторического времени, поэтому влияние Лермонтова, Некрасова или Надсона видно в их сти-

хах невооруженным глазом. Не исключено, что и своеобразные конструкции стихотворения “Среди священников левитом молодым...” типа “Он с нами был, когда...” и т.п. не столько отражают, сколько стилистически воспроизводят язык той поэзии, которую мы пытались ввести здесь в контекст мандельштамовских интересов.

Судьбе было вольно распорядиться так, что именно поколению О. Мандельштама удалось оказаться “еврейским наростом на здоровом теле тютчевской традиции”, но при этом, как писала Н.Я. Мандельштам, “судьба евреев замечательна тем, что они не только разделяют участь своего народа, но несут еще вдобавок все несчастья того народа, на чьей земле они раскинули палатки. Даже еврей, публично отказывающийся от своего еврейства, попадает наравне с другими в газовую печь, и он же отправляется на Колыму с чужим племенем, на языке которого он говорит”¹⁹.

Вернемся к исторической основе стихов “Среди священников левитом молодым...”. Поэт, который говорил, что “гордится почетным званием иудея” и, будучи христианином, ощущал “кровь, отягощенную наследством овцеводов, патриархов и царей”, не мог пройти мимо судьбоносного освобождения Иерусалима и основания на Святой (она же Обетованная) Земле “еврейского национального очага”. Этот момент оказался поворотным и для всей иудео-христианской цивилизации.

¹ Кацис Л. “Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!” (Иудейские источники и подтексты в творчестве Осипа Мандельштама) // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 21. С. 152–181 (специально с. 173–178).

² Кацис Л. “...У ворот Ерусалима...” (Об одном общем мотиве у А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама и Андрея Белого) // Oh, Jerusalem! Pisa – Jerusalem. 1999. P. 211–220 (Jeus and Slavs. Vol. 8).

³ Сиониды // Еврейская энциклопедия. Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. Т. XIV. Кол. 329–330 [СПб. 1913].

⁴ Гордин Я. Новый пророк // Песни молодой Иудеи. Ялта, 1906. С. 14.

⁵ Ср.: Среди лесов, унылых и заброшенных,

Пусть остается хлеб в полях нескошенным!

Мы ждем гостей незваных и непрошенных,

Мы ждем гостей!

или:

Тянется лесом дороженька пыльная,
Тихо и пусто вокруг.
Родина, выплакав слезы обильные,
Спит, и во сне, как рабыня бессильная,
Ждет неизведанных мук.

Цит. по: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1993. С. 31.

⁶ *Маршак С.* Две зари (Молодому еврейству) // *Песни молодой Иудей.* С. 13.

⁷ Заметим, что стихотворение Я. Година “Новый пророк” явно посвящено памяти Т. Герцля, которого именовали именно так – “Новый Моисей”.

⁸ *Маршак* // *Краткая еврейская энциклопедия.* Т. 5. Иерусалим, 1990. Кол. 140–141.

⁹ *Лурье Л.Я.* Годин // *Русские писатели... 1800–1917: Биобиблиографический словарь.* Т. 1. М., 1989. С. 603.

¹⁰ *Кушлина О.* Маршак // *Русские писатели... Т. 3.* М., 1994. С. 538.

¹¹ Я.А. Годин – М.А. Кузмину 1910 (март или апрель) // Блок в не-изданной переписке и дневниках современников 1898–1921 / Публ. Н. Котрелева и Р. Тименчика. Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 364.

¹² Блок – Пясту 8 февраля 1906 г. / Переписка с Вл. Пястом. Вступ. ст., публ. и коммент. З.Г. Минц // Там же. Кн. 2. С. 197. М., 1981. О Године и символистах см. также: *Азадовский К.М.* Эпизоды // *Новое литературное обозрение.* М., 1994, № 10. С. 116–121.

¹³ Сиониды // *Еврейская энциклопедия...* Там же.

¹⁴ *Яффе Л.* У берегов Корфу (Из путевых заметок) // *Песни молодой Иудей.* С. 19–20.

¹⁵ *Фруг С.* Еврейская мелодия // *Фруг С.* Стихотворения. СПб., 1885. С. 50.

¹⁶ Там же. С. 51–53.

¹⁷ Там же. С. 54–55.

¹⁸ *Кацис Л., Одесский М.* “И если когда-нибудь в этой стране...”: О некоторых славянских параллелях к “Реквиему” А. Ахматовой // *Лит. обозрение.* М., 1996. № 5–6. С. 217–220.

¹⁹ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 411.

О “НАЧАЛЬНИКЕ ЕВРЕЕВ” И “МАЛИНОВОЙ ЛАСКЕ”. НЕСОСТОЯВШАЯСЯ ГИПОТЕЗА?

Эта работа – всего лишь попытка дать объяснение некоторым образам одного из самых загадочных мандельштамовских стихотворений – “Канцона”.

Оно все равно *останется* загадочным, несмотря на любые анализы. Можно лишь попробовать приблизиться – в большей или меньшей степени – к тому, что мы называем “смыслом” поэзии, этой, вероятно, наиболее емкой формы человеческой речи.

Все же рискнем.

Вот текст стихотворения¹:

КАНЦОНА

Неужели я увижу завтра –
Слева сердце бьется, слава, бейся! –
Вас, банкиры горного ландшафта,
Вас, держатели могучих акций гнейса?

Там зрачок профессорский орлиный, –
Египтологи и нумизматы –
Это птицы сумрачно-хохлатые
С жестким мясом и широкою грудиной.

То Зевес подкручивает с толком
Золотыми пальцами краснодеревца
Замечательные луковицы-стекла –
Прозорливцу дар от псалмопевца.

Он глядит в бинокль прекрасный Цейса –
Дорогой подарок царь-Давида, –
Замечает все морщины гнейсовые,
Где сосна иль деревушка-гнида.

Я покину край гипербореев,
Чтобы зреньем напитать земли развязку,
Я скажу “села” начальнику евреев
За его малиновую ласку.

Край небритых гор еще неясен,
Мелколосья колется щетина,
И свежа, как вымытая басня,
До оскомины зеленая долина.

Я люблю военные бинокли
С ростовщической силой зренья.
Две лишь краски в мире не поблекли:
В желтой – зависть, в красной – нетерпенье.

26 мая 1931

Как известно, Н.Я. Мандельштам дала свой комментарий к “Канцоне”. Вот он, с некоторыми сокращениями: «...Текстологических вопросов “Канциона” не вызывает. Смысловая проблема: что это за “край небритых гор” – Палестина (начальник евреев) или Армения (“младшая сестра земли иудейской”)? Египтологи и нумизматы – это сборное воспоминание об ученых-стариках Армении, настоящих европейцах и гораздо более похожих на ученых, чем те, с которыми мы сталкивались в Москве (главным образом в Цекубу – в Узком)². Этот тип гуманитария у нас уже был уничтожен, а возможно, и всегда представлял у нас редкость. Пейзаж близок к Армении, хотя “до оскомины зеленая долина” – не слишком характерно: об отсутствии ярких красок в Армении см. в “Путешествии” – “одни опресноки”. Такие зеленые долины принадлежат скорее морскому климату. Скорее всего это сборный ландшафт средиземноморских культур.

“Канциона” – стихотворение о зрении, причем это не только физическое зрение, но и историческое. (Ср. о зрении хищных птиц – поэта – в “Разговоре о Данте”). Оно складывается из следующих психологических предпосылок: невозможность путешествия, жажда исторической земли (скоро Москва будет названа “буддийской”), обида на ограниченность физического зрения, глаз хищной птицы, равный стеклам бинокля Цейса (где-то в Армении мы забавлялись, разглядывая даль в бинокль Цейса), физическое и историческое зрение: краски

в мире заглохли, но на исторической земле они есть (“малиновая ласка”, “зеленая долина”). Здесь возжеленное путешествие осуществляется усилением зрения, похищением зрения хищной птицы, бинокля, обострением чувств.

Пять чувств – постоянная тема О.М. [...] Прозорливец – тот, кто видит и понимает, – не может использовать своих возможностей, не получив дара от псалмопевца – поэта – обладателя тайны дальновидения – бинокля, зрения хищных птиц. А виденье в пространстве близко или равнозначно виденью во времени: египтологи и нумизматы, разглядывающие прошлое, могут рассмотреть и будущее... И здесь еще одна идея, свойственная О.М.: проникнуть в суть вещей можно только обострив данные нам пять чувств. Это часть религиозного миропонимания: мир нам дан, и для его познания даны все орудия.

К “Канцоне”: Ира давно спрашивает меня, что значит “малиновая ласка” в “Канцоне”. Бессмысленным название цвета не может быть. Что же оно означает? Сначала я подумала, что в ритуальной одежде евреев есть какая-то малиновая оторочка. Вчера же все выяснилось самым неожиданным образом».

Далее Надежда Яковлевна пишет о том, как рассказ о некоем Самуиле Моисеевиче Ласкине, отце трех дочерей, его трагической и благородной жизни, навел ее на мысль о картине Рембрандта “Возвращение блудного сына”: «И я вспомнила добрые руки отца, который радуется возвращению блудного сына: вот она и есть “малиновая ласка”. Утром я позвонила Ире и попросила ее посмотреть на репродукцию “Блудного сына”: есть ли там теплые красные тона.

Эрмитаж вошел в плоть и в кровь О.М. В Ленинграде мы часто ходили в комнаты Рембрандта и смотрели “Блудного сына”. Он как-то сказал мне: посмотри, и руки могут быть добрыми...

[...]

Я попросила Ирину Семенко посмотреть репродукцию “Блудного сына”, и вот что она мне сказала: «На отце красная накидка – не рукава, как думала Н.Я. От нее исходит как бы красный свет, на его руки и голову, на голову сына и на все складки его одежды, даже на тело, просвечивающее из дыры, – на все вплоть до босых

ступней – тоже красных – от старика исходит красный свет. Источник этого красного сияния внутри композиции. Красный свет падает и на стоящего “свидетеля”: его плащ красный не столько из-за того, что сделан из красной материи, а скорее потому, что вся его фигура озарена светом этого внутреннего источника, от которого идет сияние, как от костра. Сидящий свидетель уже буквально имеет вид греющегося у костра и освещенного его пламенем».

Этот красный – теплый – колорит “Блудного сына” вошел в сознание Мандельштама... Доброта отца и все чувства блудного сына, наконец-то вернувшегося домой, окрасились теплым красным сиянием. Мандельштам, говоря о “малиновой ласке”, доверял своему читателю, видевшему эту вещь, как и он сам”»³.

Приведенный комментарий в той его части, которая относится к “начальнику евреев” и “малиновой ласке”, на наш взгляд, не очень убедителен. И вот почему:

1) Картина Рембрандта пронизана, по словам самой Н.Я. Мандельштам, *красным* теплым светом (хотя в некоторых местах и более темным, густым), а не малиновым. Между тем легко доказуема необычайная точность мандельштамовских цветовых определений, и опять же сама Надежда Яковлевна говорит о внимательности и зоркости поэта. Кроме того, в стихотворении присутствуют и малиновый, и красный цвета, причем “красный” относится никак не к ласке – “в красной – нетерпенья”. Но даже если отождествить “красный” и “малиновый” в контексте данного стихотворения, то уж чего именно нет в атмосфере рембрандтовской картины, так это как раз нетерпенья, о котором говорится в последнем стихе “Канцоны”. Надо добавить, что слово “малина”, родственное эпитету “малиновый”, мы нередко встречаем у Мандельштама в определенных негативных контекстах (об этом ниже).

2) Неясно, кто имеется в виду под “начальником евреев”. Если подразумевается Бог, то почему у Него ласка “малиновая”? Тем более это покажется неясным, если вспомнить, что с темой иудейства у Мандельштама (а здесь вроде бы есть основания для попытки понять образ в таком ключе: Бог в первую очередь “начальник

евреев”) постоянно ассоциируется сочетание черного и желтого цветов. Если же трактовать образ в христианском плане, то и здесь “малиновый” остается необъясненным (поскольку картина Рембрандта, как сказано выше, наполнена красным свечением).

Вообще слово “начальник” весьма интересно: оно имеет явный советский привкус (“гражданин начальник”) и в то же время содержит в себе нечто идущее от архаических общественных форм, от Египта, Ассирии, восточных деспотий.

Приблизиться к пониманию этого образа нам помогли воспоминания Э.Г. Гернштейн. В мемуарах “Новое о Мандельштаме” она, в частности, пишет о разговоре поэта с ее отцом, который имел место именно в то время, можно сказать, в те же дни, когда О. Мандельштам написал “Канцону”⁴: *“Папа стоял посреди комнаты и с высоты своего роста с некоторым недоумением слушал Мандельштама. А он, остановившись на ходу и жестикулируя так, как будто он поднимал обеими руками тяжесть с пола, горячо убеждал в чем-то отца:*

- *...он не способен сам ничего придумать...*
- *...воплощение нетворческого начала...*
- *...тип паразита...*
- *...десятник, который заставлял в Египте работать евреев...*

Надо ли объяснять, что Мандельштам говорил о Сталине?”.

Необходимо вспомнить, в какой период написано это стихотворение. Говоря схематично, это период, начатый “Четвертой прозой” (1930) и завершенный стихами о голодном Крыме (“Холодная весна. Бесплодный робкий Крым...”), знаменитым антисталинским “Мы живем, под собою не чуя страны...” и “Квартирой” (все – 1933). Период, когда поэт остро ощущал свое отщепенство, принял его, понимая, что это судьба, назвал в “Четвертой прозе” советскую землю “кровавой”, проклял разрешенную литературу и сказал Анне Ахматовой: “Стихи сейчас должны быть гражданскими”.

Почему же Сталин (если это он) начальник только евреев – ведь он, как хорошо известно, был начальником, “хозяином” всех и вся?

Здесь возможно такое уподобление: СССР – новый Египет, страна рабства и плена. В 1922 г. в статье “Гуманизм и современность” Мандельштам писал:

Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон.

К 1931 г. обоснованность этих опасений стала очевидной. Стихотворение “Канцона” исполнено желанием и предвкушением воображаемого бегства-исхода, почему ассоциация с Египтом здесь вполне уместна.

А встречается ли в Библии слово “начальник” в описании египетского плена?

Да, встречается.

“И поставили над ним <Израилем в Египте. – Л.В.> начальников работ, чтобы изнуряли его тяжкими работами” (Исход 1, 11).

Заглянем в перевод Торы на русский язык, выполненный в Израиле в 1992 г. издательством “Шамир”: *“И поставили над Израилем начальников повинностей, дабы изнурять его тяжкими работами своими...”*

В древнееврейском оригинале стоит выражение “сарей мисим”, что можно перевести как “начальники работ по обязанности”, “начальники принудительных работ”.

Правда, и к Моисею в следующей главе как бы тоже применяется выражение “начальник”, но в том-то и дело, что “как бы”. Моисей разбирает ссору двух евреев и говорит одному из них: “Зачем ты бьешь ближнего твоего?” И тот отвечает: “Кто поставил тебя начальником и судьей над нами?”

Итак, в стихах присутствует аналогия “СССР – Египет”, подкрепленная тем, что орлы – “египтологи” (тут несомненно права Н.Я. Мандельштам: поэт объединяет в одном образе армянских ученых и орлов – в “Путешествии в Армению” мы находим профессора Хачатурьяна “с лицом, обтянутым орлиной кожей”, а в стихах об Армении упоминаются “нахохленные орлы с совиными крыльями, еще не оскверненные Византией” – см. стихотворение “Не развалины – нет, но порубка могучего циркульного леса...”).

Где еще у Мандельштама мы встречаем это советское слово с ароматом Древнего Востока? Конечно, в “Путеше-

ствии в Армению”, которое заканчивается многозначительной притчей о плененном царе Аршаке.

Аршак думает: *“Ассириец держит мое сердце. Он начальник волос моих и ногтей моих...”*

Весьма интересно и то, что читаем следом. Евнух Драстамат, жалеющий плененного Аршака, просит ассирийца Шапуха – “начальника”, победителя Аршака: *“Дай мне пропуск в крепость Ануш. Я хочу, чтобы Аршак провел один добавочный день, полный слышания, вкуса и обоняния...”*

Сравним с “Канцоной”:

Я покину край гипербореев,
Чтобы зреньем напитать судьбы развязку...

Какое отношение ко всему этому имеет “малиновая ласка”?

Вспомним, что слово “малина” не раз употребляется Мандельштамом в зловещих контекстах. Так, мы встречаем его, например, в “Египетской марке” (1927), в одной из финальных ее частей:

По снежному полю ехали кареты. Над полем свесилось низкое суконно-полицейское небо, скупо отмеривая желтый и, почему-то, позорный свет.

Меня прикрепили к чужой семье и карете. Молодой еврей пересчитывал новенькие, с зимним хрустом, сотенные бумажки.

– Куда мы едем? – спросил я старуху в цыганской шали.

– В город Малинов, – ответила она с такой щемящей тоской, что сердце мое сжалось нехорошим предчувствием.

Старуха, роясь в полосатом узле, вынимала столовое серебро, полотно, бархатные туфли.

Обшарпанные свадебные кареты ползли все дальше, вихляя, как контрабасы.

Ехал дровяник Абраша Копелянский с грудной жабой и тетей Йоганной, равнины и фотографии. Старый учитель музыки держал на коленях немую клавиатуру. Запахнутый лапами стариковской бобровой шубы, ерзал петух, предназначенный резнику.

– Поглядите, – воскликнул кто-то, высываясь в окно, – вот и Малинов.

Но города не было. Зато прямо на снегу росла крупная бородавчатая малина.

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

И меня ввели в постылую варшавскую комнату и заставили пить воду и есть лук.

Я то и дело нагибался, чтоб завязать башмак двойным бантом и все уладить, как полагается, – но бесполезно. Нельзя было ничего наверстать и ничего исправить: все шло обратно, как всегда бывает во сне. Я разметал чужие перины и выбежал в Таврический сад, захватив любимую детскую игрушку – пустой подсвечник, богато оплывший стеарином, – и снял с него белую корку, нежную, как подвенечная фата.

