



Дора Израилевна Черашняя,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории литературы
и истории русской литературы
Удмуртского госуниверситета.

Автор книг:

«Этюды о Мандельштаме» (1992),

«Частотный словарь лирики
О. Мандельштама: субъектная
дифференциация словоформ» (2003),

«Поэтика Осипа Мандельштама:
субъектный подход» (2004),

«Тайная свобода поэта:
Пушкин. Мандельштам» (2006)

Д. Черашняя. Лирика О. Мандельштама: проблема чтения и прочтения

Дора Черашняя

Лирика
Осипа
Мандельштама

проблема чтения
И
прочтения

Министерство образования Российской Федерации
ГОУВПО «Удмуртский государственный университет»
Филологический факультет

Д. И. Черашняя

Лирика Осипа Мандельштама:
проблема
чтения и прочтения

Ижевск

2011

УДК 882
ББК 83.3 (2=Рус)6-8Ман
Ч 45

Кафедра теории литературы и истории русской литературы

Проблемная лаборатория
фольклорных и литературоведческих исследований
филологического факультета

Ответственный редактор

д-р филол. наук, проф. Е. А. Подшивалова

Фото автора на обложке — *Лии Ермаковой*

Ч 45 Черашняя Д. И.

Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения. Ижевск, 2011. – 288 с.: ил.

Составившие книгу разрозненные публикации 2003–2011 гг. посвящены монографическому изучению отдельных стихотворений или их «лирическому соседству», в своей совокупности объемлющих поэзию О. Мандельштама с 1910 по 1937 год.

Адресована специалистам-филологам, вузовским преподавателям, магистрантам, аспирантам, учителям-словесникам.

УДК 882
ББК 83.3 (2=Рус)6-8Ман

© Д. И. Черашняя, 2011
© Удмуртский госуниверситет, 2011



Именно у поэтов «чистых», как Пушкин и О.М., которые не имеют внепоэтической серьезности, особенно ощущается основоположный для всех вообще поэтов грамматический контраст между **несовершенным видом**, характеризующим жизнь как обывательщину, всё, что бывает, *пока не требует поэта...* и **совершенным видом**, необходимым для акцентировки окончательности строки. Отсюда — общее между творчеством и гибелью: то и другое есть переход от несовершенного вида к совершенному, от дряхлеющего переживания к дефинитивному поступку или хотя бы событию <...> Поэтика заразна, совершенный вид подстерегает несовершенный на всех поворотах. И тогда получается дуэль с Дантесом или стихи против Сталина.

Выбрать Мандельштама — опасно. Слишком от многого приходится отказаться. Слишком многое становится рядом с ним невозможно.

*Сергей Аверинцев. Так почему же все-таки
Мандельштам?*

Напрасно думают, что поэзия собирает, или обобщает, или возвышает тот смысл, который есть и без нее в «реальности». Она действует с другой стороны.

*И на бушующее море
Льет примиряющий елей.*

Этого смысла в мире нет, он в мире нужен. Как раз потому, что его нет, потому что нечего вынуть из-за пазухи и подарить. Мир дан, он дарован. Елей свой

поэзия не берет из бушующего моря как «суть» этого моря, а дарует ему — как то, что в его сути присутствует в виде нехватки, предмета тоски и просьбы. О чем же оно тоскует и бушует? Как ни глупо и ни претенциозно это звучит — о безусловном бытии. О выдергивании жала небытия, о болезненности движения, да всего, всего, что друг друга поглощает и вытесняет. О том, чего не дано и что может быть только даровано.

<...> Тот, кто догадывается, куда ведет вдохновение, понимает, что любой образ — повод, и не больше.

*Он так же отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам.*

Что за пустые небеса, к которым можно как-то отнести только после того, как глазу дадут дальнюю или ближнюю точку, кулису, объем — нечто *не то*?

<...> Вдохновение, выход из пространства в запутанный сад величин — высшая ценность в искусстве Мандельштама (здесь он по-своему, как никто, продолжает Пушкина)...

<...> (как говорил покойный Д. Е. Максимов: «Его личным, собственно, было всегда — “Александр Герцевич”, которое он в себе перебарывал и вместо которого выстроил эстетическую личность»). Валери заметил, что в эстетической требовательности Малларме было нечто этическое. Нечто этическое есть и в «эстетической личности» Мандельштама <...> Такая «эстетическая личность» есть достижение не только Мандельштама, но всей поэзии: это тонкий резонатор всего окружающего мира вместо «самовыражения»...

Ольга Седакова. Похвала поэзии



Афродита

Лекан – сосуд для женской косметики. *Эрмитаж*

«*Silentium*»: возврат или становление?

Светлой памяти
Георгия Васильевича Краснова

*Ни одного слова еще нет,
а стихотворение уже звучит...
...Она и музыка, и слово...
...Останься пеной, Афродита...
О. Мандельштам*

Впервые появившись в 1910 г. в журнальной публикации (пока еще без названия) в составе пяти произведений неизвестного поэта¹, стихотворение *Silentium* сразу было выделено читателями². Включенное затем в оба издания книги «Камень» (1913; 1915), оно не только не затерялось, но, напротив, обратило на себя внимание большинства современных критиков, отозвавшихся на первую книгу Мандельштама³. Попутно заметим, что в совокупности их мнений об этом стихотворении никем не обсуждалась связь названия с тютчевским «*Silentium!*», впоследствии вызвавшая многочисленные интерпретации и перешедшая в «стандартный комментарий»⁴. Кроме того, никого не заинтересовал — что характеризует эстетические предпочтения

¹ Аполлон. 1910. № 9. С. 7.

² См.: «Из напечатанных в “Аполлоне” лучшее: “Она еще не родилась...”» (О. Э. Мандельштам в записях Дневника и в переписке С. П. Каблукова // Мандельштам О. Камень / Изд. подгот. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. Л.: Наука, 1990. В дальнейшем — *Камень*, с указанием страницы).

³ См. в *Камне*: Н. Гумилев (с. 217, 220–221), В. Ходасевич (с. 219), Г. Гершенкройн (с. 223), А. Дейч (с. 227), Н. Лернер (с. 229), А.С. [А. Н. Тихонов] (с. 233), М. Волошин (с. 239).

⁴ Из нашей записи доклада Н. В. Котрелева о *молчании* у Мандельштама и Вяч. Иванова (Международная конференция, посвященная 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама. Москва, 28–29 декабря 1998 г. РГГУ). На ряд наблюдений этого доклада ссылки в тексте указанием — *Котрелев*.

тогдашней эпохи — смысл заключительных строк: «И, сердце, сердца устыдись, / С первоосновой жизни слито».

Начиная с 1960-х гг. внимание исследователей к стихотворению активизируется. Сегодня, по истечении без малого ста лет со времени его создания, можно выделить три дискутируемые проблемы. Одна связана со смыслом названия, стимулирующего, вслед за Тютчевым или в полемике с ним, различные толкования образов молчания и «первоначальной немоты», восходящих (в том числе через идею «обратного течения времени»⁵) к до-бытию⁶.

Другая определяется именем Верлена, в частности, его стихотворением «L'art poétique» с призывом: «Музыка — прежде всего!», с верленовским представлением об основе словесного искусства и — шире — символистским пониманием музыки как первоначала искусства вообще⁷.

Наконец, проблема интерпретации мифа о рождении *Афродиты* — либо как главного сюжета⁸, либо в параллель сюжету *слова* и молчания⁹.

⁵ См.: *Terras V. The Time Philosophy of Osip Mandel'stam // The Slavonic and European Review. XVII, 109 (1969). P. 351.*

⁶ Н. Гумилев (*Камень*, 220).

⁷ См.: «Это стихотворение — хотело бы быть “romance sans paroles”...» (из письма О. Мандельштама В. И. Иванову 17(30) декабря 1909 г. о стихотв. «На темном небе, как узор...»; цит. название книги П. Верлена — *Камень*, 209, 345); также: «Смелое договаривание верленовского “L'art poétique”» (Н. Гумилев — *Камень*, 221); «Сопоставление слова с первобытным безмолвием может быть взято из Гераклита, но скорее всего из верленовского “Art poétique”» (*Террас В. И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность: Сб. статей. М., 1995. С. 20. В дальнейшем — МиА, с указанием страницы*); об этом также в ряде комментариев к Собр. соч. О. Мандельштама (см.: Н. И. Харджиев, П. Нерлер, А. Г. Мец, М. Л. Гаспаров).

⁸ См.: *Тарановский К. Ф. Два «молчания» Осипа Мандельштама // МиА, 116.*

⁹ См.: «От Афродиты недалеко до “устыдившихся” друг друга сердец. Так возникает мысль <...> о том, что в основе бытия лежит связующая сила Эроса, “первооснова жизни”» (*Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000. С. 65. В дальнейшем — Мусатов, с указанием страницы*).

Рассмотрим их более подробно, чтобы затем предложить еще одно из возможных прочтений *Silentium*'а. Но прежде — сам текст (цитируемый по: *Камень*, 16):

SILENTIUM

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день
И пены бледная сирень
В мутно-лазоревои сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту —
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста.