Повесть, действие которой разворачивается в Петрограде 1917 года, во многом завершается тягостным сном о некоем призрачном городе под мертвенным небом, так напоминающим “серую солдатскую шинель” “вместо неба” у М.Е. Салтыкова-Щедрина (“История одного города”, глава об Угрюм-Бурчееве). Более очевидный источник – “Записки одного молодого человека” любимого Мандельштамом Герцена: “...Малинов, худший город в мире, ибо ничего нельзя хуже представить для города, как совершенное несуществование его”; и: “...Малинов лежит не в круге света, а в сторону от него (оттого там вечные сумерки)”*.

Эта дорога к неведомому городу со сладким названием, где, видимо, будет “не жизнь, а малина” (то есть жизни-то и не будет), оборачивается на самом деле противоположностью исхода – возвращением к плену и рабству, к постылому быту еврейской униженности, путем в Египет (поэтому-то и “все шло обратно”). Самосуд толпы в “Египетской марке” вызывает в памяти погромы. Так возникает гетто, выпадения из истории. Не забудем, что это написано в повести “Египетская марка”. Артист В.Н. Яхонтов, дружеские отношения которого с Ман-

* Герцен А.И. Избранные произведения. М., “Моск. рабочий”, 1940. С. 69 и 72.

дельштамом завязались именно в период создания поэтом “Египетской марки”, однажды упомянул в письме жене, Е.Е. Поповой, поезда, бегущие “в город Малинов-Мандельштам египетский”⁵. Яхонтов, конечно, прав: Малинов – город “египетский”. А “Канцона” и “Египетская марка”, на наш взгляд, явно перекликаются.

Находим мы “малину” и в трагическом стихотворении “1 января 1924” (1924, 1937) с его темами невозможности бегства от “века-властелина”, одиночества в новой эпохе, наступившей после того, как “взрели реки / Времен обманных и глухих”, и чувством исходящей от ночной Москвы смутной, но несомненной угрозы:

Пылает на снегу аптечная малина,
И где-то щелкнул ундервуд,
Спина извозчика и снег на пол-аршина:
Чего тебе еще? Не тронут, не убьют.

Поэт уговаривает себя, заговаривает угрозу, но “аптечная малина” краснеет на снегу. В бытовом плане имеются в виду, вероятно, шары с малиновой водой, выставленные в витринах аптек. Представим себе ночную темную Москву, мороз, снег, освещенную витрину и малиновое пятно на снегу – некую кровавую тень...

И совершенно не случайно мы, наконец, встречаем слово “малина” с его многозначным смыслом (“приторная сладость” и “бандитское логово”) в знаменитом стихотворении о Сталине 1933 г., где “кремлевского горца”, Хозяина-начальника окружает “сброд тонкошеих вождей”.

Что ни казнь у него – то малина...

О.А. Лекманов указал автору работы на то, что в стихотворении “Жизнь упала, как зарница...” (1925) слово “малина” имеет совершенно иной, любовный смысл. Конечно, это так, однако и здесь оно, как представляется, связано с некой ложью и соблазном: “Изолгавшись на корню, / Никого я не виню...” и в другом месте: “Изолгалась, улыбнулась...”.

Итак, Москва – столица нового Египта (“и казнями там имениты дни” – это сказано о Москве тогда же, когда создавалась “Канцона”, – см. один из “Отрывков из уничтоженных стихов”, “Уж я люблю московские законы...”, 6 июня 1931 г.).

Сталин же – наследник фараонов и ассирийских царей (вспомним и “казнелюбивых владык” из стихотворного цикла “Армения”).

Тем самым “начальник евреев” и его “малиновая” зловещая ласка стягиваются в единый узел.

Очевидно, что “Мы живем, под собою не чуя страны...” не появилось вдруг, что к Сталину Мандельштам подбирался и ранее: тут и “шестипалая неправда” (“Неправда”, 4 апреля 1931 г.), и “рябой черт” из “Четвертой прозы” – разве эти многозначительные образы не имеют отношения к вождю-начальнику?

В том же ряду, на наш взгляд, может стоять и “начальник евреев”.

Таким образом, земля, куда поэт стремится в “Канцоне”, о которой он поет “Канцону” – “любовную песнь”, по определению, – это не Палестина, где пребывает некий “начальник евреев”. Эта земля, по мнению автора статьи, четко опознается как Армения, маленькая христианская страна, которая, кстати, “отвернулась со стыдом и скорбью / От городов бородатых востока” (из стихотворного цикла “Армения”).

То, что в “Канцоне” вовсе не собирательный пейзаж средиземноморья, доказывает уже отсутствие столь любимого поэтом моря. Зато там есть названные в конце стихотворения, где по правилам жанра канцоны и положено обратиться к предмету любви, две “краски”: красная и желтая – те самые, которые мы находим в стихах, посвященных Армении, и в “Путешествии в Армению”: “*Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да хриплая охра...*” (ср. в прозе: “красная пыль Араратской долины”, “желтые могильные плиты”, дома из “апельсиново-го камня” и т. п.).

Кстати, эти “две краски”, завершающие “Канцону”, поддерживаются стихом о Зевсе: “*Золотыми пальцами краснодеревца*”. Давид, дарящий бинокль Зевсу, – эту картину делает оправданной только Кавказ: земля библейская (ковчег), земля эллинских мифов (аргонавты, Прометей).

Интересно, что представление об отъезде в Армению ассоциируется у Мандельштама с исходом из Египта не только в “Канцоне”, но и в несколько более ранней (1930) “Четвертой прозе”:

Был у меня покровитель – нарком, Мравьян-Муравьян – муравьиный нарком из страны армянской – этой младшей сестры земли иудейской.

[...]

...И я бы вышел на вокзале в Эривани с зимней шубой в одной руке и со старикинской палкой – моим еврейским посохом – в другой.

Эта палка-посох, с которой самоиронизирующий автор “Четвертой прозы” видит себя появляющимся на земле Армении – сестры Иудеи, естественно приводит на ум жезл Моисея [ср. со стихотворением “Еще далеко мне до патриарха (курсив мой. – Л.В.)...”, которое Мандельштам начал писать в одном месяце с “Канцоной” – в мае 1931 г.; там же, кстати, упоминается и “белорукая трость”].

Лирический герой “Канцоны” хочет сказать “начальнику евреев” “сэла”. Это ивритское слово (употребляется и с ударением на первом слоге: сэла) имеет непроясненную этимологию и, вероятно, служило призывом-восклицанием к совместному прославлению Бога. Кроме того, “сэла” имело, видимо, значение “вовек, навсегда, навеки истинно”. Как указывает “Еврейская энциклопедия”, выпущенная Брокгаузом–Ефроном, это слово рассматривается в Талмуде как синоним слов “нецах” и “ваэд”, причем все три считаются обозначающими “вечное продление без прерыва”. “Сэла” – восклицание, выражающее уверенность в незыблемости установленного Богом миропорядка и правды Творца, неизменности Его благой воли.

Слово “сэла” встречается в основном в псалмах Давида, упомянутого Мандельштамом в “Канцоне” (71 раз в 39 псалмах), и три раза в 3-й главе пророка Аввакума.

Как указывают Ю.Л. Фрейдин и С.В. Василенко, публикаторы комментария Надежды Яковлевны Мандельштам к стихам Осипа Мандельштама в воронежском сборнике “Жизнь и творчество Мандельштама” (1990), они встретили это слово на русском языке лишь в “Книге псалмов” в двуязычном иврит-русском издании “Священных книг Ветхого Завета...”, выпущенном в Вене в 1877 г. Естественно, не исключено, что Мандельштам мог знать эту книгу. Но, с другой стороны, из “Шума времени” известно, что к нему ходил учитель,

рассказывавший о еврейской истории. Вряд ли он обошел Давида и его псалмы. Можно предположить, что Мандельштам слышал это “сэла” и от деда – ведь ему запомнилось, как молился его дед, а слово это звучит минимум два раза в сутки, во время утренней и дневной молитвы, когда обязательно читается “Ашрей” – хваление, начинающееся словами из псалма 84 (по еврейской традиции; по православной Библии – псалом 83): “Ашрей йошвей бейтэха, од йаһаллуха, сэла!” – “Блаженны пребывающие в доме Твоем, будут они прославлять тебя, сэла!”

Вообще данную молитву рекомендуется читать три раза в день. Но она далеко не единственное место в молитвеннике (“сидуре”), где звучит это слово. Так, к примеру, во время утренней службы: “Адонай Цеваот иману, мишгав лану Элоһей Яаков, сэла” – “Господь воинств с нами, Бог Иакова – наш оплот веки” – Или: “Ата сетэр ли, мицар тигрени, роней палет тесовени, сэла!” – “Ты – укрытие мне, от врага охранишь меня, песней избавления окружишь ты меня навеки”.

Последняя цитата может быть для нас в данном случае особенно интересна.

Почему лирический герой Мандельштама хочет сказать “сэла” именно “начальнику евреев”?

Тут, кажется, самое уязвимое место в нашей гипотезе. Можно, однако, предположить, что поэт, создавая “Канцону”, эту “песнь избавления” (хотя и воображаемого), воспользовался рассеянным по псалмам восклицанием как словом – символом свободы, которой наделена по воле Бога человеческая душа, как своеобразным знаком – паролем, выражающим причастность человека вечности и глубинную его независимость от земных властителей, пусть даже самых могущественных, подобных египетским фараонам.

Как уже упоминалось, “сэла” встречается в Библии, всего за тремя исключениями, только в псалмах: поэтому имя царя Давида естественно появляется в “Канцоне”.

Давид представлен как дальнзоркий, далеко и остро видящий: его дар – бинокль, через который все видно – и огромные горы, и отдельное дерево. Горы не так уж часто фигурируют в псалмах, но, конечно, в важных контекстах – как символ мощи, как престол Божий и т.п. Любопытно сравнить с “Канцонной” слова из псалма 120

(по православной Библии), стих 1: “Возвожу очи мои к горам, откуда придет помощь моя”. Но главное, что, как представляется, дало основание Манделъштаму сделать царя Давида обладателем мощного бинокля, – это псалом 103, в котором псалмопевец разворачивает великолепную картину мира:

Псалом 103 (в синодальном переводе)

1. Благослови, душа моя, Господа! Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты облачен славою и величием.

2. Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер.

3. Устрояешь над водами горные чертоги Твои, делаешь облака твоею колесницею, шествуешь на крыльях ветра.

4. Ты творишь ангелами Твоими духов, служителями Твоими огонь пылающий.

5. Ты поставил землю на твердых основах: не поколеблется она во веки и веки.

6. Бездною, как одеянием, покрыл Ты ее; на горах стоят воды.

7. От прещения Твоего бегут они, от гласа грома Твоего быстро уходят.

8. Восходят на горы, нисходят в долины, на место, которое Ты назначил для них.

9. Ты положил им предел, которого не перейдут, и не возвратятся покрыть землю.

10. Ты послал источники в долины: между горами текут.

11. Поют всех полевых зверей; дикие ослы утоляют жажду свою.

12. При них обитают птицы небесные, из среды ветвей издают голос.

13. Ты напояешь горы с высот Твоих, плодами дел Твоих насыщается земля.

14. Ты произращаешь траву для скота, и зелень на пользу человека, чтобы произвести из земли пищу,

15. и вино, которое веселит сердце человека, и елей, от которого блистает лице его, и хлеб, который укрепляет сердце человека.

16. Насыщаются деревья Господа, кедры Ливанские, которые Он насадил.

17. На них гнездятся птицы: ели – жилище аисту.

18. высокие горы – сернам; каменные утесы – убежище зайцам.

19. Он сотворил луну для указания времен; солнце знает свой запад.

20. Ты простираешь тьму, и бывает ночь: во время нее бродят все лесные звери;

21. львы рыкают о добыче и просят у Бога пищу себе.

22. Восходит солнце, и они собираются и ложатся в свои логовища.

23. Выходит человек на дело свое и на работу свою до вечера.

24. Как многочисленны дела Твои, Господи! Все соделал Ты премудро; земля полна произведений Твоих.

25. Это море – великое и пространное: там пресмыкающиеся, которым нет числа, животные малые с большими.

26. Там плавают корабли, там этот левиафан, которого Ты сотворил играть в нем.

27. Все они от Тебя ожидают, чтобы Ты дал им пищу их в свое время.

28. Даешь им – принимают; отверзаешь руку Твою – насыщаются благом.

29. Сокроешь лице Твое – мнуттся; отнимешь дух их – умирают, и в персть свою возвращаются.

30. Пошлешь дух Твой – созидаются, и Ты обновляешь лице земли.

31. Да будет Господу слава во веки; да веселится Господь о делах Своих!

32. Призывает на землю, и она трясется; прикасается к горам, и дымятся.

33. Буду петь Господу во всю жизнь мою, буду петь Господу моему, доколе есмь.

34. Да будет благоприятна Ему песнь моя; буду веселиться о Господе.

35. Да исчезнут грешники с земли, и беззаконных да не будет более. Благослови, душа моя, Господа! Аллилуйя!

Это изумительная по красоте панорама всего мира, всей земли (напомним, что черновое название мандельштамовского стихотворения – “География”), но панорама, в которой не теряются и мелкие детали. Все равноправно участвуют в гармонии мироздания: и горы, и лю-

ди, и светила, и зайцы, находящие убежище в утесах. Ср. у Мандельштама: бинокль Давида дает увидеть “все морщины гнейсовые”, где притулилась “сосна” или затерялась “деревушка-гнида”.

Ну разве Давид в этом стихотворении – не *дающий увидеть?*

И все-таки пишущего эти строки не оставляют сомнения. Ведь, как уже сказано выше, красный цвет на картине Рембрандта кое-где сгущается до степени, когда его, вероятно, можно назвать малиновым – например, в левой от зрителя части отцовской накидки⁶. Но вот что особенно смущает в нашей собственной гипотезе, это то, что поэт хочет сказать “начальнику евреев” именно “села”. Все-таки трудно понять причину, по которой поэт выбрал более чем малоупотребительное, специфически связанное с прославлением Творца слово из псалмов для обращения к тирану (если он имеется в виду под “начальником евреев”). Было, напомним, высказано предположение, что “села” используется Мандельштамом как слово – символ вечности и неизменности благой власти Всевышнего и неразрывной связи человека с Богом, что является основой человеческой свободы, как слово, утверждающее ограниченность власти кесаря. Но в таком случае, вероятно, следовало бы употребить предлог “на”, а не “за”: “на его малиновую ласку”, т.е. в ответ на насилие, козырь власти, предъявляется это “села”, аргументирующее небеспредельность ее (власти) возможностей. Предлог же “за”, употребленный поэтом, думается, скорее говорит о благодарности – благодарности отцу, к которому приходит блудный сын.

С чем останется автор в случае, если предложенная им в первой части работы гипотеза неверна?

С уверенностью в том, что “Канцона” содержит в себе скрытую тему исхода из Египта. И именно в связи с этой темой становится ясным, почему Творец (если это Он) характеризуется как “начальник евреев”. Армения – библейская земля: “...я все-таки увидел / Библейской скатертью богатый Арарат...” – стихи эти создавались в одно время с “Канцоной”, в начале июня 1931 г. (“Отрывки из уничтоженных стихов”); поэтому и можно приравнивать воображаемое бегство туда из советской Москвы к исходу из Египта и в то же время к возвращению блуд-

ного сына, который хочет восхвалить Творца, ступив на Его святую землю.

С уверенностью также в том, что “Канцона” несомненно связана с историей царя Аршака из “Путешествия в Армению”.

С предположением, что острое зрение царя Давида в “Канцоне” восходит к псалму 103.

С окрепшим убеждением в прозорливости Н.Я. Мандельштам, к чьему объяснению автор в данном случае возвращается, как блудный сын.

Хочется только добавить, что источником “малиновой ласки” в этом варианте объяснения “Канцоны” могли быть и другие картины Рембрандта, знакомство Мандельштама с которыми вполне возможно: “Святое семейство” (1640, Лувр) – в теплых красно-малиновых тонах; “Святое семейство с ангелами” (1645, Эрмитаж), где на Марии – малинового цвета платье и черная юбка, а маленький Иисус, спящий в колыбели-корзине, прикрыт красным одеялом. И вся картина насыщена красно-малиновым цветом.

¹ Цит. по : Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 51–52.

² Санаторий “Узкое” Центральной комиссии по улучшению быта ученых – “Цекубу”.

³ Комментарий Н.Я. Мандельштам цитируется по публикации С.В. Василенко и Ю.Л. Фрейдина в кн.: Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 206–209.

⁴ Герштейн Э.Г. Новое о Мандельштаме // Наше наследие. 1989. № 5. С. 108.

⁵ Письмо от 6/VII 1937 г. РГАЛИ. Ф. 2440. Оп. 1. Ед. хр. 61. Л. 154–155.

⁶ Если допустить, что “малиновая ласка” передает впечатление от густого темнокрасного у Рембрандта, то на чашу весов в пользу версии Н.Я. Мандельштам можно положить и наблюдение К. Трибла (США), который в статье “Поиски единства и цельности у Гёте и Мандельштама” (см. сб. Третьих международных Мандельштамовских чтений “Отдай меня, Воронеж...”. Воронеж, 1995) отмечает интерес Мандельштама к цветовой теории Гёте, по которой “красный” – “мистический цвет единства и божественности”. Но и тогда все-таки остается непонятным, почему красный цвет связывается Мандельштамом в последнем стихе “Канцоны” с “нетерпеньем”.

Р.С. НЕОБХОДИМОЕ ДОПОЛНЕНИЕ

В те месяцы, когда эта работа готовилась к печати, взгляды автора подверглись значительному изменению, что и вызвало необходимость в данном добавлении. В тезисной форме нынешняя позиция автора статьи сводится к следующему:

1. Нет все же достаточных оснований для утверждения, что “малиновая ласка” – это указание на картину Рембрандта “Возвращение блудного сына”.