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито.

1910

Тютчев и Мандельштам. Кажется, никто, кроме *Котрелева*, не обратил специального внимания на нетождественность названий двух *Silentium* 'ов в русской поэзии. Между тем уже отсутствие восклицания придает стихотворению Мандельштама иной смысл, не обязательно полемичный по отношению к тютчевскому, но определенно — иной¹⁰. Императив Тютчева выражает

¹⁰ См.: «Скорее поэтическая полемика с Тютчевым» (*Тарановский К. Ф. Указ соч. // МуА*, 117): «Заглавие вводит тему одноименного стиха Тютчева, решенную в другом ключе» (*Камень*, 290); «В противовес тютчевскому тезису о ложности “изреченной мысли” здесь утверждается

мужественное отчаяние духовно богатой личности, обреченной в силу этого на непонимание ее окружающими и на неизреченность, а потому — одинокой и замкнутой в себе, подобно лейбницевой монаде. Отсюда приказ себе: *Silentium!* — четырежды повторенный в тексте (со сквозной мужской рифмой), во всех случаях в сильной позиции, и это — не считая разветвленной синонимии других глаголов повелительного наклонения.

У Мандельштама же название задано как предмет размышления, которое начинается семантически неопределенно (анафорой *Она*) описанием некоего состояния мира¹¹ и лежащей в его основе исходной субстанции как связи «всего живого». Хотя внешне 3 и 4 строфы, как и тютчевский текст, строятся в форме обращения, но и смыслы, и характер обращений здесь совсем иные. У Тютчева это обращенность к себе, диалог исключительно внутренний — между имплицитным Я и автокоммуникативным (субъектным) Ты. Причем скрытость Я сообщает тексту универсальность: возможность для *любого* читателя отождествить себя с лирическим субъектом и ощутить себя в этой ситуации как своей.

Иначе — у Мандельштама. Здесь несколько адресатов обращения, и появляются они только в строфах, организованных грамматически проявленным авторским Я, в его ипостаси Я-поэта: «Да обретут мои уста...». Кроме того, разнокачественность адресатов его обращений предопределяет смыслы и формы самой обращенности Я как внутрь себя, так и вовне, а также (что особенно важно!) — различие отношений Я с тем или иным адресатом. В итоге возникает образ неповторимой индивидуальной авторской личности.

По существу в двух стихотворениях с почти одинаковым названием говорится о разных предметах. Тютчев решает проблему философскую (соотношение *мысли и слова*), трагически ощущая невозможность для себя лично выразить в слове мысль о своем душевном мире и быть понятым *Другим*. Мандельштам

“первоначальная немота” — как объективная возможность абсолютной творческой “изреченности”» (Мусатов, 65).

¹¹ См.: Тарановский К. Ф. Указ. соч. // *МиА*, 116.

же говорит о природе лирики, об изначальной связи *музыки и слова*, отсюда — иная проблематика в его отношении к своему *слову* и к другому человеку.

И музыка и слово. Отвлечемся сейчас от не раз уже сказанного о музыке в *Silentium*'е как о самоценной *идеи-образе*: «Ради идеи Музыки он согласен предать мир... отказаться от природы... и даже от поэзии»¹²; или — как о первооснове жизни: о «дионисической стихии музыки, средстве слияния с ней»¹³; или — «Мандельштам отвечает: отказом от слов, возвращением к дословесной <...> всеобъединяющей музыке»¹⁴; или — «”Silentium” напоминает об “орфической космогонии”, согласно которой бытию предшествовало “неизреченное” начало, о котором невозможно ничего сказать и потому следует молчать» (*Мусатов*, 65).

Поговорим о той роли, которую играла музыка в формировании конкретной личности Осипа Мандельштама¹⁵, ограничив материал, соответственно нашей задаче, периодом раннего его творчества и проблематикой *Silentium*'а. Вспоминая о своих подростковых и юношеских впечатлениях от музыки, Мандельштам пишет в «Шуме времени»:

...дивное равновесие гласных и согласных, в четко произносимых словах, сообщало несокрушимую силу песнопениям...

...эти маленькие гении <...> всем способом своей игры, всей логикой и прелестью звука делали всё, чтобы сковать и остудить разнужданную, своеобразно дионисийскую стихию...¹⁶.

¹² Гумилев Н. // *Камень*, 217.

¹³ *Ошеров С. А.* «Tristia» Мандельштама и античная культура // *МуА*, 189.

¹⁴ *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца; вступ. статьи М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца. СПб., 1995. С. 8. (Новая б-ка поэта). В дальнейшем — *Гаспаров 1995*, *Мец 1995*, с указанием страницы.

¹⁵ Подробно об этом см.: *Кац Б. А.* Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...»: Стихи и проза / Сост., вступ. статья и коммент. Б. А. Каца. Л., 1991.

¹⁶ *Мандельштам О.* Шум времени // Мандельштам О. Э. Сочинения:

Приведем свидетельства поэта из писем 1909 года о том воздействии, какое оказали на него идеи Вяч. Иванова во время занятий по стихосложению на «Башне» и после знакомства с его книгой «По звездам»:

Ваши семена глубоко запали в мою душу, и я пугаюсь, глядя на громадные ростки...

Каждый истинный поэт, если бы он мог писать книги на основании точных и непреложных законов своего творчества, — писал бы так, как вы... (*Камень*, 205, 206–207, 343).

Напомним некоторые из *Спорад* Вяч. Иванова, касающиеся лирики:

Развитие поэтического дара есть изощрение внутреннего слуха: поэт должен уловить, во всей чистоте, истинные *свои* звуки.

Два таинственные веления определили судьбу Сократа. Одно, раннее, было: «Познай самого себя». Другое, слишком позднее: «Предайся музыке». Кто «родился поэтом», слышит эти веления одновременно; или, чаще, слышит рано второе, и не узнает в нем первого: но следует обоим слепо.

Лирика, прежде всего, — овладение ритмом и числом, как движущими и жидущими началами внутренней жизни человека; и, чрез овладение ими в духе, приобщение к их всемирной тайне...

Ее верховный закон — гармония; каждый разлад должна она разрешить в созвучие...

[Свое личное признание] поэт должен [сделать] всеобщим опытом и переживанием через музыкальное очарование общительного ритма¹⁷.

М. Волошин ощутил в «Камне» это «музыкальное очарование»: «Мандельштам не хочет *разговаривать* стихом, — это прирожденный *певец*» (*Камень*, 239). И дело не только в музы-

В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 17. В дальнейшем — С2, с указанием тома и страницы.

¹⁷ *Иванов Вяч.* По звездам: Статьи и афоризмы. Спб.: Изд-во «ОРЫ», 1909. С. 349, 350, 353.

кальности самих стихов, но и в том особом состоянии, которое возникало в Осипе Мандельштаме всякий раз после концерта, когда, как вспоминает Артур Лурье, «неожиданно появлялись стихи, насыщенные музыкальным вдохновением <...> живая музыка была для него необходимостью. Стихия музыки питала его поэтическое сознание»¹⁸.

О состоянии, которое предшествует написанию стихов, сказал в 1919 г. В. Шкловский: «Слова, обозначающего внутреннюю звукопись, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвергается слово музыка, как обозначение каких-то звуков, которые не слова; в данном случае еще не слова, так как они, в конце концов, выливаются словообразно. Из современных поэтов об этом писал О. Мандельштам: “Останься пеной, Афродита, И, слово, в музыку вернись”»¹⁹. Через два года поэт сам формулирует: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» (С2, т. 2, с. 171).

Так, может быть, смысл *Silentium*'а не в отказе от слова и не в возврате в до-бытие или в до-словесность, а в чем-то другом?

Пена и Афродита. К. Ф. Тарановский увидел в мифе о рождении Афродиты «тематическую канву стихотворения» с *объективным* и *статичным описанием* мира, в котором Афродита *еще не родилась* (= «ее еще нет»). Тем самым обозначение ее имени в 4-й строфе исследователь распространяет на семантически неясное местоимение *Она* в начале текста, вследствие чего текст обретает «целостность», если бы не «риторическое отсут-

¹⁸ Лурье А. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 196.

¹⁹ Шкловский В. О поэзии и заумном языке. «Поэтика». Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 22. Цит. по: Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М., 1991. [Репринт изд-я 1967 г.] Т. 1. Стихотворения. С. 408. В дальнейшем — С4 (1991), с указанием тома и страницы.

пление» 3-й строфы: «Да обретут мои уста...» — как «основная посылка» в полемике с Тютчевым. В результате такого размышления исследователь приходит к выводу: «Тютчев подчеркивает *невозможность* подлинного поэтического творчества <...> Мандельштам говорит о его *ненужности* <...> Не нужно нарушать изначальную “связь всего живого”. Нам не нужна Афродита, и поэт заклинает ее не рождаться. Нам не нужно и слово, и поэт заклинает его вернуться в музыку»²⁰. О том же см.: «Она в первой строфе — это *Афродита*, рождающаяся из *пены* (вторая строфа) и прямо названная лишь в последней строфе»²¹; «в этой “первооснове жизни” сольются сердца, и не нужно будет любви-Афродите связывать их пониманием» (*Гаспаров 1995*, 8).