2. Автор работы вынужден отказаться от своего вывода, что “малиновая ласка” и “начальник евреев” относятся к подразумеваемому Сталину. Причины этого отказа таковы: во-первых, натяжкой представляется утверждение, что слово “малина” у Мандельштама имеет однозначно негативную окраску (и уж во всяком случае, это не относится к определению “малиновый” – например, “На доске малиновой, червонной...” в воронежском стихотворении, на что справедливо указывали автору О.А. Лекманов и Ю.Л. Фрейдин); во-вторых (это главное), все-таки никак нельзя соотнести со Сталиным слово “сэла”, совершенно определенно указывающее на царя Давида и встречающееся практически только в псалмах. Многозначное слово “сэла”, обозначавшее как “воистину так”, “навек”, так и, видимо, музыкальную паузу, или иную “литургически-музыкальную пометку”, или/и призыв к совместному богослужению (см. “Еврейскую энциклопедию”, М., “Терра”, 1991); в-третьих, выражение “начальник евреев”, вызывающее в памяти и указания в псалмах “начальнику хора” (в переводе псалмов встречается: “начальнику хора: села”), и самого Давида, царя, т. е. “начальника” – в целом это приводит к заключению, что “малиновая ласка” скорее всего относится к псалмопению, к церковному пению, которое Мандельштам слышал в Армении (за это указание автор работы благодарен Д.И. Черашней).

Таким образом, в “Канцоне” ласка “малиновая” в том же смысле, что и в выражении “малиновый звон”: имеется в виду красота, сладостность звука; в “Канцоне” это сладкогласие.

3. Автор статьи продолжает считать, что “Канцона” корреспондирует с историей царя Аршака из “Путешест-

вия в Армению”. Более того, если “малиновая ласка” относится к псалмопению, появляется дополнительный аргумент в пользу взаимосвязи концовки “Путешествия в Армению” с “Канцоной”: ведь Драстамат выпрашивает для Аршака “один добавочный день, полный *слышания* (курсив мой – Л.В.), вкуса и обоняния”.

4. Острое зрение царя Давида, его “бинокль прекрасный Цейса”, как замечалось выше, скорее всего восходит к псалму 103.

5. “Золотые пальцы *краснодеревца*” – Зевса (курсив мой – Л.В.), так замечательно предваряющие желтую и красную краски последнего стиха “Канцоны”, приводят на память ковчег, построенный Ноем по прямым указаниям, почти чертежам, Творца из дерева “гофер” (вероятно, некое смолистое дерево, м.б., вид кедра или кипариса) и закончивший свой путь по водам “на горах Араратских”. Если в “Канцоне”, наряду с царем Давидом, уместен “край гипербореев”, то, вероятно, уместен и Зевс, тем более что имеется и греческий миф о потопе и ковчеге (миф о Девкалионе и Пирре; ковчег, правда, строится по совету Прометея). О самом Прометее и аргонавтах в связи с Кавказом не стоит и упоминать. Воображаемое бегство в “Канцоне” – бегство в Армению, страну, освященную и библейской, и античной традицией.

**МАНДЕЛЬШТАМ И МАЯКОВСКИЙ:
ВЗАИМНЫЕ ОЦЕНКИ, ПЕРЕКЛИЧКИ,
ЭПОХА...**

В страстной и часто, увы, пристрастной “Второй книге” Надежды Яковлевны Мандельштам речь о Романе Осиповиче Якобсоне заходит дважды. При этом в первый раз имя Мандельштама называется, а Маяковского подразумевается; во второй – имя Маяковского называется, а Мандельштама подразумевается.

Первый отрывок: «В 32 году в редакции “Литературной газеты” был вечер стихов Мандельштама <...> На этом вечере дрогнул Шкловский, но его тут же одернул Кирсанов, напомнив, что принадлежность к группе обязывает к дисциплине и к единству оценок. Шкловский отступил... К группе, о которой заботился Кирсанов Сема, принадлежит и Якобсон Роман, и семья писателей Арагонов»². Второй отрывок: «В пору моей молодости у каждого читателя был первый поэт, и я разделяла моду своего времени. Роман Якобсон <...> всю жизнь вел борьбу за своего единственного ставленника – Маяковского. Он допускал любую дезинформацию по отношению к другим поэтам, лишь бы возвеличить своего “первого”... Впрочем, говорят, его “первым” был Хлебников»³.

В задачу настоящей работы входит попытка суммировать прямые и косвенные суждения Маяковского о Мандельштаме и Мандельштама о Маяковском, а также реминисценции Мандельштама из Маяковского и Маяковского из Мандельштама, с тем, чтобы – пусть издалека,

но услышать, как эти две “поэтические батареи разговаривали друг с другом”⁴.

Оба стихотворца вступили в большую литературу (Мандельштам – чуть раньше, Маяковский – чуть позже) в эпоху, когда “явно обозначился кризис символизма, и начинающие поэты уже не примыкали к этому течению. Одни шли в футуризм, другие – в акмеизм” (Ахматова)⁵. Соответственно, Маяковский очень быстро начинает восприниматься читающей публикой как футурист № 2 – менее радикальный и склонный к теоретизированию, чем Хлебников, но едва ли не столь же талантливый. А Мандельштам – далеко не так быстро – как акмеист № 2, чье место располагается вслед за Гумилевым и рядом с Ахматовой.

“Молчаливая борьба Хлебникова и Гумилева” (Тынянов)⁶ превратила этих двух поэтов в сознании читателя в полярные фигуры. Главным литературным антиподом Маяковского критика, с легкой руки К.И. Чуковского, избрала Анну Ахматову. Но и Мандельштам тоже не был забыт (свидетельством чего может послужить, например, позднейший “Конспект речи о Мандельштаме” (1933) Б.М. Эйхенбаума, один из тезисов которого: “Мандельштам и Пастернак – этим соотношением заменилось прежнее: Маяковский – Есенин”⁷ – в финале подкрепляется следующим выводом: “Мандельштам, конечно, возрождение акмеистической линии, обогнувшей футуризм”)⁸.

“Когда Маяковский в начале десятых годов приехал в Петербург, – со слов своего мужа записывала Н.Я. Мандельштам, – он подружился с Мандельштамом, но их быстро растащили в разные стороны”⁹.

Все же следы интереса друг к другу и к творчеству друг друга сохранились в высказываниях поэтов, запечатленных современниками, а также в стихах Маяковского и в стихах и статьях Мандельштама.

Характерно, что все (во всяком случае – все известные нам) стихотворения Мандельштама, которые в разные годы осознанно, полусознанно и неосознанно цитировались Маяковским, – это стихотворения, вошедшие во второе издание первой мандельштамовской книги “Камень” (1915) и примыкающие к ней. Послереволюционного Мандельштама Маяковский, по-видимому, внимательно не читал или старался не читать. Единственное

исключение как будто представляет собой мандельштамовское стихотворение “Декабрист” (1917), чей финал, согласно воспоминаниям Валентина Катаева, Маяковский продекламировал вслух после случайной встречи с Мандельштамом в магазине Елисеева¹⁰. Однако Н.Я. Мандельштам уточнила, что «Маяковский крикнул через тогда еще узкую стойку с колбасами: “Как аттический солдат, в своего врага влюбленный...”»¹¹, — то есть он припомнил и процитировал финал четвертой строфы юношеского стихотворения Мандельштама “Тенис” (1913).

Строки из знаменитого стихотворения Маяковского “Скрипка и немножко нервно” (1914):

я <...>
зачем-то крикнул:
“Боже!”

отчетливо перекликаются со следующими строками стихотворения Мандельштама 1912 г. “Образ твой, мучительный и зыбкий...”:

“Господи!” сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Заглавие стихотворения Маяковского “Notre Dame” (1925), может быть случайно, а может быть и нет, совпало с заглавием программного стихотворения Мандельштама 1912 г.¹²

А стихотворение Мандельштама “Сегодня дурной день...” (1911), помещенное в первом номере акмеистического журнала “Гиперборей” за 1912 г. встык со стихотворением “Образ твой мучительный и зыбкий...”, вероятно, послужило ритмической основой для “Левого марша” (1918) Маяковского, на что в разговоре с поэтом Александром Гатовым обратил внимание сам Мандельштам: «А “Наш марш” (так у Гатова. — О.Л.) Маяковского был у всех на слуху:

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог — бег...

Неожиданно Мандельштам проскандировал: “Дней бык пег...”

– Каждому ясно, откуда эти строки из односложных слов. Помните мое:

Кузнечиков хор спит,
И сумрачных скал сень
Мрачней гробовых плит.

Действительно, возразить было трудно!»¹³

Косвенное подтверждение правоты Мандельштама содержат мемуары Л.Ю. Брик, где сообщается, что стихотворение “Сегодня дурной день...” Маяковский любил и часто читал вслух (два других мандельштамовских стихотворения, упоминаемых Брик, – это “Петербургские строфы” 1913 г. и “Аббат” 1915 г.): «Мандельштам Маяковский читал всегда напыщенно:

Над желтизною правительственных зданий...
(“Петербургские строфы”)

и

Катоуликом умреуте вы...
(“Аббат”)

Правилось ему, как почти все рифмованное о животных:

Сегодня дурной день.
Кузнечиков хор сплит.

(вместо “спит”)»¹⁴.

Публично Маяковский о Мандельштаме, судя по всему, высказываться избегал (во всяком случае, имени Мандельштама нет в составленном Н.Ф. Рябовой “Указателе имен и названий” к полному собранию сочинений поэта)¹⁵. Тем не менее Мандельштам с полным на то правом мог принять на свой счет, например, оценку Маяковским творчества Вячеслава Иванова и Анны Ахматовой, прозвучавшую на “Чистке современной поэзии” 19 января 1922 г. (об этом вечере Мандельштам упоминает в заметке “Литературная Москва”)¹⁶: “...счесть вдруг нулями таких писателей, как Иванов и Ахматова? Разумеется, как литературные вехи, как последние рухнувшего строя они найдут свое место на страницах литературной истории, но для нас, для нашей эпохи – это никчемные, жалкие и смешные анахронизмы”¹⁷.

Мандельштам с его широтой взглядов и обостренным интересом к футуризму, если верить Георгию Иванову,

уже в 1913 г. «начал писать – задолго до Пастернака и в сто раз хуже – собственного “Лейтенанта Шмидта” *рублеными рифмами Маяковского*. Но опомнившись и вернувшись в лоно “Цеха”, он уничтожил его»¹⁸.

Однако еще до возвращения «в лоно “Цеха”» Мандельштам и Михаил Зенкевич (благословленные Владимиром Нарбутом, отсутствовавшим в эту пору в Петербурге) предприняли попытку сближения с футуристами, прежде всего как раз в лице Маяковского. “В это время у нас велись переговоры о блоке между левыми акмеистами и футуристами. И там вот (на лекции К.И. Чуковского о футуризме. – *О.Л.*) должен был выступать Мандельштам от акмеистов. Мы с ним вместе кое-что работали, но основное он сам все сделал”, – вспоминал впоследствии Зенкевич в беседе с В.Д. Дувакиным¹⁹. Прочитируем здесь еще несколько фрагментов этой беседы, ясно показывающих, что инициатива сближения с футуристами проистекала в первую очередь именно от Мандельштама и что от футуристов представлял в первую очередь именно Маяковский. «Они соглашались, чтобы туда, значит, <вошли> я, Нарбут и Мандельштам... Это они соглашались блокироваться. В это время посредником был брат <Давида> Бурлюка, Николай Бурлюк (член “Цеха поэтов”. – *О.Л.*) <...> и вот тут было первое совместное выступление. Выступал, ну, теоретически больше, а не только со стихами, Мандельштам, готовил выступление. Он ко мне приходил и потом... он говорил: “Я у них был...” Ну, в общем, говорит: “Я их видел. Это такая богема, богема, знаешь. Вот пойдем на вечер... Я заново переписал это выступление” – и так далее. Ну, и вот он там выступал <...> Они на лекцию его (Чуковского. – *О.Л.*) пришли... Вот пришел Маяковский, он там выступал, и выступал Мандельштам. Других я не помню. Никто не выступал»²⁰.

Как бы то ни было, но в стихотворении Мандельштама “Американка” 1913 г. изображен характерно футуристический пейзаж и употреблена та же рифма “трубы – губы”, что и в стихотворении Маяковского “Кое-что про Петербург” (отмечено Н.И. Харджиевым)²¹:

В Америке гудки поют,
И красных небоскребов *трубы*
Холодным тучам отдают
Свои прокопченные *губы*.

Реминисценция из Маяковского многочисленными капиллярами связана в этом стихотворении с целым комплексом урбанистических “американских” мотивов, поскольку и сама Америка воспринималась Мандельштамом прежде всего как родина новой, “адамистической” культуры. Ее провозвестниками Мандельштам, в частности, считал Джека Лондона и Уолта Уитмена – чье влияние на Маяковского было весьма существенным. “Безукоризненным физическим и душевным здоровьем” Лондона Мандельштам не без иронии восхищался в одной из рецензий 1913 г.²²; об Уитмене, который, “как новый Адам, стал давать имена вещам” и “дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру”²³, Мандельштам безо всякой иронии писал в начале 1920-х годов. Похоже, что Мандельштам не без основания видел в футуристе Маяковском большего “адаamista”, чем в пропагандирующих адамизм Городецком и Гумилеве.

Какая опасность таилась в приверженности к “адамистической” культуре? Опасность пренебречь достижениями “мировой культуры”, опасность впасть в “культурное одичание” (как сказано в мандельштамовской рецензии на собрание сочинений Джека Лондона)²⁴. От подобной опасности Мандельштам пытался предостеречь Маяковского в серии статей, написанных в послереволюционную эпоху. Так, в заметке “Литературная Москва” (1922) он констатировал: «Великолепно осведомленный о богатстве и сложности мировой поэзии, Маяковский, обосновывая свою “поэзию для всех”, должен был *послать к черту* (намек на заглавие знаменитого манифеста футуристов? – *О.Л.*) все непонятное, то есть предполагающее в слушателе малейшую поэтическую подготовку. Однако обращаться в стихах к совершенно поэтически неподготовленному слушателю – столь же неблагодарная задача, как попытаться усесться на кол (намек на заглавие эпатажного стихотворения еще одного “адаamista” – Михаила Зенкевича? – *О.Л.*)²⁵. Совсем неподготовленный всем ничего не поймет, или же поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет вовсе быть поэзией и тогда уже по странному свойству человеческой природы станет доступной необъятному кругу слушателей. Маяковский же пишет стихи, и стихи весьма культурные: изысканный раешник, чья строфа разбита тяжелой антитезой, насыщена гиперболическими мета-

форами и выдержана в однообразном коротком паузнике. Поэтому совершенно напрасно Маяковский обедняет самого себя. Ему грозит опасность стать поэтессой, что уже наполовину совершилось»²⁶ (отметим, что колкая шутка Мандельштама о Маяковском-поэтессе была замечена и превращена в бумеранг желчным Федором Сологубом, который говорил В.В. Смиренскому в 1925 г.: “...Мандельштам и Маяковский – не поэты, а поэтессы”)²⁷.

Показательно, впрочем, что в статье “Буря и натиск”, написанной всего лишь год спустя после “Литературной Москвы”, Мандельштам (которого С.С. Аверинцев остроумно и метко назвал “виртуозом противочувствия”)²⁸ оценивал тяготение Маяковского к “поэзии для всех” совсем по-другому: “Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил простой здоровой школой. Великий реформатор газеты, он оставил глубокий след в поэтическом языке, донельзя упростив синтаксис и указав существительному почетное и первенствующее место в предложении. Сила и меткость сближают Маяковского с традиционным раешником”²⁹.

В разное время по-разному относился Мандельштам и к той роли Маяковского, которая, по понятным причинам, напрямую не обсуждалась ни в одном из мандельштамовских текстов, предназначенных для печати, – к роли поэта-гражданина, верой и правдой служащего советскому государству и советскому правительству.

Пик раздражения Мандельштама против Маяковского – лояльного советского литератора, – по-видимому, пришелся на зиму 1929/30 г., т. е. на время создания мандельштамовской антисоветской и антиписательской “Четвертой прозы”.

Хотя полемике Мандельштама с А.Г. Горнфельдом на страницах “Четвертой прозы” предшествовала полемика с тем же Горнфельдом, развернутая Г.О. Винокуром на страницах журнала Маяковского “ЛЕФ” (отмечено Б.М. Гаспаровым)³⁰, имя Маяковского отсутствует в списке из 15 имен советских писателей, заступившихся за Мандельштама в “Литературной газете” от 13 мая 1929 г.

В “Четвертой прозе” Мандельштам, не упоминая о Маяковском ни разу, все же ухитрился напомнить о нем

читателю, по крайней мере, однажды: с теплотой отзываясь о главном в 1920-х годах поэтическом сопернике Маяковского – Сергее Есенине: “В Доме Герцена <...> некий Митька Благой – лицейская сволочь, разрешенная большевиками для пользы науки, – сторожит в специальном музее *веревку удушенника Сережи Есенина*”³¹.

Это “*Сережи Есенина*” удивляет каким-то совсем “немандельштамовским”, сентиментальным надрывом (причем контекст послужить оправданием в данном случае не может: “Митька” влекло за собой не “Сережи”, а “Сережки”). Правдоподобным объяснением этого стилистического сбоя кажется нам следующее: Мандельштам в приведенном отрывке полемизировал с фрагментом программной статьи Маяковского “Как делать стихи?”, в котором рассказывалось о работе Маяковского над первой строкой стихотворения “Сергею Есенину” (писавшегося, кстати сказать, в ответ на социальный заказ, спущенный сверху “поэтам СССР”³²). Необходимо было убедить широкие народные массы в нелепости самоубийства Есенина). Вот этот фрагмент статьи Маяковского: «Начинаю подбирать слова.

Вы ушли, *Сережа*, в мир иной...

Вы ушли бесповоротно в мир иной.

Вы ушли, Есенин, в мир иной.

Какая из этих строк лучше?

Все дрянь! Почему?

Первая строка фальшива из-за слова “Сережа”. Я никогда так амикошонски не обращался к Есенину, и это слово недопустимо и сейчас, так как оно поведет за собой массу других фальшивых, не свойственных мне и нашим отношениям словечек: “ты”, “милый”, “брат” и т. д.» (курсив наш. – О.Л.)³³.

Отметим, что взаимоотношения Мандельштама и Есенина также были далеко не идиллическими: “Сергей Есенин однажды даже пытался бить Мандельштама”³⁴.

Представление Мандельштама о Маяковском как о благополучном советском писателе было в одну минуту опрокинуто “океанической вестью о смерти Маяковского. Как водяная гора жгутами бьет позвоночник, [эта

весть] стеснила дыхание и оставила соленый вкус во рту” (Набросок к “Путешествию в Армению”, 1931–1932)³⁵. Выступая, вслед за Б.М. Эйхенбаумом (чей доклад мы уже цитировали в этой работе), на собственном поэтическом вечере, состоявшемся 14 марта 1932 г., Мандельштам, как вспоминает очевидец, «минут тридцать пять (без преувеличения) говорил о том, что Эйхенбаум оскорбил Маяковского, что он не смел даже произносить его имени рядом с именами остальных (как нельзя, недопустимо сравнивать Есенина, Пастернака, Мандельштама с Пушкиным или Гёте)³⁶. “Маяковский гигант, мы не достойны даже целовать его колени”»³⁷.

Столь высокая оценка творчества Маяковского не в последнюю очередь была связана с тем решительным и стремительным поворотом в сторону авангарда, который поэзия самого Мандельштама проделала в начале 30-х годов. Достаточно сказать, что основные черты поэтики Маяковского, перечисленные М.Л. Гаспаровым в его недавней работе, с меньшей или большей отчетливостью прослеживаются и у позднего Мандельштама (у Мандельштама – автора “Камня” – выявить их было бы просто невозможно). “Нарочито грубый язык” (“Чтоб объездить всю *курву* Москву” – здесь и далее все примеры взяты из стихотворений Мандельштама), “перекошенные склонения” (“Бежит волна-волной, волне хребет ломая”), “распатанные рифмы” (“скважист – княжеств”), “гиперболические, вещественно-зримые, плакатно-яркие образы” (“На Красной площади всего круглей земля // И скат ее твердеет добровольный”), “нововыдуманные слова” (только один пример из множества: в стихотворении “Ариост” (1933) Мандельштам употребляет неологизм “лазорье”, позаимствованный из поэмы Маяковского “Облако в штанах”) – все эти черты поэтики, у Маяковского (как показал М.Л. Гаспаров) выводимые из “языкового образа площадного митингового оратора”, “объявляющего новые истины, для которых старый язык не приспособлен”³⁸, у Мандельштама, как бы ни парадоксально это прозвучало, выводятся из отчасти сходных оснований.

Я больше не ребенок!
Ты, могила,
Не смей учить горбатого – молчи!

*Я говорю за всех с такою силой,
Чтоб небо стало небом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина.
(Из "Отрывков из уничтоженных стихов", 1931)*

Иронизировавший в свое время над "поэзией для всех", пропагандировавшей Маяковским, Мандельштам 21 января 1937 г. писал Ю.Н. Тынянову: "...последнее время я становлюсь понятен решительно всем. Это грозно"³⁹.

Второй поворот, который поэзия Мандельштама совершила в воронежской ссылке, – это поворот к признанию советской действительности. И здесь также не обошлось без влияния примера Маяковского.

В одном из вариантов финала своих итоговых "Стихов о неизвестном солдате" (1937) Мандельштам писал:

*Я – дичок, испугавшийся света,
Становлюсь рядовым той страны,
У которой попросят совета
Все, кто жить и воскреснуть должны.
И союза ее гражданином
Становлюсь на призыв и учет,
И вселенной ее семьянином
Всяк живущий меня назовет...⁴⁰*

Стремясь заключить союз с государством, Мандельштам "указывал" как на своих предшественников на двух великих русских поэтов прошлого: на Пушкина (чьи строки "Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, // И назовет меня *всяк суций* в ней язык" эхом отозвались в мандельштамовской строке "*Всяк живущий* меня назовет"). И на Маяковского (ср. мандельштамовское "Становлюсь *рядовым* той страны" с хрестоматийно-известными строками Маяковского: "умри, мой стих, // умри, как рядовой"; строку "И *союза* ее *гражданином*" с не менее знаменитым финалом "Стихов о советском паспорте": "Читайте, // завидуйте, // я – *гражданин* // Советского *Союза*"; и, наконец, строку "Становлюсь на *призыв* и *учет*" со следующими строками из поэмы Маяковского "Во весь голос": "Я, // ассенизатор и водовоз, // революцией // мобилизованный и *призванный*").

Разумеется, тема “Мандельштам и Маяковский” еще очень и очень далека от исчерпания. Мы же будем считать свою задачу выполненной, если нам удалось, пусть весьма поверхностно и не до конца, все же объяснить одну странность в эпиграфе к настоящей заметке: почему имя Кузмина “дисциплинированный” Якобсон назвать “постеснялся”, а Мандельштама – нет.

¹ Новое литературное обозрение. 1996. № 20. С. 444–445.

² Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 1990. С. 276–277.

³ Там же. С. 372.

⁴ Ср.: Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 207. О Маяковском и Мандельштаме см. прежде всего: Флейшман Л. О гибели Маяковского как литературном факте (постскрипtum к статье Б.М. Гаспарова) // Slavica Hierosolymitana. 1979. № 4; Ронен О. An approach to Mandel'stam. Jerusalem (по именному указателю). Ронен О. Три призрака Маяковского // Шестые Тыняновские чтения: Тез. докл. и матер. для обсуждения. Рига; Москва, 1992; Кацис Л. Маяковско-пастернаковские эпизоды в “Путешествии в Армению” и “Разговоре о Данте” Осипа Мандельштама (К проблеме: “Вторая проза” “первых поэтов”) // Russian Literature. 1997. № XLI. См. также: Кривулин В. От немоты к немотству (Маяковский и Мандельштам) // Звезда. 1991. № 1; Петрова Н. Мотив “флейты”: Маяковский и Мандельштам // Лит. обозрение. 1993. № 9/10.

⁵ Ахматова А.А. Коротко о себе // Ахматова А.А. Тайны ремесла. М., 1986. С. 17.

⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 180.

⁷ Эйхенбаум Б.М. О литературе (Работы разных лет). М., 1987. С. 447.

⁸ Там же. С. 449.

⁹ Мандельштам Н.Я. Указ. соч. С. 373.

¹⁰ См.: Катаев В.П. Трава забвения // Новый мир. 1967. № 3.

¹¹ Мандельштам Н.Я. Указ. соч. С. 373.

¹² Попытка “сопоставительного” разбора этих двух стихотворений, предпринятая Д. Ивлевым, кажется нам малоудачной (см.: Ивлев Д. Стихотворения О. Мандельштама и В. Маяковского “Notre Dame”: Опыт анализа // Филол. науки. 1981. № 6).

¹³ Гатов А.Б. Уроки мастерства // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 18.

¹⁴ Брик Л.Ю. Чужие стихи (Глава из “Воспоминаний”) // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 352. О том, что Маяковский ценил “Петербургские строфы” Мандельштама, сообщал в своей неопубликованной беседе с В.Д. Дувакиным и М.А. Зенкевич: “Мандельштам он (Маяковский. – О.Л.) отметил только: “Черпали воду ялики, и чайки // Морские посещали склад пеньки” (ОФ НБ МГУ,

кассета 2/9. Здесь и далее воспоминания Зенкевича цитируются по нашей расшифровке этой записи).

¹⁵ См.: < *Рябова Н.Ф.* > Указатель имен и названий // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 13. М., 1960. В частных беседах Маяковский высказывался о Мандельштаме по-разному (не в последнюю очередь – в зависимости от того, кто был его собеседником). Так, А.Б. Гатову запомнилась характеристика “хороший поэт” (см.: *Гатов А.Б.* Указ. соч. С. 19). А в мемуарных заметках Алексея Крученых приведено следующее высказывание Маяковского, относящееся к 1929 г.: “Ж<аров> наиболее печальное явление в современной поэзии. Он даже хуже, чем О. Мандельштам” (*Крученых А.Е.* Живой Маяковский // Крученых А.Е. Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996. С. 150).

¹⁶ См.: *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 275.

¹⁷ *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 460. Ср. с идеологическим противопоставлением Мандельштама и Маяковского в мемуарном очерке Иннокентия Оксенова: “...после того как жеманный Георгий Иванов прошепелявил свои стихи о веселой трупше бродячих гимнастов, *после торжественной меди Осипа Мандельштама* и старинной мудрости Кузмина – у круглой печки в углу комнаты вырос большой, мускулистый и напряженный человек, *самая внешность которого была потрясающим контрастом женственному облику типичных представителей литературно-буржуазной богемы*” (*Оксенов И.* Маяковский в дореволюционной литературе // Ленинград. 1921. № 4. С. 96).

¹⁸ *Иванов Г.В.* Осип Мандельштам // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1994. С. 619.

¹⁹ Из общих работ, связанных с темой “Мандельштам и футуризм”, см. прежде всего: *Мец А.Г.* Эпизод из истории акмеизма // Пятые Тыняновские чтения: Тез. докл. и матер. для обсуждения. Рига, 1990; *Парнис А.Е.* Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. См. также: *Ланн Ж.-К.* Мандельштам и футуризм. Вопрос о зауми в поэтической системе Мандельштама // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenaflly, 1994.

²⁰ Ср. в письме Владимира Нарбута к Зенкевичу, по всей видимости, самым непосредственным образом связанном с событиями, описанными последним в беседе с Дувакиным: “Так – о сближении с кубофутуристами <...> Я, конечно, не имею ничего против их *литературной* платформы <...> Относительно издания сборника тоже вполне согласен: да, нужны и твой и мой. Можно и вместе. (Хорошо бы пристегнуть стихи какого-нибудь кубиста, Мандель<штам> мне не особенно улыбается для *этой именно затеи.*) Лучше Маяковский или Крученых, или еще кто-либо, чем тонкий (а Мандель<штам>, в сущности, такой)” (*Арион.* 1995. № 3. С. 48–49).

²¹ См.: *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Л., 1973. С. 262.

²² См.: *Мандельштам О.Э.* Камень. Л., 1990. С. 198.

²³ *Мандельштам О.Э.* О природе слова // Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 180. Об Уитмене Мандельштам в присутствии Маяковского рассуждал на лекции К.И. Чуковского. См. в беседе Зенкевича с Дувакиным: “Уитмен – это, говорит, человек, который... поэт, который идет и раскланивается с явлением: снимает шляпу и идет дальше”.

Ср. со знаменитыми строками из поэмы Маяковского “Облако в штанах”: “Эй, вы! // Небо! // Снимите шляпу! // Я иду!”

²⁴ *Мандельштам О.Э.* Камень. С. 198.

²⁵ Мы имеем в виду программное стихотворение Зенкевича “Посаженный на кол” (1912).

²⁶ *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 276–277. Решимся ли мы сказать, что Мандельштам здесь проявляет ту “чудовищную неблагодарность” по отношению к Маяковскому, о которой он сам год спустя с возмущением будет писать в заметке “Выпад”? (См.: *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 211).

²⁷ Цит. по: Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 407.

²⁸ *Аверинцев С.С.* Поэты. М., 1996. С. 226.

²⁹ *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 290. Ср., впрочем, в этой же статье следующий иронический пассаж: “Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими моделями наглядного обучения для просвещения масс” (там же). Этот пассаж был (вряд ли намеренно) “подправлен” Мандельштамом в 1935 г. В рецензии на сборник стихов Г. Санникова “Восток” Мандельштам писал: “По земному шару, который Маяковский обошел почти весь и всерьез...” (цит. по: *Вопр. литературы.* 1980. № 12. С. 255).

³⁰ См.: *Гаспаров Б.М.* “Извиняюсь” // Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. М., 1993. В этой превосходной статье со ссылкой на свидетельство Р.О. Якобсона указывается также, что Мандельштам, наряду с Маяковским, принимал участие в деятельности Московского лингвистического кружка (см.: *Гаспаров Б.М.* Указ. соч. С. 116).

³¹ *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 94.

³² *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. С. 96.

³³ Там же. С. 103. Реминисценция из пьесы Маяковского “Мистерия-Буфф” в финале “Четвертой прозы” выявлена Б.М. Гаспаровым (См.: *Гаспаров Б.М.* Указ. соч. С. 119).

³⁴ *Коваленков А.А.* Хорошие, разные... Литературные портреты. М., 1966. С. 12.

³⁵ *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 358.

³⁶ Ср. со сходным ходом мысли в эпиграмме Мандельштама на Георгия Шенгели, где Шенгели – “российских ямбов керченский смотритель” иронически назван “гонителем” Маяковского. Очевидный прообраз этой эпиграммы – известная басня Крылова.

³⁷ *Соколова Н.* 14 марта 1933 г. Вечер Осипа Мандельштама (Из старых записей) // Мандельштам О.Э. “И ты, Москва, сестра моя, легка...”: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии. Венок Мандельштаму. М., 1990. С. 441. С.И. Липкину, также присутствовавшему на этом вечере, запомнилась фраза Мандельштама: “Маяковский – точильный камень русской поэзии!” (См.: *Липкин С.И.* Угль, пылающий огнем. Зарисовки и соображения. М., 1991. С. 20). Приведем также суждение Мандельштама о Маяковском, по памяти процитированное Зенкевичем в беседе с В.Д. Дувакиным: “...он говорил, что Маяковский больше, чем Пастернак. С тем, говорит, еще можно состязаться, а с этим, говорит, нельзя состязаться. Вот, говорит, что-то громадное по лестнице идет, и я вижу, что это идет Маяковский. И вот он... именно громадное, в смысле... что-то, там, идет – облако или туча какая-то...”

³⁸ *Гаспаров М.Л.* Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 364.

³⁹ *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 177.

⁴⁰ Отметим, что образностью, характерной для “Стихов о неизвестном солдате” и их “канонического” финала, пронизан следующий черновой фрагмент к “Путешествию в Армению”, по-видимому, навеянный размышлениями о стихах Маяковского: “В хороших стихах слышно, как шьются черепные швы, как набирает власти [и чувственной горечи] рот и [воздуха лобные пазухи, как изнашиваются аорты] хозяйничает океанской солью кровь” (*Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 358).

ПРОБЛЕМА КЛАССИЦИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ МАНДЕЛЬШТАМА

1. Творчество Мандельштама ознаменовано устремлением к монументальному, “большому” стилю. Лишь с того момента, когда ясно означается это устремление, определяется и поэтическая индивидуальность Мандельштама. Художественным ориентиром поэта становится своеобразный “новый классицизм”. На это справедливо указал еще В.М. Жирмунский, озаглавивший свою статью о книге “Tristia” “На путях к новому классицизму” (1921)¹. Однако Жирмунский, сделавший ряд ценных наблюдений, все же рассматривает классицизм поэта как чисто стилистическое явление, а не как метод постижения действительности.

2. Кроме уже отмеченной монументальности, тяга к классицизму проявляется у Мандельштама в подчеркнутой сознательности его мастерства, в ориентации на зрительно ясные образы, на античность или русских поэтов-классицистов XVIII в. (Ломоносов, Державин). Эти черты его поэтики постепенно обозначились уже в книге “Камень” – в борьбе с юношеским импрессионизмом и расплывчатостью контуров, а наиболее ярко обнаруживаются в стихотворениях “Бах” (1913), “Европа” (1914), “Ода Бетховену” (1914) и особенно в “Петербургских строфах” (1913). Вряд ли случайно, что они датируются кануном или началом первой мировой войны. Мандельштам уже выходит здесь за пределы акмеистической предметности, стремясь (в отличие от большинства акме-

истов) в предметных образах запечатлеть дыхание живой истории.

Зимуют пароходы. На припеке
Зажглось каюты толстое стекло.
Чудовищна, – как броненосец в доке, –
Россия отдыхает тяжело.

Здесь складываются черты нового поэтического стиля, который окончательно созреет в последующие годы.

3. В книге “Tristia” (1922) неоклассические тенденции поэзии Мандельштама достигли своего расцвета. Книга создавалась в эпоху величайших социальных потрясений; но (в отличие, например, от футуристов) Мандельштам считал необходимым условием поэтического осмысления этих катаклизмов их сопоставление с прошлым, “узнавание”. Современность воспринималась им в духе высокой трагедии, поэтому в восприятии поэта ей соответствует стиль высокой оды. В сборнике сравнительно немного стихов, прямо обращенных к современности, но они создают яркий образ времени – “сумерки свободы”; опустевший, но величавый город, ночные облавы и патрули воспринимаются как характерные “знаки” совершающихся перемен. К сожалению, немногие из современников оценили “Tristia” по достоинству: даже Ю.Н. Тынянов в известной статье “Промежуток” (1924) не увидел глубочайшей связи этой книги с эпохой, сосредоточив внимание только на семантических новшествах поэта и отзвуках “батюшковской” гармонии. Отметим, что, в соответствии с эстетической установкой статьи “Слово и культура” (1921), Мандельштам воспринимает революцию как полную отмену хронологических границ, и поэтому стихи, подобные “Декабристу”, прочитываются как явно современные.

В поэзии Мандельштама этих лет античность и современность нерасторжимо связаны в едва ли не самых совершенных из “античных” стихов поэта (“Я изучил науку расставанья...”, 1918; “На каменных отрогах Пиэрии...”, 1919). В отличие от поэтов-эпигонов, античные образы у Мандельштама не имеют ничего общего со стилизацией: это необходимые строительные камни в созидании единственно созвучного эпохе, по убеждению поэта, высокого поэтического строя.