Свою трактовку обоих сюжетов предложил В. Мусатов: «Центральный мотив всего стихотворения — дословесная форматворческая сила, *еще замкнутая* “уста́ми”, но *уже готовая* выйти наружу, как Афродита из “пены”, и прозвучать “кристаллической нотой”, чистотой и объективностью мифа» (*Мусатов*, 65) (курсив мой. — *Д. Ч.*). Разговор о временных отношениях опирается здесь на синтаксическую конструкцию *еще не родилась*, трактуемую иначе: как переход к следующей стадии некоего процесса — от *еще* к *уже* (впоследствии Мандельштам назовет эти слова «двумя светящимися точками», «сигнальщиками и застрельщиками формообразования» [*С2*, т. 2, с. 123]). Каков смысл этого перехода?

Однако прежде чем (и для того чтобы) ответить на этот и другие поставленные выше вопросы, попытаемся понять, насколько сам текст предопределяет такую разноголосицу мнений. Обратимся к статье Виктора Гофмана (1899–1942) о Мандельштаме, написанной им в 1926 г., затем длительно дорабатывавшейся — и напечатанной уже в наши дни²². Выделим для

²⁰ *Тарановский К. Ф.* Указ. соч. // *МиА*, 117.

²¹ *Гаспаров М. Л.* Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 728. В дальнейшем — *Гаспаров 2001* и *СП*, с указанием страницы.

²² *Гофман В. О.* Мандельштам: Наблюдения над лирическим сюжетом и семантикой стиха // *Звезда*. 1991. № 12. С. 175–187.

дальнейшего разговора три основных положения этой работы, касающиеся понятий *слово, жанр, сюжет*:

1) в отличие от символизма, акмеизму, и конкретно — Мандельштаму, свойственны *рационализация* значения слова, многообразие его оттенков, предметность значения, *обретение словом индивидуальности*; кажущаяся лексическая бедность на самом деле — *скудость*, оправданная как *синтаксически* (логическая и грамматическая четкость и правильность), так и *жанром*, то есть

2) лирическим фрагментом, малой лирической формой, *сжатой до минимума, с предельной экономией средств*; каждая строфа и почти каждый отдельный стих стремятся к *автономии*, отсюда —

3) особенность *сюжета*: его *изменяемость (мутабильность* — лат. *mutatio*) от строфы к строфе и от стиха к стиху, что влечет к ощущению стиха *как загадки*; текст движется сплетением *основного и периферийных* сюжетов; сюжетным сигналом в каждом из сюжетов может быть *слово (лейт-слово)*, которое само выступает *в роли героя лирического повествования*.

Так в чем же смыслы перехода от «еще не» к остальному тексту?

В какой точке процесс? Обратив внимание на противоречивость текста:

в 1-й строфе: Она еще не родилась,
 Она и музыка и слово... —

и в 4-й: Останься пеной, Афродита,
 И, слово, в музыку вернись... —

Компелев отметил переключку стихотворения Мандельштама с «Менадой» Вяч. Иванова и поставил вопрос, который меняет угол зрения на *Silentium*: в какой точке берется процесс?

Синтаксический оборот «еще не родилась» вовсе не обязательно означает, что «Афродиты еще нет» (кстати, о мандельштамовских отрицаниях, логически обосновывающих некое «да», включая пример из данного текста, писал С. С. Аве-

ринцев²³). Рождение богини из пены морской — это процесс, и в *Silentium*'е фиксируются две его точки: 1) когда Афродиты еще нет:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день
И пены бледная сирень
В черно-лазорево́м сосуде (*СП*, 36), —

и 2) когда она сию минуту появилась, то есть когда она одновременно и уже *Афродита*, и еще *пена*, «И потому всего живого / Ненарушаемая связь». Вторая точка процесса знаменует (используем мысль Вяч. Иванова о лирике) «одно событие — аккорд мгновения, пронесшийся по струнам мировой лиры»²⁴. Это мгновение многократно запечатлено в изобразительных и словесном искусствах, например, в знаменитом рельефе так называемого трона Лудовизи²⁵: Афродита поднимается из волн по пояс над водой, рядом с ней — нимфы. Или — в стихотворении А. А. Фета «Венера Милосская»:

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой... —

и далее:

Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской...