4. Позднее творчество поэта (начиная с 1930 г.) во многом отходит от принципов нового классицизма. Установка на общезначимость, характерная для “Tristia”, во многом утрачивала смысл в условиях жесточайшей борьбы Мандельштама за существование своей поэзии и грозно нараставших тоталитарных явлений в общественной жизни. Вместе с тем предельно усложняется и обогащается палитра стилистических поисков Мандельштама: элементы гротеска и фантастики, и ранее свойственные его стихам (о чем писал В.М. Жирмунский), перерастают в ярко выраженную сатиру; четко проявляется новая для поэта установка на грубое, просторечное слово. Временами заметна и тяга к самоценным, герметически загадочным образам. Но и в поздней лирике поэта – в том числе в “Воронежских тетрадах” – подчас, хотя и в трудно опознаваемой форме, проявляется родство с классицизмом. Это и влечение к наглядным, предметным образам, и прорывающаяся в некоторых стихах интонация оды (“За гремящую доблесть грядущих веков...”, “Средь народного шума и сбега...”). Античные ассоциации встречаются гораздо реже, зато их творческая мощь еще более возросла (например, в памятных строках об “Эхиле-грузчике, Софокле-лесорубе”). Наконец, изредка и теперь встречается прямая переключка с поэтами XVIII столетия – Державиным, немецким лириком Э.Х. Клейстом (“Сядь, Державин, развалился...”, “К немецкой речи”).

Вопреки своей обреченности Мандельштам с необычайной страстностью и упорством отстаивает деятельное участие в жизни людей. Возврат к юношеской эстетической замкнутости для него был уже решительно невозможен; поэтому постоянные обращения затравленного поэта к народу исполнены глубочайшего смысла:

Народу нужен стих таинственно-родной,
Чтоб от него он вечно просыпался,
И льнокудрявою, каштановой волной –
Его звучаньем – умывался.

5. После трагической гибели поэта в 1938 г. было сделано все, чтобы изъять из обращения и его творчество. И все же воздействие Мандельштама на нашу поэзию не пресеклось. Свидетельство тому – поздняя лирика Ахма-

товой с ее нередко торжественным и пророческим звучанием, многие стихи Заболоцкого (который еще в 1921 г. признавался: "...Чувствую непреодолимое влечение к поэзии О. Мандельштама")², поэзия А. Тарковского, запечатлевшего свои встречи с Мандельштамом в молодости в выразительном стихотворении "Поэт"³.

Вспоминая о стихах Мандельштама в посвященном ему стихотворении (1957) из цикла "Венок мертвым", Анна Ахматова писала:

Я над ними склонюсь, как над чашей,
В них заветных заметок не счесть, –
Окровавленной юности нашей
Это черная нежная весть.
.....
Это наши проносятся тени
Над Невой, над Невой, над Невой,
Это плещет Нева о ступени,
Это пропуск в бессмертие твой.

¹ Вновь напечатана в книге: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 138–141.

² Письмо к М.И. Касьянову (от 7 ноября 1921 г.) // Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1984. С. 303.

³ См. подробнее: *Ратгауз Г.* Неизгладимая печать // Лит. обозрение. 1990. № 7.

В. Шлотт

ВОЗРОЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ИЗ ТРАГЕДИИ РУССКОЙ ИСТОРИИ

К вопросу о влиянии Ницше на поэтику Осипа Мандельштама

Я прошел 15 лет через очистительный
огонь Ибсена – и хотя не удержался
на “религии воли”, но стал окончательно
на почву религиозного индивидуализма
и антиобщественности¹.

Откровенное высказывание 17-летнего Осипа Мандельштама о своих духовных привязанностях и отталкиваниях, о которых он говорит в процитированном письме к своему петербургскому другу В.В. Гиппиусу, стало годом позже в хвалебной рецензии на книгу символистского философа и культуролога В. Иванова “По звездам. Статьи и афоризмы”² ключом к другому высказыванию. Мандельштам сравнивает тексты Иванова с “Так говорил Заратустра” Ницше³. Вячеслав Иванов был почти на 25 лет старше Мандельштама⁴; и все же безграничное восхищение перед ним уже не определяло духовные ориентиры юного поэта, начавшего отходить от учителя. Гораздо более был он захвачен иной культурно-философской платформой, которую Г. Фрейдин описывает следующим образом: «Молодой поэт, разорванный между индивидуализмом Ницше и глубоко популистским стремлением к “католическому” или “симфоническому” союзу с людьми, смог испустить вздох облегчения после того, как нашел твердую точку опоры в образах мыслей Иванова»⁵.

Действительно, в 1910 г. Мандельштам находился в плотном потоке различных культурно-философских устремлений. Из них выкристаллизовывалась его поэтика, и – заряжаясь конфессионально – они выводили его во все новые и новые мировоззренческие сферы, которые

окончательно примирились друг с другом в своеобразной акмеистической эстетике.

Многое эта эстетика позаимствовала от символистской поэзии В. Иванова, И. Анненского, В. Комаровского и А. Белого; возникнув на основе изучения иудаизма и христианства⁶, она обозначила и притязания божественного русского языка на эллинистическую культуру⁷. Важнейшими источниками вдохновения становятся греческие, а с 1915 г. – римско-латинские тексты, язычество которых – при посредничестве русской поэзии XIX в. – повлекло серьезнейшую перестройку в стихотворениях Мандельштама. Их разгадка в плане понимания текста требует работы и множества последовательных, не сразу дающихся шагов.

Освоение различных мировоззрений

Важной тематической линией в ранних вещах Мандельштама явились композиторы, чья музыка запечатлела следы западнохристианской культуры. Особенно отчетливо проявилось это в стихотворении 1914 г. – оде, посвященной Людвигу ван Бетховену⁸. При этом Мандельштам оспаривает мифологему фигуры немецкого композитора и накладывает на нее миф о Дионисе, данный в преломлении значительнейших сочинений В. Иванова “Эллинская религия страдающего бога” и “Ницше и Дионис”⁹, к которым, собственно, и восходит восторженная оценка Мандельштама. Следы этого патетического возвышения в работе символистского теоретика культуры ведут далее к мандельштамовской “Оде Бетховену”. Здесь по ходу критического спора с оценкой Ницше и отрицания культурно-исторической роли христианства возникает новое, возвышающееся над ивановской точкой зрения, понимание.

Для того чтобы описать процесс заимствования прототипов Бетховена и Диониса, а также их трансформацию в Явление Христа, необходимо проделать следующие три исследовательские процедуры:

1) сравнить “Оду” с одним из родственных стихотворений В. Иванова;

2) проследить заимствования у Иванова со ссылкой на Ницше;

3) провести культурологическое сопоставление ницшевской полемики с христианством с мандельштамовской моделью культуры 1914–1916 гг.

Для В. Иванова миф о Дионисе обнаруживает себя в религиозном переживании, становясь символом в области душевного состояния¹⁰. Дионисийский элемент, – по Ницше, в феномене дионисийски опьяненного художника из “Рождения трагедии” – как культовое переживание переосмысливается в одну из значительнейших фигур культурного возрождения. В работе “Ницше и Дионис” Иванов соединяет дионисийство и христианство, обращаясь к примерам из немецкой философии: самый яркий из них – “Антихрист. Проклятие христианству”¹¹ – сочинение, с особенной выразительностью выступающее против мертвящего влияния этой религии на культуру. Тем не менее для Иванова Ницше столь же страстный и безумный богочеловек, сколь и носитель “вакхического музыкального экстаза”. В этой своей второй ипостаси Ницше приобретает, по Иванову, “редчайшую могущественность”¹²: “Он должен стать участником вагнеровских мириад, посвятивших жизнь служению музам, и в музыкальном плане присвоить бетховенское наследство, в целости сохраненное Вагнером”¹³.

Эту музомифологическую связь перенял также и Мандельштам в своем стихотворении о Бетховене, где хмельно-вакхическая передвижка симфоний немецкого композитора – своего рода отсылка к истории западной музыки в интерпретации Ницше. Не вторя, однако, философам, осуждающим христианство за то, что “самый разум развратил духовно сильные личности”¹⁴, Мандельштам на примере Бетховена чествует художника с духом активного христианина. Это говорит о поэтической восприимчивости лирического поэта, встраивающего фигуру Христа – опираясь на “дионисийский хмель” сочиняющего Бетховена – в еврейско-христианскую картину мира. В этой связи ветхозаветное и новозаветное представление Бога и Христа он претворяет в шестой строфе своей оды в экуменическую модель мира – вне пределов ненависти и непонимания, существующих между религиями. Это связывает претворенную в тексте стихотворения христианскую традицию с эстетикой художественного творчества, которая вовсе не несет в себе

непременной *жертвенности* художника по отношению к своему объекту, а, напротив, – следуя заветам И. Анненского¹⁵ – делает главной темой творчества избранную художником судьбу, преображающуюся в великих эстетических проектах.

Христианская культура

Мандельштамовские размышления над будущим христианства в России приобрели в 1915 г. форму программного документа. В сохранившейся только во фрагментах статье “Пушкин и Скрябин”¹⁶, связанной со внезапной смертью композитора Александра Скрябина, он описывает определенную роль кризисного сознания христианского искусства.

Этот текст прямо противостоит ницшевской оценке христианской культуры. Он исходит из взаимовлияния в ходе русской истории христианства и греко-римской античности. Под впечатлением зафиксированной утраты времени Мандельштам взывает:

*“Времени нет! Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, – и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет...”*¹⁷

И хотя мчащееся вспять время христианской истории Европы¹⁸ было еще в колыбели западной культуры, следовало бы все-таки ответить на вопрос о решающем влиянии греческой и римской античности на христианство. Мандельштам в вопросе об исторической драме: Рим против Иудеи, Иудея против Рима¹⁹ – выступает против позиции Ницше, в то время как сам, хоть и следует Ницше, говорящему в “Рождении трагедии” об эллинистическом возрождении русской культуры, одновременно отвергает его идею о возрождении европейской культуры исключительно из духа античности. Для Мандельштама кульминацией двухтысячелетней истории христианской культуры и искусства являются именно образы Скрябина и Бетховена:

«Христианское искусство всегда действие, основанное на великой идее искупления. Это – бесконечно разнообразное в своих проявлениях “подражание Христу”,

вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно»²⁰.

В развитие этих мыслей о свободном христианском искусстве Мандельштам говорит о том, что «это в полном смысле слова “искусство ради искусства”. Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободой...»²¹. Именно такая, свободная от внутреннего принуждения, музыка развертывается в христианстве, поскольку оно – в отличие от эллинизма – не боится силы музыки:

«С улыбкой говорит христианский мир Дионису: “Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим менадам: я весь – цельность, весь – личность, весь – спаянное единство!”»²².

Достигаемое Мандельштамом различие *голоса* – отпечатка личности, как она проявляется в работах Бетховена, и *сирены*, преобладающей в инструментальных клавирных произведениях Скрябина, и “знаменует утрату христианского ощущения личности”²³ – отказ от той культурно-исторической модели, в которой модернистские ассонансные структуры²⁴ грозят вытеснением 12-тонового музыкального лада. Важным признаком этой модели является идея возрождения христианской культуры в Средневековье, к звуковым формам которого восходят бетховенские симфонии и революционная патетика новой гражданственности.

Акмеистическая поэтика Мандельштама тем самым подводит к ретроспективному рассмотрению истории.

Возрождение культуры в синхронистическом мирозерцании

Оглядываясь на великую христианскую архитектонику Средневековья с ее закрытыми сословными перегородками, “аристократической интимностью”, которой чужд дух равноправия и братства Великой Революции, и тоской по замкнутой на себя мировой культуре, Мандельштам создал поэтику, воспринявшую в измененном виде наиболее существенные историко-философские размышления Ф. Ницше.

Особо наглядным свидетельством тому является функция музыкального элемента в стихотворениях и

прозе Мандельштама, написанных после революции. Он был призван прояснить уравновешенную историческую диалектику поэта, которой в свете мыслей Ницше о музыке как примитивной мощи сырой народной Воли удавалось претворить собственное отношение к революции в аполлоническую позицию, примиряющую прошлое и настоящее.

Исходный пункт – глава в “Шуме времени”, посвященная концертам в здании Павловского вокзала под Петербургом²⁵. Служение симфонической музыке XIX столетия в том же самом месте, где старинный музыкальный мир перемешан с угрозами нового, железного мира. Для Мандельштама, писавшего свой “Шум времени” под впечатлением от революционной яви и блоковской статьи “Интеллигенция и революция”²⁶, смерть старого культурного мира тем не менее предопределена. Большое стихотворение “Век” (1922) еще более прояснило это отношение, хотя сомнения относительно законности большевистской революции не покидали некоторых леводогматических критиков²⁷. Причины позднейшего изменения этой сравнительно оптимистической позиции следует искать в конкретном социальном опыте и устремлении – пережить *всю* силу звука своего времени, а не только дикий вакхический хор ночной, сопровождающий “рождение трагедии из духа музыки”.

Встроить всю силу звука эпохи в акмеистическое стихотворение для Мандельштама означало охватить все исторические эпохи в едином синхронном созерцании. Это смелое притязание теоретически обосновано в 1970-е годы группой семиотиков культуры: «История воспринимается *синхронно*. И это утверждение не просто акмеистический оксюморон. Оно должно пониматься в том смысле, что существует некий высший уровень, на котором ось последовательности транспонируется в серию актуально существующих явлений, принадлежащих современности и улавливающих будущее, как слово – смыслы.

Для Мандельштама все эпохи сосуществуют, прошлое еще предстоит открыть в будущем (ср. “...сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер”), а резкий социально-культурный сдвиг способен оживить ощущение давно прошедшего»²⁸.

Постоянное обновление исторически значимых событий и – во взаимосвязи с ними – обозначенных сооруже-

ний, произведений, картин и личностей требует поэтического метода, в экспериментальном смысле родственного идее самозарождения субъекта под натиском истории. Эти – по замыслу символистские – возвращения взаимоналожены, совмещены в многочисленных стихотворениях Мандельштама, причем некоторые поэтические картины отсылают к тем текстам Ф. Ницше, в которых развивается мысль о “вечном возвращении” одного и того же.

В 1918 г. в “Tristia” лирическое “Я” в “Я изучил науку расставанья...” соотносится с ницшевским “Иное расставание я ощущаю как заземляющие сердце последние часы”²⁹. Такое сходство между немецкоязычными первоисточниками и стихами Мандельштама усиливается в 30-е годы, когда поэт в зажатой культурно-политической обстановке сталинского времени все более и более ориентируется на будущее, оправдывая в этом смысле акмеистический образ мира³⁰. Возникают стихи, в которых само собой разумеющийся лирический субъект приобретает все новые и новые значения. Омри Ронен назвал целый ряд эксплицитных подтекстов, в которых с опорой на выдержки из “Так говорил Заратустра” нашла свое выражение мандельштамовская идея оправдания будущего во имя спасения прошедшего горя <?>³¹. После длительного периода поэтического и житейского самоопределения³² в трагических обстоятельствах – они оборачиваются <?> трагически вынужденной присягой поэта Мандельштама преступному узурпатору Джугашвили³³.

И вот в воронежской ссылке – перед лицом физической и психической перегрузки – мог ли он отказаться от поэтической модели возрождения культуры на качественно более высокой ступени, отречься от нее под страхом угрозы физическому своему существованию? Следы такой идеи культурного самоопределения пишущего субъекта – его послания всему миру – несомненно потускнели в его последних стихах. Остался лишь ряд родственных идей, из которых, однако, не мог развиваться никакой культурно-политический обмен: то, что сближало раннего Мандельштама с экспериментальной философией, в обстановке принципиально иного понимания культурно-исторической функции христианства уже не могло быть продолжено.

¹ Из письма к В.В. Гиппиусу от 19–27 апреля 1908 г. (из Парижа) // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Вашингтон, 1971. С. 484.

² Опубликовано в Петербурге в 1909 г.

³ Из письма к В.И. Иванову от 13(26) августа 1909 г. (из Монтре) // Там же. С. 487.

⁴ Ср.: *Tschoepf C. Vjaceslav Ivanov. Dichtung und Dichtungsthoerie.* Munchen, 1968.

⁵ *Freidin G. A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and Its Mythologies of Self-Presentation.* Berkeley; Los Angeles; London, 1987. P. 27.

⁶ Ср.: *Taranovsky K. Essays on Mandelstam.* Cambridge (Massachusetts), 1976. Ch. III.

⁷ Ср.: *Мандельштам О.Э.* Там же (“О природе слова”). С. 245.

⁸ Ср.: Там же. Т. 1. С. 44–45.

⁹ Обе работы были опубликованы в журнале “Новый путь” (1904. № 1–8). См. также: *Иванов В.И.* Собр. соч. Т. 1.

¹⁰ Ср.: По звездам. II. (“Эстетика и исповедание”). С. 304.

¹¹ Ср. комментарий Джорджи Колли к поздним работам Ф. Ницше в: *Колли Дж.* Дистанция и пафос. Введение в творчество Ницше. С послесловием Маззино Маккитиньяри / Пер. с ит. на нем. Р.М. Гшвенда и Р. Кляйна. Франкфурт-на-Майне, 1982. С. 57–61.

¹² Ницше и Дионис. См.: *Иванов В.* Собр. соч.: Т. II. Брюссель, 1975. С. 717.

¹³ Там же. Ср. с. 717, примеч. 11.

¹⁴ *Ницше Ф.* Антихрист. Проклятие христианству. Цит. по: *Ницше Ф.* Соч.: В 6 т. Т. 4. / Сост. К. Шлехты. Мюнхен, 1980. С. 1167.

¹⁵ Ср. об этом: *Schlott W.* Zur Funktion antiker Goettermythen in der Lyrik Osip Mandel'stams. Frankfurt/M.; Bern. S. 103–105.

¹⁶ См.: *Мандельштам О.Э.* Там же. Т. II. С. 313–320.

¹⁷ Там же. С. 314.

¹⁸ *Freidin G.* Op. cit. P. 76.

¹⁹ Ср. у Ф. Ницше в работе “К генеалогии морали”. Ч. 1, разд. 16.

²⁰ *Мандельштам О.Э.* Там же. С. 314–315.

²¹ Там же. С. 315.

²² Там же. С. 316.

²³ Там же. С. 317.