В связи со сказанным уместно привести наблюдения Е. А. Гольдиной о том, что у Мандельштама время «...наиболее полно проявляется не в больших интервалах, а в малых секундах, каждая из которых обретает поразительный объем и вес... К любому самому гигантскому промежутку времени прибавляется эта секунда, **малая секунда**»²⁶. К вечному настоящему

²³ *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *С2*, т. 1, с. 13.

²⁴ *Иванов Вяч.* Указ. соч. С. 350.

²⁵ Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 134.

²⁶ *Гольдина Е. А.* Маятник слова и воплощение «малой секунды» в по-

(картине *моря* во 2-й строфе) прибавляется миг рождения Афродиты (начало 4-й строфы), по своей значимости причастный вечности. Я-поэт хочет задержать, остановить своим *словом* этот миг, заклиная Афродиту *остаться пеной*...

Черно-лазоревый сосуд. Однако в стихотворении речь идет не о мифе как таковом, а о его воплощении в малой пластической форме, о чем свидетельствует сам текст:

И пены бледная сирень
В черно-лазоревом *сосуде*.

Цветовая характеристика *сосуда* вбирает в себя географию обширного морского пространства — стихии, породившей Афродиту. Это бассейн Средиземноморья от *Лазурного* берега до *Черного* моря (к слову, до авторской поправки 1935 г. 8-я строка известна как «В черно-лазуревом сосуде»²⁷; напомним также, что в 1933 г. поэт напишет в «Ариосте»: «В одно широкое и братское лазорье / Сольем твою лазурь и наше Черноморье»).

Пространство текста организовано как резкое — воронкообразное — сужение от «всего живого» до морского пейзажа, а от него — до *сосуда*, благодаря чему событие всемирного масштаба становится удобозримым, соразмерным человеческому восприятию. (Ср. со стихотворением поэта «В холодных перебивах лир...»):

Как успокоенный сосуд
С уже отстоенным раствором,
Духовное — доступно взорам,
И очертания живут...

1909.)

Именно в этом моменте *Silentium*'а произойдет смена лирического субъекта: безличный авторский голос первых двух

эзии Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. М., 2001. С. 57, 60.

²⁷ Харджиев Н. И. Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973. С. 256. В дальнейшем — Харджиев 1973, с указанием страницы.

строф уступит место Я-поэту, который непосредственно здесь и сейчас обратится к Афродите, как если бы созерцал ее — в «черно-лазоровом сосуде» (подобно Фету, написавшему свое стихотворение под впечатлением от посещения Лувра).

Исходя из сказанного, пять строк, связанных с Афродитой, по-видимому, составляют антологический микросюжет текста, *периферийный* по отношению к *сквозному* сюжету, который, объемля собою сюжет Афродиты, занимает 11 строк, то есть большую часть текста. Как мы полагаем, содержание этого сюжета составляет процесс *рождения поэзии*.

Каковы стадии рождения поэзии? Началом этого процесса является слово, вынесенное в название, — *Silentium*, тишина, молчание как необходимое условие и предпосылка для обострения внутреннего слуха поэта и настраивания его на «высокий лад». Об этом Мандельштам пишет неоднократно в ранней лирике:

И тихим отголоскам шума я
Издаю бываю рад...
1909

В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь...
1909

Слух чуткий парус напрягает...
1910 и др.

Поэт словно перефразирует Верлена²⁸, констатируя, что в процессе рождения поэзии не *музыка*, а *«тишина — прежде всего...»*. Такова *интродукция*.

На следующей стадии происходит зарождение внутреннего *звучащего* образа:

²⁸ Ср.: «Если б Виллон в состоянии был бы дать свое поэтическое *credo*, он, несомненно, воскликнул бы, подобно Верлену: “Du mouvement avant toute chose!”» [*фр.* «Движение — прежде всего!»] (С2, т. 2, с. 139).

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Лейт-словом, определяющим на весь дальнейший текст его основной сюжет, является здесь анафора *Она* как обозначение пока той изначальной невыразимой слитности «и музыки и слова», которая *еще не* поэзия, но к которой приобщается душа поэта как тайне творчества и одновременно — тайне мира. Сравним с соседними стихами поэта:

Но тайные ловит приметы
Поэт, в темноту погружен.

Он ждет сокровенного знака...
1910

И я слежу — со всем живым
Меня связующие нити...
1910

На этой стадии *молчание* не менее значимо, но содержательная наполненность его иная. Как писал Н. Гумилев в статье «Жизнь стиха» (кстати, опубликованной в «Аполлоне» за два номера до *Silentium*'а), «древние уважали молчащего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью»²⁹. Речь идет о вызревании «внутреннего слепка звучащей формы». И в параллель вводится микросюжет, подготавливающий появление иного события как высшего выражения *ненарушаемой связи всего живого*:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день...

²⁹ Цит. по: Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 47.

Безличная форма речи уравнивает эти сюжеты на данной стадии, сообщая им равномасштабность, которая будет сохранена еще в 3 строфе, на границе между двумя стадиями рождения поэзии, когда Я-поэт обратится к высшим силам, чтобы его *уста* сумели выразить перевозданную чистоту *внутреннего звучащего слепка формы*.

Из заключительной же строфы следует, что мольба не услышана, *слово* поэта не стало событием, со-равным рождению красоты. Два его обращения-заклинания:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись... —

синтаксически параллельные, не составляют семантического параллелизма. *Афродита*, возникнув из *пены*, не нарушила связи *всего живого*. *Останься* предполагает не возвращение в *пену*, а остановленный миг — духовно высшую точку бытия. *Слово* же отпало при рождении от своей основы. Об этом знает только поэт, слышавший внутреннюю музыку первоначального звукообраза. Его обращение «в музыку вернись» — не отказ от *слова* вообще, а недовольство этим *словом*, сказанным преждевременно. Говоря короче: *останься* — чтобы сохранить «ненарушаемую связь»; *вернись* — чтобы восстановить нарушенную связь.

В эссе «Франсуа Виллон» (1910, 1912) Мандельштам писал: «Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целость, остаться тем же “сейчас”. Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней — иначе оно завянет. Виллон умел это делать» (*Камень*, 186). Н. Струве обратил внимание на то, что *Silentium* — это «проявление требовательности молодого поэта к самому себе»³⁰.

Мы полагаем, что на данной стадии рождения поэзии высказано недовольство Я-поэта своим *словом* — мотив, развиваемый во многих ранних стихах Мандельштама, из которых в «Камень» он впустит только два (1910 и 1912 годов):

³⁰ Струве Н. Осип Мандельштам. Лондон, 1988. С. 12.

Недоволен стою и тих,
Я, создатель миров моих, —

Где искусственны небеса
И хрустальная спит роса.

1909

В безветрии моих садов
Искусственная никнет роза.

1909

Или пустынное напева ты
Тех раковин, в песке поющих,
Что круг очерченной им красоты
Не разомкнули для живущих?

1909

И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись...

1910

«Господи!» сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать...
...Вылетело из моей груди...
...И пустая клетка позади...

1912

Об этом же см. у Ин. Анненского в стихотворении «Мой стих»: «Недоспелые сжаты поля...»³¹. Если слово *недоспелое*, преждевременное, если оно не резонирует с миром, то грудь певца, по природе своей идеальное акустическое устройство, ощущается как *пустая клетка*. Это не тютчевская проблема, с его: «Как сердцу высказать себя?» — а мандельштамовская: как *не высказаться*, пока слово не тождественно внутреннему звучащему слепку формы?

³¹ *Анненский Ин.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 187.

Безусловно значим для поэта пример идеальной связи «и музыки и слова», приведенный Вяч. Ивановым в книге «По звездам», когда музыка рождается под впечатлением Слова, в свою очередь представляющего собой нераздвоимый музыкально-словесный образ. Это «Гимн (или Ода) к Радости» Шиллера. Осуществившаяся как оркестровое произведение, в котором «немые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и несказанное»³², Девятая Симфония в апофеозе своем возвращается в р а з р е ш а ю щ е е ее Слово, воссоздав «всего живого Ненарушаемую связь» — «момент небывалого в истории музыки вторжения живого слова в симфонию»³³. Но эта *музыка*, возникшая из *слова*, вернулась в *слово*, оставшись *музыкой*.

В данной же конкретной ситуации *слово* Я-поэта, утерявшее первоначальную связь с музыкой, оказалось только *словом*: «разговорным», а не певческим. Отсюда — недовольство поэта собой: «слово, в музыку вернись» — и *стыд сердца*.

В этом, кстати, мы видим еще одну, чисто мандельштамовскую, развязку как продолжение *изменчивости* основного сюжета рождения поэзии — в его неповторимо-индивидуальном переживании.

На этой стадии *тишина* семантизируется как внутренний диалог поэта со своим *сердцем*. Пушкинская тема: «Ты сам свой высший суд; / Всех строже оценить умеешь ты свой труд. / Ты им доволен ли, взыскательный художник?» — получает мандельштамовское развитие: «И, сердце, сердца устыдись...» — притом что это *стыд* и перед собой, и перед *сердцем Другого*³⁴.