²⁴ Скрыбин – создатель ориентированной на А. Шёнберга 12-тоновой музыки, представляющей аналогом футуристского интервального порядка, в котором звучит заумная речь. Ср.: *Gojowy D.* Die transmentale Sprache der Neuen Musik // A. Skrjabin und die Skrjabinisten. Musik-Konzepte 32/33. München, 1983. S. 127ff. Об этом тематическом комплексе см. также: *Przybylski R.* Wdzleczny gość boga [Der dankbare Gast Gottes] // *Libella – historia i terazniejszosc*, 5. Paris, 1980. S. 73.

- 25 Ср. стихотворение “Концерт на вокзале”.
- 26 Ср.: *Freidin G.* Op. cit. P. 192.
- 27 Ibid.
- 28 *Левин Ю., Сегал Д., Тиженчик Р., Топоров В., Цивьян Т.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature.* 1974. № 7/8. P. 49.
- 29 Ср.: *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 87.
- 30 Ср. стихотворение Мандельштама “Канцона” (1931).
- 31 См.: *Ronen O.* Op. cit. P. 182f.
- 32 Ср.: *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. Нью-Йорк, 1970.
- 33 Ср. комментарий к “Оде Сталину” в: *Freidin G.* Op. cit. P. 250ff.

О. Ронен

ЛЕКСИЧЕСКИЙ ПОВТОР, ПОДТЕКСТ И СМЫСЛ В ПОЭТИКЕ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА*

Отправным пунктом для настоящей работы послужила концепция текста, подтекста и контекста, развитая Кириллом Федоровичем Тарановским в его работах, посвященных творчеству Осипа Мандельштама (Тарановский, 1967, 1969, 1971), а также в его Гарвардском семинарии по Мандельштаму весной 1968 г., участником которого автору довелось быть.

Согласно рабочей гипотезе К.Ф. Тарановского, положенной в основу этого семинария, у Мандельштама в плане содержания нет ничего немотивированного, случайного или построенного на автоматических ассоциациях так называемого сюрреалистического типа. Для поэтики Мандельштама характерна строгая мотивированность всех элементов поэтического высказывания не только в плане выражения и в семантических явлениях, связанных с тыняновским понятием “тесноты стихового ряда”¹, но и в плане содержания на самых высших его уровнях. Программное обоснование этой мотивированности дано самим поэтом в манифесте *Утро акмеизма*:

«Медленно рождалось “слово, как таковое”. Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием.

* С любезного согласия О. Ронена мы публикуем здесь его давнюю работу. Впервые работа была напечатана в издании: *Slavic Poetics. Essays in honor of K. Taranovsky*. 1973. P. 367–389.

От этого ненужного почета Логос только проигрывает; Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом, как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и, по существу, повторил грубую ошибку своих предшественников².

Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.

И если у футуристов слово, как таковое, еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования».

Говоря о каменном веке, Мандельштам не просто развивает метафору *слово, ползающее на четвереньках*. Мотивированность мандельштамовского слова проявляется уже в таком характерном приеме, как анаграмма, соединяющая самый низкий, графический уровень поэтического текста с высшими уровнями плана содержания. Название первой книги стихов Мандельштама, *Камень*³, в котором зашифровано теоретическое *credo* поэта-акмеиста, представляет собой этимологически оправданную анаграмму слова *акме*: ст.-сл. *камы, камене*, из *акту*, и.е. *актеп*-; ср. гр. *ακτι* “острие, вершина”, *ακτινη* “наконечник копья” (Ил. 4, 461), *κίον* “наковальня” (“небесный камень” у Гесиода, Теог. 722); др.-инд. *астан* “камень, небо”. В семантике Мандельштама слово *камень* принадлежит не только к полям *прекрасное, тяжелое*, но и к полю *острое*. “Острие акмеизма не стилет и не жало декадентства”, говорит Мандельштам в уже цитированном манифесте, противопоставляя *вязальной спице* футуристов *стрелу готической колокольни*⁴. Та же тема острого камня, стрелы поэтической мысли, развивается в стихотворении “Я ненавижу свет...”, навеянном статьей Гоголя “Об архитектуре нашего времени”, Четвертым письмом Чаадаева (о зодчестве)⁵ и *зданием, воздвигающим из иголок*, которым бредит князь Андрей: “Я ненавижу свет / Однообразных звезд. / Здравствуй, мой давний бред – / Башни стрельчатой рост! // Кружевом, камень, будь / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Острой иглою рань. // Будет и мой черед – / Чую размах крыла. / Так – но куда уйдет / Мысли живой стрела? ... /”⁶ Поля *острое* и *прекрасное* связаны в стихотворении “Реймс и Кельн”: “...Но в старом Кельне тоже

есть собор, / Неконченный и все-таки *прекрасный*, / И хоть один священник беспристрастный, / И в дивной целости *стрельчатый бор... //*"; поля *тяжелое* и *прекрасное* – в “Notre Dame”: “Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из *тяжести* недоброй / И я когда-нибудь *прекрасное* создам”.

Так, обыгрывая анаграмму *акме-камень*, Мандельштам создает свою интерпретацию поэтических принципов акмеизма, более глубокую, оригинальную и художественно завершенную, чем те, которые провозглашались его соратниками по цеху.

Другой случай анаграммирования в творчестве Мандельштама отметил в своих лекциях о стихотворении “Возьми на радость...” профессор Р.О. Якобсон, указав, что во 2-й строфе его, по-видимому, зашифровано имя *Харон* (услышать, меха, страха). Справедливость этого замечания подтверждается источником образа *неприкрепленной лодки*: ...*mihi cumba volenti / solvitur* (Prop. Eleg. Lib. IV. xi. 69–70).

Мандельштам вообще очень часто насыщает свои тексты анаграммами ключевого по смыслу слова: в силу своей возвратности такая анаграмма становится звуковым повтором (“И ночь-коршунница несет / Горящий мел и грифель кормит”) или паронимазией (“Нева – как вздувшаяся *вена*”)⁷.

Однако это лишь одна разновидность повтора в арсенале Мандельштама. Опираясь семантикой слова в ее поэтической функции, Мандельштам пользуется приемами возвратности в самом широком значении этого понятия. Уже Тынянов (1929, 572) отметил возвращение определенных “ключевых” слов у Мандельштама в пределах одного стихотворения, сопровождающееся тонкими семантическими ходами и “приводящее в конце концов к новому смыслу”. Иными словами, расшифровка некоторых возвратных лексико-семантических единиц у Мандельштама зависит и от их места и функции в системе повторов, и от самой системы, взятой в целом, причем особую роль играет, с одной стороны, “поэзия грамматики”⁸, с другой – подтекст (см.: Тарановский, 1967, 1969). Лексико-семантический повтор, разумеется, широко распространенное явление, но его исключительно большой вес в поэзии Мандельштама следствие в первую

очередь новой стилистической и семантической функции приема, принципиально отличной от его функции у символистов⁹ и приближающейся, там где имеет место паронимазия, к его функции у футуристов: см. примеры обыгрывания омонимов в “1 января 1924” (*яблоко*), органической паронимазии в “Грифельной оде” (*сланец, слоенье, прослойка* и т. д.), неорганической в “Нашедшем подкову” (*эра, Неера, сфера*. – наблюдение С. Бройда) и “На каменных отрогах Пиерии” (*Сафо, сапозок*).

Возвратность опорных слов, синтагм, а иногда и целых предложений не ограничивается отдельными стихотворениями или очень характерными для Мандельштама произведениями-близнецами (Тарановский, 1969, 167; “вариантами” их иногда называет сам поэт). Обилие таких вариантов в творчестве Мандельштама свидетельствует, м. б., о том, что поэт переносит принцип повтора и в область стихотворного “сюжета”. Все творчество Мандельштама пронизано цепочками лексико-семантических повторов¹⁰, связывающими произведения разных жанров и периодов, стихи и прозу, оригинальные сочинения и переводы, и создающими такую сеть межтекстовых связей, что представляется возможным и целесообразным рассматривать наследие Мандельштама как единую структуру. Расшифровка смысла многих “ключевых” лексико-семантических единиц в составных частях этой структуры невозможна без анализа их *полного контекста*, т. е. совокупности случаев данного словоупотребления у Мандельштама. В процессе расшифровки контекст, в таком его понимании, можно отождествлять с парадигматическим планом, а выбираемое в нем поэтическое высказывание, обнаруживающее наибольшую общность с исследуемым (“свой подтекст”, автореминисценция или самозаимствование – в зависимости от хронологического отношения между взятыми текстами), – с планом синтагматическим (ср.: Левин, 1969, 107, 115 сл.).

Кроме внутритекстового и межтекстового повтора, Мандельштам употребляет еще один, более сложный прием вовлечения семантики слова в поэтический ряд. Этот прием построен на использовании прямых и зашифрованных цитат, реминисценций и т. п. из чужих произведений (Тарановский, 1967, 1973 сл.), который воспринимается и самим поэтом и “поэтически грамотным

читателем” как повтор, как установка на возвратность определенных лексико-семантических конфигураций поэтической традиции:

Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.

Наглядным примером этого приема у Мандельштама служит как раз то стихотворение, в котором он впервые формулирует принцип возвратности поэтического слова, преодолевающего разновременность и разноязычность:

Я не слышал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина –
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Предметом повтора в этом стихотворении является, как нередко бывает у Мандельштама (“О свободе небывало...”, “Концерт на вокзале”, “Грифельная ода” и т. д.), лермонтовский текст (“Желание”). Речь идет не только о характерной теме, в которой отразилась биографическая черта Лермонтова (презрение к *своему родству* и *скучному соседству* и поиски *чужого родства* – то шотландских, то испанских предков)¹¹, но и о лаконически зашифрованном в строках “И перекличка ворона и арфы / Мне чудится в зловещей тишине” конкретном лермонтовском образе *ворона степного*, задевшего струну шотландской арфы¹². Тема чужой, иноязычной песни разработана и в прозе Мандельштама (“Серебряная труба

Катулла... мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это *должно* быть по-русски". – "Слово и культура"), и в его позднейшей поэзии ("К немецкой речи", "Не искушай чужих наречий", "Ариост"). Тема чужого родства в творчестве Манделъштама, озабоченного своей литературной генеалогией, – это поиски предшественников в русской, немецкой, итальянской, французской поэзии. Природа его поэтического метода такова, что данные о круге чтения Манделъштама для исследователя его творчества важнее биографических данных. Манделъштам и сам говорит об этом: "Память моя враждебна всему личному ... Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаниями ... Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова" ("Комиссар-жевская").

О том, что поэт великолепно понимал историческую направленность своего метода, свидетельствует его эссе "Слово и культура":

"Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен...

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл...

[Классическая поэзия] воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторения охватывает его...

Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином"¹³.

Не боится таких повторений и Мандельштам, когда почти дословно цитирует классиков в своей лирике:

И снова яблоня *теряет дикий плод*
("Я в хоровод теней")

...*дико* растет Персефонин широкий Лес из раakit, свой *теряющих плод*
(*Одиссея* XI, в пер. Жуковского)

И они [*сосны*] стояли на земле,
Неудобной, как хребет осла
("Нашедший подкову")

...*как осла хребет*, / Заросший диким лесом, он вздымается. / *Невзрачный край, немилый и не-радостный*
(*Архилох* в пер. Вересаева)

Овидий пел арбу воловью
В походе *варварских телег*
("О временах простых и грубых")

ducunt Sarmatici *barbara plaustra boves*
(*Ovid. Tristia* III.x.34)

...хоровод теней, *топтавших нежный луг*¹⁴

...*amoena virecta...* / ...*pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt*
(*Verg. Aen.* VI.638, 644)

К *трубам*¹⁵ серебряным Азии
вечно летящая
("Армения" VII)

ad *claras Asiae volemus urbes*
(*Catullus*, XLVI.6)

Цитаты из Пушкина обычно присутствуют у Мандельштама в глубоко зашифрованном виде, но немало и явных:

И *море черное*, витийствуя,
шумит
("Бессонница. Гомер")¹⁶

Лишь *море Черное шумит*
("Путешествие Онегина")

Вязать его, *щенка Петрова!*
("Когда октябрьский")

Вязать Борисова *щенка!*
(*Борис Годунов*); ср.: ...птенцы гнезда Петрова ("Полтава")

И мы бывали там. И мы там пили
мед
("Ариост")

И там я был, и мед я пил
("Руслан и Людмила")

Рассматривая эти повторения с точки зрения синхронии и диахронии в поэтике¹⁷, можно отметить, что фрагменты поэзии прошлого, входя в новый текст "как то, что должно быть, а не как то, что уже было", подвергаются синхронизации и семантическому преломлению, а поэтический текст, опирающийся на такие фрагменты, поскольку первоначальный их смысл не отменяется, а как бы сосуществует с преломленным, диахронически соотношен с их источниками. Своеродную диахроническую

направленность приобретает текст и оттого, что Мандельштам предназначает его читателю в потомстве (см. статью “О собеседнике”). Иногда единственной функцией подобных приемов является осуществление двусторонней (прошлое – будущее) диахронической направленности, окрашивающей весь текст¹⁸ или, наоборот, создающей резкий контраст, как, например, реминисценция из Баратынского в стихотворении “Еще далеко мне до патриарха”, между высоким слогом *цитаты* и сниженно-бытовым тоном остального текста.

Говоря о повторах очевидного, цитатного типа, мы вплотную подошли к одной из основных проблем поэтики Мандельштама – к проблеме подтекста. Этот термин употребляется К.Ф. Тарановским (1967) и учениками (Ронен, 1968; Бройд) в значении, отличающемся от общепринятого в литературоведении¹⁹. С точки зрения возвратности, подтекст, в понимании К.Ф. Тарановского, можно определить как источник повторяемого элемента, как текст, диахронически соотнесенный с исследуемым. Сложнее обстоит дело с точки зрения семантической. В своей статье “Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста” Ю.М. Лотман на основании еще не опубликованной работы З.Г. Минц предлагает следующие типы систем, под влиянием которых перестраивается семантика естественного языка в поэтических текстах:

Тип поэтического текста	Семантическая основа	Система, под влиянием которой происходят сдвиги значений
символизм	естественный язык	язык отношений (музыка, математика)
футуризм	естественный язык	язык вещей (зримый образ мира, живопись)
акмеизм	естественный язык	язык культуры (уже существующие другие тексты на естественном языке) ²⁰

Эту чрезвычайно компактную схему можно дополнить, нисколько не нарушая ее общего принципа. В систему, под влиянием которой происходят сдвиги значений в символистическом тексте, следовало бы ввести религиозные представления как иерархию отношений, а в систему, повлиявшую на футуризм, – лингвистику, что также не противоречит условиям таблицы, так как теоретики футуризма рассматривают слово именно как “стиховую вещь”. Что же касается акмеизма, среди “уже существующих текстов на естественном языке” (т. е., подтекстов) можно выделить тексты научные (в области минералогии, систематики и т. д.), а также тексты-посредники, представляющие собой интерсемиотическую транспозицию²¹ идеографических элементов других, неязыковых систем (живописи, архитектуры и т. д.). Кроме того, существуют акмеистические тексты, в которых семантический сдвиг происходит как непосредственный результат интерсемиотической транспозиции.

Итак, если смысловые сдвиги в тексте Мандельштама происходят под влиянием “уже существующих других текстов”, которые называем подтекстами, то адекватное понимание поэтической посылки мандельштамовского текста должно быть основано на вскрытии подтекста и определении его семантической функции. Сначала стараемся выяснить, каким образом осуществляется связь между текстом и подтекстом, т. е. что вообще заставляет читателя искать подтекст.

Как известно, Мандельштам – поэт “трудный” для читательского восприятия. Многие современники Мандельштама рассматривали семантическую затрудненность его произведений как “загадывание загадок”²². Действительно, в поэзии Мандельштама четко выражена установка не столько на “кажущуюся, некоммуникативную семантику” (терминология Тынянова), сколько именно на загадку, активизирующую читателя и требующую от него особой компетентности²³. Эта установка у Мандельштама часто отражается и в грамматической структуре. Так, например, уже упомянутая строфа “Не отвязать неприкрепленной лодки, / Не услышать в меха обутой тени, / Не превозмочь в дремучей жизни страха” обнаруживает сходство с трехчленными загадками типа: “Отцова сундука не поднять, / Сестрина точива не собрать, / Братнина коня не поймать” (Садовников, 1-е изд., № 1988).

Как и фольклорные загадки, загадки Мандельштама разгадываются по сходству или по смежности. О загадках первого типа, метафорических, писал в своих работах по структуре русской метафоры Ю.И. Левин²⁴. Приведенные им чисто метафорические загадки Мандельштама решаются, как правило, на материале узкого или широкого контекста: они отражают “специфические для Мандельштама” (Левин, 1969) значения определенных лексических единиц. Так метафора *птичий клюв* в “Грифельной оде” (“Бросая грифели лесам, / Из птичьих клювов вырывая”) расшифровывается как *карандаш* на основании всего контекста этого словоупотребления у Мандельштама: “Розовоперстая Аврора обломала свои цветные карандаши. Теперь они валяются как *птенчики*, с пустыми *разинутыми* клювами (“Египетская марка”); “Ах, Эривань, Эривань, или птица тебя рисовала” (“Армения”) и т. д. Характерно, что в то же время *птица* как традиционный символ поэтического творчества метонимически расщепляется у Мандельштама на *голос* и *перо* (“Перо – кусочек птичьей плоти” – “Разговор о Данте”).

Вполне естественно, что метафорические загадки у Мандельштама решаются контекстом: ведь и в фольклоре загадки чисто метафорические (напр.: “Ел, ел конь, да и в ясли упал” [Месяц] или “Рой гору повалил” [Свинья с поросятами]) вообще условны и сами по себе зачастую не поддаются разгадыванию: ответ на них либо заранее известен разгадывающему, либо подсказан контекстом, порядком загадывания, основанном на тематических кругах²⁵. Однако многие из приведенных Левиным загадок вовсе не метафоры, а метонимии, или скрещены с метонимиями. То же следует сказать и о его “субъективных метафорах”: контекст стихотворения “Есть ценностей незыблемая скала” и его литературно-исторический подтекст не позволяют видеть в словах *торжественная боль* метафору. Это чистейшая метонимия, заменяющая название жанра (*трагедия*) признаками его стиля (*торжественная*) и материала (*боль* – аристотелевское *страдание*)²⁶.

Различным образом скрещенные метафоры/ метонимии наблюдаем в таких построениях, как *судьба-цыганка*, *бездыханная*, как *полотно*, *душа*, *внимательные закаты*, *затравленное фортепьяно*, *эластичный сумрак*

кареты и т. д.²⁷ Изобилует скрещенными приемами проза Мандельштама, причем, будучи построены по принципу параномазии, загадки смешанного типа нередко носят характер шарады: в “Египетской марке”, например, имя героя (Парнок) и его клички (*овца, лакированное копыто*) представляют собой метонимическое расщепление слова *парнокопытное* (ср. в “Четвертой прозе”: “Я пришел к вам, мои парнокопытные друзья...”). Курьезные *realia* мотивируют две другие клички Парнока – *египетская марка* и *пятновыводчик* – и определяют метонимическую связь между ними. Дело в том, что египетские марки начала века (выпуски 1902 и 1906 гг. с изображением сфинкса), во избежание вторичного их использования, печатались на особой бумаге, покрытой растворимым составом, так что при попытке смыть штемпель или даже при отпаривании с конверта сходил и весь рисунок марки²⁸. Отметим, что появляющийся далее в “Египетской марке” *комарик – последний египтянин* (“я маленький князь-раскоряка – я нищий *Рамзес-кровопийца* – я на севере стал ничем – от меня так мало осталось – извиняюсь! ...”) – это метатеза: *комар-марка*. Таким образом, *египетская марка* включается в серию мандельштамовских образов эфемеричности человека и бренности развоплощающейся материальной культуры – *милого Египта вещей*.

В силу присущей и поэзии и прозе Мандельштама эллиптичности²⁹ его метонимические приемы далеко не очевидны. Оставив позади простую подстановку *pars pro toto* etc., они перерастают в загадки, для решения которых от читателя требуется *распознавание* (*synecsoche, intellectio*) целого по части, а также восстановление связи между, казалось бы, семантически несмежными лексическими элементами текста. Контекстно-распознаваемые синекдохи в поэзии Мандельштама распространены мало. Гораздо чаще областью их решения является подтекст, литературный или принадлежащий к неязыковому семиотическим системам. Таким образом, литературный подтекст может не только играть роль источника диахронических возвратных элементов, но и наделяться особой семантической функцией: он служит ключом к метонимически зашифрованному в тексте сообщению. Уже говорилось, что метонимическим по существу является и сам прием цитаты, лит. намек и проч., поскольку

читатель по представленным в тексте частным элементам должен определить целое (подтекст), из которого они взяты (Ронен, 1968, 252)³⁰. В наиболее обнаженном виде фигурирует прием “цитатной” синекдохи-загадки в стихотворении, по-видимому представляющем собою “вариант” “Стихов о русской поэзии”:

Дайте Тютчеву стрекозу –
Догадайтесь, почему –
Веневитинову – розу,
Ну, а перстень? Никому!

5 Баратынского подошвы
Раздражают прах веков,
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.

10 А еще над нами волен
Лермонтов – мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.

15 А еще богохранима
На гвозде торчит всегда
У ворот Ерусалима
Хомякова борода.

Май 1932. Москва.

В этом стихотворении 6 литературных загадок, связанных с шестью поэтами, один из которых не назван и как бы не присутствует в кругу описываемых: поэтому его атрибут не достается никому. Седьмой поэт – Лермонтов, которому Мандельштам обязан мучительной темой звездного неба и кремнистого пути, – не представлен синекдохической загадкой. На тютчевский подтекст, к которому относится первая загадка, указал во время своего семинария К.Ф. Тарановский:

В душном воздухе молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос *стрекозы*...

Это единственный случай употребления слова *стрекоза* Тютчевым. Почему Мандельштам выбрал именно этот тютчевский образ, мы можем догадываться на основании

отрывка из его неизвестной статьи, вероятно примыкавшей к наброскам *Разговора о Данте*, где речь идет о грозе как о прообразе исторического события: “Всмотримся пристально вслед за Тютчевым, знатоком жизни, в рождение грозы. Никогда это явление природы в поэзии Тютчева не возникает, как только...” На этом отрывок кончается. По-видимому, тютчевская стрекоза привлекла Мандельштама как предвестница грозы, так как к теме грозы летом 1932 г. он возвращается не раз: “Была пора Тараса Бульбы / И подступающей грозы”; “Гром живет своим накамом – / Что ему до наших бед”; “Поэзия, тебе полезны грозы!”.

“Три розы” Веневитинова – очевидный подтекст второй загадки. Сложнее подтекст 4-й строки. До некоторой степени она навеяна историей перстня из Геркуланума, принадлежавшего Веневитинову: этим подтекстом, вкладывая в него особый смысл, Мандельштам уже пользовался в “Трифельной оде”. Пророчество, содержащееся в стихотворении Веневитинова “К моему перстню”, отчасти исполнилось в 1930 г., когда после разрушения Симонова монастыря была вскрыта могила поэта³¹. Перстень был снят с пальца, но достался не *робкой любви* (“И снова робкая любовь / Тебе прошепчет суеверно / Слова мучительных страстей. / И вновь ты другом будешь ей, / Как был и мне, мой перстень верный”), а Публичной библиотеке им. Ленина. Эксгумация праха Веневитинова, по-видимому, вызвала в литературных кругах смешанные чувства: отголоски их слышатся в романе Ольги Форш *Ворон*. Но не только поэтому Мандельштам не мог дать перстень Веневитинову. В контексте этого стихотворения перстень означает не только преемственность, но и избранничество, а “сверх-человеческое целомудрие”, с которым, по словам А. Ахматовой, Мандельштам относился к Пушкину, не позволило ему упомянуть это имя в полушутливых стихах. Между тем Мандельштам наверное не раз видел в Царскосельском музее Пушкина перстень с др.-еврейской надписью, по поводу которого был написан “Талисман”. Этот перстень был подарен Пушкиным на смертном одре Жуковскому, позже перешел в руки Тургенева, а после его смерти был передан в Пушкинский музей. Хорошо известна судьба другого перстня Пушкина, завещанного им как бы самой стихии русского языка в лице В.И. Даля. Так и перстень

в стихотворении Мандельштама не достается никому из поэтов, но служит напоминанием об отсутствующем.

Скрещивание подтекстов (Веневитинов–Пушкин) мотивировано здесь и в литературно-историческом плане: на преемственную связь между стихотворениями Веневитинова “К моему перстню” и “Талисманом” Пушкина (как и между “Тремя розами” и пушкинскими стихами “Есть роза дивная” и “Три ключа”) неоднократно указывали литературоведы.

Во 2-й строфе Мандельштам обращается к своей – и Баратынского – излюбленной теме поэзии как нравственной силы, преодолевающей время и оставляющей на нем свой неизгладимый след. Подтекстом строк 5–6 служит малоизвестное стихотворение, приписанное Баратынскому М.Л. Гофманом и напечатанное им в *Полном собрании сочинений поэта* (т. 1, Санкт-Петербург, 1914, 204): “Быть может, милый друг, по воле Парки тайной, / Внезапно распрощусь я с жизнью случайной, – / *И светит легкий ветер следы моих шагов*; / Быть может, ни один из юношеских снов / Не сбудется со мной, быть может, в отдаленье, / Как жертву ждет меня холодное забвенье: / Пусть свиток сей хранит руки моей черты, – / И сбудется со мной хоть часть моей мечты! / С благоговением потомок просвещенной / Начнет рассматривать твой свиток драгоценной / И, любопытствуя по чуждому перу, / Прочтет мои стихи, – и я не весь умру!” Позднейшие редакторы отрицают авторство Баратынского, хотя тематическая связь этой, озаглавленной “Стихи, написанные на манускрипте поэта”, пьесы с первой редакцией “Прощания” (оба произведения были помещены в одном и том же 15 номере *Соревнователя* за 1821 г.) несомненна, и до некоторой степени она предвосхищает стихотворение “Мой дар убог“, из которого Мандельштам почерпнул образ *читателя в потомстве*.

В следующих двух строках (7–8), по-видимому, зашифровано восьмистишие Баратынского “Чудный град порой сольется / *Из летучих облаков*; / Но лишь *ветр* его коснется, / Он исчезнет без *следов*! / Так мгновенные созданья / Поэтической мечты / Исчезают от дыханья / Посторонней суеты”. Как видим, два подтекста из Баратынского связаны общностью ключевых слов *ветр* и *след*. *Облака* в творчестве Мандельштама вообще принадлежат скорее к отрицательному семантическому по-

лю мягкое, не дающее опору и пугающее: см., напр., “Трифельную оду”, в которой “мягкому сланцу облаков” противопоставлено “кремней могучее слоенье”, и “Стихи о русской поэзии” (“И в сапожках мягких ката / Выступают облака”). Однако уже в статье “О собеседнике”, противопоставляя Баратынского Бальмонту, Мандельштам цитирует: “Я ведь только облачко, – видите, плыву” (“...поэзия есть сознание своей правоты. У Бальмонта в данном случае нет этого сознания. Он явно *потерял точку опоры*”) и сталкивает *облачко* Бальмонта с *настоящими облаками*, явно имея в виду облака Баратынского, о роли которых в модели мира поэта писал Андрей Белый: “Облачно небо родное – сказал бы нам Баратынский на основании собрания и обработки суммы всех материалов о нем”³².

Смелой метафорой, параномастически подкрепляемой диалектным значением слова *наволочь* (*облачность, пасмурность*), Мандельштам модифицирует в строках 7–8 обычную для его творчества семантику слова *облако* и включает его в совершенно иной, положительный контекст, ключевым элементом которого является следующий отрывок из “Египетской марки”: “Есть темная, с детства идущая геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность, и холод мадеполама – святость”. *Наволочки без всякой прошвы*, таким образом, воспринимаются как образ чистоты, честности и суровой прочности поэтического наследия Баратынского.

Для решения загадки, связанной с Фетом (с. 11–12), недостаточно установить связь между темой болезненного дыхания у Мандельштама (“Концерт на вокзале”, “Я по лесенке приставной”) и у Фета (“Измучен жизнью”, “Среди звезд” и пр.)³³. Подтекстом здесь служит рукопись: у Бориса Садовского Мандельштам мог в свое время видеть тетрадь с последним стихотворением Фета “Когда дыханье множит муки”, в котором умирающий поэт сделал поправки карандашом³⁴. Характерно, что и в этом стихотворении говорится о бессмертии поэзии: “И на земле, где все так бренно, / Лишь слез подобных ясен путь: / Их сохранит навек нетленно / Пред вами старческая грудь”.

Строфа о Хомякове, с ее шутливыми намеками на славнофильство и восточный вопрос (борода Хомякова слу-

жит как бы эквивалентом Олегова щита), напоминает о том, что в раннем стихотворении Мандельштама “Эта ночь непоправима” было две строки, навеянных Хомяковым: “У ворот Ерусалима / Солнце черное взошло” (ср.: “Из ворот Иерусалима / Шла народная волна”; “Солнце новое взошло”)³⁵.

В разобранном выше стихотворении Мандельштам доводит прием загадки, основанной на литературном подтексте, до уровня своеобразного экзамена по русской поэзии, и задумано оно, разумеется, как поэтическая шутка и, отчасти, автопародия. Но тем нагляднее выступает в нем характерная черта поэтики зашифрованного подтекста: “...поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушием разделяющего их времени. В поэзии всегда война” (“Заметки о поэзии”).

Уже говорилось, что прием загадки ведет к активизации получателя, как и все другие приемы диалогического общения поэта с создаваемой им определенной моделью *идеального собеседника, читателя в потомстве*. Легко проследить установку на собеседника и в грамматическом плане: стихи Мандельштама изобилуют обращениями, повелительными наклонениями, местоимениями 2-го лица и вопросительными, частицами *да* и *нет* и т. д., очень часто наблюдаемыми уже в первой строке: “Вернись в смесительное лоно”, “Поговорим о Риме”, “Прославим братья”, “Век мой, зверь мой, кто сумеет”, “Быть может, я тебе не нужен, / Ночь...”, “Отчего душа так певуча?”, “Ты розу Гафиза колышешь”, “Вы помните, как бегуны”, “Откуда привезли? Кого? Который умер?”, “Да, я лежу в земле”, “Нет, не луна, а светлый циферблат”, “Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый”, “Нет, не спрятаться мне от великой муры”, “Нет, никогда ничей я не был современник” и проч. Эта установка на собеседника в сочетании с установкой на повторенное чужое слово позволяет подходить к поэзии Мандельштама с точки зрения теории М. Бахтина о двуголосом слове и о полифоническом, многоголосом и разноголосом, проведении темы³⁶. Как известно, М. Бахтин считает двуголосое слово явлением по преимуществу прозаическим и находит в поэзии лишь “ослабленные разновидности” его, но признает, что “и в поэзии целый ряд существенных проблем не может

быть разрешен без привлечения указанной плоскости рассмотрения слова” (стр. 267). Рассматривая в этой плоскости явления подтекста у Мандельштама, как в стихах, так и в его, к сожалению, почти совершенно не изученной прозе, можно прийти к выводу, что двуголосое слово у него по преимуществу принадлежит к тому типу, который Бахтин называет активным (отраженное чужое слово) и классифицирует так: а) скрытая внутренняя полемика; б) полемически окрашенная автобиография и исповедь – сюда относятся *Шум времени* и *Четвертая проза*; в) всякое слово с оглядкой на чужое слово; г) реплика диалога; д) скрытый диалог. Семантические сдвиги в слове этого типа Бахтин считает важным стилеобразующим фактором: “Чужое слово воздействует извне; возможны разнообразнейшие формы взаимоотношения с чужим словом и различные степени его деформирующего влияния”.

Что Мандельштам вполне сознавал, какую роль играет подтекст в полифонизации стиха, доказывает, напр., его критическое замечание об Андрее Белом: “В книге *Пепел* искусно вводится полифония, т. е. многоголосие, в поэзию Некрасова” (“Буря и натиск”). Тонко подмечая в творчестве других поэтов черты, свойственные его собственному поэтическому методу, Мандельштам оставил запись о двуголосом слове у Некрасова, построенном на пушкинском подтексте: “2 мая 31 г. Чтение Некрасова. “Влас” и “Жил на свете рыцарь бедный”. Некрасов – Говорят, ему видение / Все мерещилось в бреду: / Видел света преставление, / Видел грешников в аду. Пушкин – Он имел одно виденье, / Недоступное уму, / И глубоко впечатленье / В сердце врезалось ему. “С той поры” – и дальше как бы слышится второй потаенный голос: *Lumen coelum, Sancta Rosa...* Та же фигура стихотворная, та же тема отозвания и подвига...”

Второй голос явственно звучит у Мандельштама уже в таком раннем стихотворении, как “Нет, не луна, а светлый циферблат”: это голос Мюссе (“Es-tu, je t’en soupçonne / Le vieux cadran de fer / Qui sonne / L’heure aux damnés d’enfer? // Sur ton front qui voyage / Ce soir ont-il compté / Quel âge / A leur éternité?”).

В мандельштамовской лирике 30-х годов полифонический принцип достигает высшей степени своего развития: главным его носителем является “внутренне-поле-

мическое слово – слово с оглядкой на враждебное чужое слово” (термины М. Бахтина) (ср. Ронен, 1968, 262). Пример многоголосности – стихотворение Мандельштама “Квартира тиха как бумага”, входящее в тематический круг русской лирики, образовавшийся, когда жизнь реализовала метафору Блока о квартале поэтов; к этому кругу принадлежат, например, “Баллада” Ходасевича и отрывок из “Поэмы конца” Цветаевой, начинающийся словами: “За городом! Понимаешь? За!” В стихотворении Мандельштама, написанном, по предположению К.Ф. Тарановского, как ответ на слова Пастернака “Вот и квартира есть – можно писать стихи” (сообщение современников³⁷) и его стихи “Кругом семящейся ватой”, явственно раздаются голоса Блока, Некрасова и Ходасевича, спорящие друг с другом и с официальной поэзией производства 1933 г., иронически оспариваемые авторским голосом, прерывистым, сбивчивым и часто лишенным синтаксической и интонационной последовательности (Бахтин недаром говорит, что двуголосое слово трудно интонировать, “ибо живая громкая интонация слишком монологизирует слово и не может быть справедлива к чужому голосу в нем” (цит. раб., стр. 265). Подтексты этого стихотворения найти нетрудно:

Квартира тиха, как бумага
 Видавшие виды манатки
 А стены проклятые тонки,
 И некуда больше бежать
 Какой-нибудь честный предатель
 Пайковые книги читаю,
 Пеньковые речи ловлю,
 И грозное баюшки-баю
 Кулацкому паю пою.
 И столько мучительной злости
 Таит в себе каждый намек,
 Как будто вколачивал гвозди
 Некрасова здесь молоток.
 И вместо ключа Ипокрены
 Давнишнего страха струя
 Ворвется в халтурные стены
 Московского злого жилья.

В квартире прохлада усадыбы
 (Пастернак, см. выше)

Несчастные вещи мои
 (Ходасевич, “Баллада”)
 Все стены пропитаны ядом,
 И негде главу приклонить!
 (Блок, “Друзьям”)

Какой-нибудь поздний историк...
 Предатели в жизни и дружбе...
 (там же)
 В то время как в родном краю
 Открыто зло торжествовало,
 Ему лишь “баюшки-баю”
 Литература распевала.
 (Некрасов, “В.Г. Белинский”)

Каждый здесь гвоздик вколочен с
 надеждою... / Ну а теперь ты соз-
 данье бездомное, / Порабощенное
 грубым невеждою
 (“Дешевая покупка”)

Не читай ты гуманных книж-
нок,
Но не ставь за каретой гвоздей,
Чтоб, вскочив, накололся ребе-
нок!
(«О погоде»)

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает – Орфей.
(Ходасевич, “Баллада”)

Таким образом, можно указать на третью функцию подтекста в поэтике Манделъштама, производную от первых двух, которую условно назовем полифонической. Подтекст, в широком смысле понимаемая “цитатность”, – важнейший полифонический прием в эпической поэзии XX в. (Хлебников, Маяковский, Заболоцкий, в последнее время – И. Бродский). Но создателем лирического не-прозаизованного двуголосого слова в русской поэзии был, без сомнения, Осип Манделъштам.

¹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924; 2-е изд. Москва, 1965. В применении к поэтике Манделъштама постулат Тынянова разработан Д.М. Сегалом (1968).

² Позднее Манделъштам отказался от высказанного здесь взгляда на поэтику футуризма. “У футуристов тему трудно отличить от приема, и неопытный глаз, хотя бы в сочинениях Хлебникова, видит только чистый прием или голую заумь”, – пишет он в 1923 г. (“Буря и натиск”), предвосхищая новейшие выводы Вяч. Вс. Иванова: “...по дурной традиции упоминаемая малопонятность некоторых вещей Хлебникова при ближайшем рассмотрении оказывается глубочайшим заблуждением критиков” (*Труды по знаковым системам* 3. Тарту, 1967. С. 170).

³ Первоначально сборник должен был называться *Раковина*: так он фигурировал в списках готовящихся изд. Цеха поэтов в 1912 г. Метафора *камень-слово*, развитая и обоснованная в “Утре акмеизма”, проходит через все творчество Манделъштама (ср.: Ронен, 1968. С. 257).

⁴ Следует отметить, что и здесь, и в статье “Слово и культура” (1921) Манделъштам полемизирует с манифестом футуристов *Слово как такое* (1913) и в то же время ассимилирует его метафорику, переосмысляя ее: “...мы думаем, что язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря”. В последнем образе Манделъштам мог узнать строки, написанные им еще в 1910 г.: “Отравленные дротики взвиваются / В руках отважных дикарей...” “...до нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой “душе” (загадки духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи будетляне, больше думали о слове, чем о затасканной предшественниками “Психее”, то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую... Захотим ли? ...! Нет! ... пусть уж лучше поживут словом как таковым а не собой”. На этот вызов Манделъштам отвечает своей знаменитой концепцией Слова-Психеи.

⁵ Гоголь о готических башнях: "...прозрачный, почти *кружевной* спиц... эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своей сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая с ним на небо ... тяжесть и легкость ..." (Полн. собр. соч. VIII. М., 1952. С. 57). О Кёльнском соборе: "...чтобы гуще, как *стрелы*, как тополи, как *соны*... бесчисленные угольные столбы" (Там же. С. 65). Чаадаев: "...готическая башня ... Это, мнится, – сильная и прекрасная мысль, одиноко рвущаяся к небесам, не обыденная земная идея, а чудесное откровение, без причины и задатков на земле, увлекающее вас из этого мира и переносящее в лучший мир" (*Гершензон М.*, Чаадаев П.Я.. СПб., 1908. С. 276). О "стрельчатых башнях" "готической мысли" Мандельштам говорит и в статье "Петр Чаадаев". Думается, именно Чаадаев и Гоголь повлияли на архитектурную тематику Мандельштама и на его трактовку средневекового искусства.

⁶ Это стихотворение и конец 4-й главы "Утра акмеизма" ("Хорошая стрела готической колокольни – злая, – потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто") – ключ к расшифровке позднейшего (1933) восьмистишия Мандельштама "Когда, уничтожив набросок".

⁷ Ср. комментарий Вяч.Вс. Иванова к кн.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 513–514, в котором цитируется стихотворение Мандельштама "Воронеж" как пример звуковой инструментовки, заданной ключевым словом, названным в самом тексте. Приведем строфу из стихотворения Мандельштама "Посох", в котором ключевое слово ("*пилигрим*") не названо: "Снег растает на утесах, / Солнцем истины палим, / Прав народ, вручивший посох, / Мне, увидевшему Рим!"

⁸ См. основоположные работы Р.О. Якобсона в этой области, которые будут собраны в 3-м томе его *Selected Writings* (Mouton, The Hague).

⁹ Ср.: Тарановский (1967), 1990, и Левин (1969), 118. Для лексикосемантических повторов у символистов характерна однозначность: см., напр., построенное на таких повторах стих. Блока "Плачет ребенок".

¹⁰ См. замечания Ю.И. Левина о роли прилагательных в "вариантах и самозаимствованиях", а также его статистические данные о повторяемости прилагательных у Мандельштама (Левин [1969], 122–124, 156 сл.).

¹¹ Черта, впрочем, свойственная не одному лишь Лермонтову, чей стих "В горах Шотландии моей" ("Гроб Оссиана") – эхо пушкинского "Под небом Африки моей". Бойким литературно-критическим дамам, инкриминирующим Мандельштаму на основании приведенного стихотворения "опасное равнодушие к истории своего народа" (*Рождественская И.* Пoesия Э. Багрицкого. Л., 1967. С. 241), следовало бы по долгу службы иногда заглядывать в русских классиков: невежество опаснее равнодушия.

¹² Символистическую трактовку того же лермонтовского образа находим у Блока: "Ворон канул на сосну, / Тронул сонную струну". Строки Г. Иванова "И вспомнил сумеречную страну, / Где кличет ворон – арфе отвечая" (1920) – явная реминисценция из Мандельштама (ср.: *Марков В.* Русские цитатные поэты // *To Honor Roman Jakobson.* The Hague, 1967, 1286).

¹³ Ср. замечание Г.А. Гуковского (О русском классицизме // *Поэтика*. Вып. 5. Л., 1929. С. 22): "Заимствовать у другого поэта все то, что

ему удалось сделать по данному заданию данного жанра, прибавить новые достижения к чужим, – значит оказать услугу искусству, пополнить сделанное поэтом – образцом, а вовсе не быть отголоском чужой индивидуальности, как думали впоследствии”.

¹⁴ Так наз. “Летейские стихи” (“Когда Психея-Жизнь”, “Я слово позабыл” и “Я в хоровод теней”), в которых развертывается метафора Слово-Психея, содержат монтаж текстов Гомера, Вергилия, Апулея и др. – с включением некоторых моитвов вазовой росписи (ср. употребление такого монтажа классических текстов в “На каменных отрогах Пие-рии”, описанное К.Ф. Тарановским [1967]). Некоторые другие классические источники мандельштамовских образов перечислены в статье В.И. Терраса (SEEJ X, № 3 [1966]. С. 251–267).

¹⁵ Пример “двуязычного анаграммирования”: urbes-трубы. Ср.: “Серебряная труба Катуллы: Ad claras Asiae volumus urbes” (“Слово и культура”).

¹⁶ Н.А. Нильссон (JSLP X[1966], 152) отметил в этом стихотворении частичную анаграмму “Гомер-море”. Любопытно, что и она ведет свое начало от Пушкина: “Каково море Жуковского – и каков его Гомер” (письмо к Вяземскому, ок. 25 янв. 1829 г.).

¹⁷ См.: Jakobson R. “Linguistics and Poetics”. Style in Language (New York, 1962), 352.

¹⁸ По выражению В.М. Эйхенбаума (“О Мандельштаме”. День поэзии [Ленинград, 1967], 168), “слова звучат непривычно-торжественно – как цитаты”. Показательно в этой связи четверостишие Ахматовой: “Не повторяй – душа твоя богата – / Того, что было сказано когда-то, / Но, может быть, поэзия сама / Одна великолепная цитата”; завет Ахматовой содержит тонкую иронию, ибо сама она здесь повторяет Баратынского: “Не подражай: своеобразен гений...”

¹⁹ Вескую аргументацию против традиционного употребления этого термина находим у Л. Гинзбург (О лирике [М.; Л., 1964], 365). [Когда настоящая работа была уже подготовлена к печати, мы ознакомились с новейшим, весьма важным вкладом в теорию подтекста – статьей Т.И. Сильман “Подтекст как лингвистическое явление”. Научные доклады высшей школы. “Филологические науки” 1 (1969). С. 84–90. На основании наблюдений над прозой Т. Манна и Гёте Т.И. Сильман пришла к тем же выводам, что и мы, относительно связи между подтекстом и лексико-семантической возвратностью: “...подтекст есть не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор. ...в основе всякого подтекстного значения всегда лежит нечто уже однажды бывшее и в той или иной форме воспроизведенное заново”. Разница между трактовкой Т.И. Сильман и нашей заключается лишь в том, что мы называем подтекстом не сам повтор, а то, что служит предметом повтора или источником повторяемого элемента.]

²⁰ Труды по знаковым системам 4. Тарту, 1969. С. 229.

²¹ См.: Jakobson R. On linguistic aspects of translation // Selected Writings II, 261, 266; Language in relation to other communication systems. Ibid., 703.

²² См., напр.: Лежнев А. Печать и революция 4 (1925). С. 151–152; Каверин В. Новый мир 11 (1966). С. 133–134. Тынянов (1929. С. 571–572) по сути дела говорит о загадках, ключ к которым находится в контексте (см. ниже), но в силу своей общей концепции (Проблема стихотворного языка. Москва, 1965. С. 117–127) видит в поэтическом

слове Мандельштама лишь “оттенки, векселя, передающиеся из строки в строку”.

²³ Ср.: *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике (= Труды по знаковым системам 1). Тарту, 1964. С. 180–181.

²⁴ Труды по знаковым системам 2 (1965). С. 293–299; 4 (1969). С. 290–305.

²⁵ См.: *Аникин В.П.* Вступ. статья к сб.: Загадки русского народа. Д.Н. Садовникова. 3-е изд. Москва, 1959. С. 27–28.

²⁶ Труды по знаковым системам 4 (1969). С. 301.

²⁷ Ср.: *Потебня А.А.* Из записок по русской грамматике 3. Москва, 1968. С. 395.

²⁸ См.: *Kehr E.A.* 20th Century Stamps of Egypt. Kalamazoo, Mich., 1942. S. 5; *Zeheri G.N.* Catalogue des timbres d’Egypte, 4eme ed. Le Caire, 1946. S. 37–38.

²⁹ *Quidam synecdochen vocant ... , cum id in contextu sermonis quod tacetur accipimus: verbum enim ex verbi intellegi, quod inter vitia ellipsis vocatur.* Quint., 8.6.21.

³⁰ См. ст.: *Смирнов И.П.* О ритмико-фразовых уподоблениях в стихах // Теория стиха. Ленинград, 1968. С. 218–226. Вопрос об использовании чужого поэтического материала решается в аспекте ассимилятивно-диссимилятивного лит. наследования. Но там, где Смирнов говорит об уподоблении, о сходстве между текстом-последователем и текстом-предшественником, мы говорим об инкорпорации элементов последнего в первое, в результате которой, по смежности, текст-предшественник становится частью семантической структуры текста-последователя. Ритмическое сходство в установлении связи между текстом и подтекстом возможный, но не необходимый фактор. К тематическому сближению оно ведет далеко не всегда. Никакой тематической связи между стихотв. “Армения” I и “Сомнением” Кукольника, пожалуй, не найти, а между тем “уподобление” здесь налицо: “Как быш шестикрылый и грозный” – “Как сон неотступный и грозный”. Это простое, как говорит Б.В. Томашевский, “техническое использование” отложившегося в памяти ритмико-синтаксического хода, подкрепленного лексическим повтором: “Такие заимствования – случайный материал в мастерской художника” (Пушкин и Франция. Ленинград, 1960. С. 434; ср.: Тарановский [1967, 1974] пр. 1). Другой пример: стихотворение Мандельштама “Там, где купальни-бумагопрядильни” написано тактовиком, основанном на 6 ст. хорее, размером, который Мандельштаму вообще был чужд и несомненно ощущался им как заимствованный. Как бы для того, чтобы это заимствование подчеркнуть, Мандельштам вводит в стихотворение строку, явно перекликающуюся со строкою Сельвинского: “У реки Оки вывернуто веко” (в “Уляляевщине” – “Уляляев був такий – выверчено віко”). Здесь “уподобление” – тонкая литературная игра отчасти пародийного характера, но тематической связи между текстами оно не устанавливает.

³¹ См. ст.: *Барановская М.Ю.* Судьба могилы Веневитинова. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 422–423.

³² *Белый А.* Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы / Поэзия слова. П., 1922, гл. 5 цит. статьи.

³³ Не только астма, но и воспаление век, которым долгие годы страдал Фет, служит у Мандельштама метонимией фетовской поэзии: “Больные, воспаленные веки Фета мешали спать” (“В не по чину барственной шубе”).

³⁴ См. описание рукописей Фета в кн.: *Садовской Б.* Ледоход. Пг., 1916. С. 187. Из всех описанных рукописей лишь это стихотворение несет карандашные поправки рукою автора 23 марта 1914 г. Садовской выступил в “Обществе поэтов” с докладом о последних стихах Фета, а неделю спустя в том же обществе состоялся доклад Мандельштама о гражданской поэзии (см. прим. В. Княжнина к Письмам А. Блока. Л., 1925. С. 213).

³⁵ Стихотворения А.С. Хомякова LXVII и XLVIII. М., 1868.

³⁶ *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 242–273.

³⁷ Когда создавалась эта работа, еще не было возможности цитировать книгу Н. Мандельштам “Воспоминания”, где об этом говорится (и “Антиподы”).

ЛИТЕРАТУРА

Broyde S.J. “Mandel”stam”s Nasedsij podkovu”. Slavic Poetics. Essays in Honor of Kitil Taranovsky (The Hague, 1973), 49–66.

Левин Ю.И. 1966. “О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Структурная типология языков” (Москва, 199–215).

Левин Ю.И. 1969. “О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Материалы к изучению поэтики О. Мандельштама”. IJSLP XII, 106–164.

Ronen O. 1968. “Mandel”stam”s Kaščeј”. Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His Students (Cambridge, Mass.), 252–264.

Сегал Д.М. 1968. “Наблюдения над семантикой структурой поэтического произведения”. IJSLP XI, 159–171.

Тарановский К.Ф. 1967. “Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама”. To Honor Roman Jakobson (The Hague), 1973–1995.

Тарановский К.Ф. 1969. “Три заметки о поэзии Мандельштама”. IJSLP XII, 165–170.

Taranovsky K.F. 1971. “Mandel”stam”s Monument Not Wrought by Human Hands”. California Slavic Studies, 6 (=Festschrift for G. Struve), 43–48.

Тынянов Ю.Н. 1929. “Промежуток”, гл. 10. Архаисты и новаторы (Ленинград), 568–573.

СОДЕРЖАНИЕ

ПУБЛИКАЦИИ

Ю. ФРЕЙДИН. Двести сорок шесть писем Мандельштама	7
Три письма Осипа Мандельштама. Публикация и примечания Т. Мандельштам и П. Нерлера	14
Записка О.Н. Арбениной. Публикация А. Морозова	17
Восстановленное письмо О.Э. Мандельштама М.С. Шагинян. Подготовка текста и примечания С. Василенко	19
Новонайденный инскрипт Мандельштама. Публикация О. Лекманова	22

СТАТЬИ

М. ГАСПАРОВ. Поэт и общество: две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама.	25
С. АВЕРИНЦЕВ. Хорей у Мандельштама	42
В. МИКУШЕВИЧ. Двойная душа поэта в “Трифельной оде” Мандельштама	55
А. МИХАЙЛОВ. “Сыновья Аймона”	63
М. ГЛАЗОВА. Мандельштам и Данте: “Божественная комедия” в поэзии Мандельштама тридцатых годов	73
Ю. ФРЕЙДИН. Заметки об одном стихотворении Мандельшта- ма (“Дождик ласковый, мелкий и тонкий...” – варианты и черновики)	101
С. БОГАТЫРЕВА. Путешествие в стихах на фоне путеше- ст- вия в действительности (“Фаэтончик” О. Мандельшта- ма в реальном, интертекстуальном и социальном кон- тексте)	119

С. БРОЙТМАН. “В Петербурге мы сойдемся снова...” О. Мандельштама в свете исторической поэтики	138
А. ЖОЛКОВСКИЙ. Клавишные прогулки без подорожной. “Не сравнивай: живущий несравним...”	160
Л. КАЦИС. К вопросу об источниках и подтекстах стихотворения О. Мандельштама “Среди священников левитом молодым...”. <i>Иудейские подтексты и образы в творчестве О. Мандельштама</i>	185
Л. ВИДГОФ. О “начальнике евреев” и “малиновой ласке”. Несостоявшаяся гипотеза?	197
О. ЛЕКМАНОВ. Мандельштам и Маяковский: взаимные оценки, переключки, эпоха...	215
Г. РАТГАУЗ. Проблема классицизма в творчестве Мандельштама	229
В. ШЛОТТ. Возрождение культуры из трагедии русской истории (<i>К вопросу о влиянии Ницше на поэтику Осипа Мандельштама</i>)	233
О. РОНЕН. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама	242

Сохрани мою речь. Вып. 3. Часть 1. М.:
С 54 **Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. 266 с.**
ISBN 5-7281-0378-2

Книга представляет собой очередной выпуск трудов Мандельштамовского общества, работающего в Российском государственном гуманитарном университете. В нее вошли работы отечественных и зарубежных исследователей, посвященные жизни и творчеству О.Э. Мандельштама, публикации.

Особый интерес представляют мемуарные свидетельства современников, касающиеся как великого поэта, так и людей, его окружавших.

Для литературоведов и широкого круга читателей.

ББК 83.3 (2Рос-Рус)6

Научное издание

Сохрани мою речь

В ы п. 3

Часть I

Публикации. Статьи

Редактор

М.А. Дзюбенко

Художественный редактор

М.К. Гуров

Корректор

А.И. Сорнева

Технический редактор

Г.П. Каренина

Компьютерная верстка

Г.И. Гаврикова

ЛР № 020219, выд. 25.09.96

Подписано в печать 31.08.2000

Формат 84 × 108 ¹/₃₂

Усл. печ. л. 14,1

Уч-изд. л. 15,5

Тираж 1000 экз.

Заказ № 121

Издательский центр РГГУ

125267, Москва, Миусская пл., 6

Тел. 973-4200