³² Иванов Вяч. Указ. изд. С. 67.

³³ См. об этом: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен: Очерк жизни и творчества. 2-е изд., доп. М., 1963. С. 485.

³⁴ Ср. об этом: «Странная “на первый слух” строчка <...> смысл всего произведения мог быть прекрасно выражен в последней строфе без этого третьего стиха» (Белецкий А. А. «Silentium» О. Э. Мандельштама // Русская филология: Ученые записки – 1996. Смоленск, 1996. С. 242). Отметим, однако, что, в отличие от цитированных нами выше исследователей, А. А. Белецкий не сомневался в том, каков смысл анафоры в начале

В отличие от Тютчева, в лирике Мандельштама *Другой* изначально ощущается как безусловная нравственная ценность, ср.: «Мы никому не помешали...» (1909), «И нежный лед руки чужой...» (1911).

Смысл своего поэтического слова Я-поэт видит в том, чтобы не нарушить связи между людьми. Слово не только исходит из «ненарушаемой связи» *всего живого*, но и (через *сердце* поэта — его *уста*) должно вернуться в «первооснову жизни» — *от сердца к сердцу*.

Это цитата из «Торжественной мессы» Бетховена (на что обратил внимание *Компелев*). В начале первого номера, представляющего собой греческое песнопение «Господи, помилуй», композитор надписал: «Это должно идти от сердца к сердцу»³⁵.

По-видимому, заключительные строки *Silentium* 'а:

И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито, —

означают, что *сердце* — центр человека (каждого человека!), и оно более всего отвечает за дела и слова каждого. Глубиной своего *сердца* все люди *слиты* «с первоосновой жизни», что расширяет потенциальную семантику данного обращения как обращенности к любому человеческому сердцу.

Возвращаясь к названию стихотворения, заметим, что ни риторическое обращение «Да обретут...», ни метафорическое — к *Афродите*, направленные вовне, тем не менее не нарушают *тишины*, равно как (или тем более как) и обращения к своему слову и к своему *сердцу* (и сердцам всех людей). Из этого мы можем заключить, что название *Silentium* бифункционально: это и начальная стадия рождения поэзии, и необходимое условие всего процесса, — отсюда изменчивость («мутабильность») его семантики на разных стадиях.

текста: «Мандельштам под местоимением “она” подразумевает поэзию» (С. 241).

³⁵ Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. С. 450.

Некоторые выводы о значении *Silentium*'а в лирике О. Мандельштама:

1) это — *его понимание* природы лирики; его *искусство поэзии*, не как свод правил или перечень черт, а представление самого *процесса* рождения поэзии, явленного и как общезначимый опыт, и как самонаблюдение;

2) это автохарактеристика поэта, заявка на свое предназначение — *словом* связывать *всё живое*;

3) это его нравственно-эстетическое *credo*, генетический код, которым предопределяется «авторское поведение» поэта; здесь его начала-ключи, и в таком смысле стихотворение *Silentium* — эпитафия ко всей лирике Осипа Мандельштама.

В самом деле — *связь всего живого* и «Да обретут мои уста...» отзываются в 1931 году строчками:

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

«Черно-лазоревый сосуд» возвращается в *критском* стихотворении 1937 года:

...Это море легко на помине
В ошастливленной обжигом глине,
И сосуда студеной власть
Раскололась на море и страсть.

Ты отдай мне мое, остров синий,
Крит летучий: отдай мне мой труд
И сосцами текучей богини
Воскорми обожженный сосуд...

«Кристаллическая нота, / Что от рождения чиста» образует «соборы кристаллов сверхжизненных» в стихотворении «Может быть, это точка безумия...» (1937).

Дальнобойным сердцем откроются «Стихи о неизвестном солдате» (1937).

А тема *стыда (совести, вины)* в новой исторической эпохе станет для Осипа Мандельштама одной из определяющих в отношениях его со своим творчеством и с другими людьми:

*...Я сердцем виноват и сердцевины часть
До бесконечности расширенного часа...*
1937

*Пою, когда гортань свободна и суха,
И в меру влажен взор, и не хитрит сознание...*

*Песнь бескорыстная — сама себе хвала,
Утеха для друзей и для врагов — смола...*

*Которую поют верхом и на верхах,
Держа дыханье вольно и открыто,
Забывая лишь о том, чтоб честно и сердито
На свадьбу молодых доставить без греха.*
1937

«Отравлен хлеб и воздух выпит...»:

некоторые концепты лирики поэта

...Но слово останется — слово осталось!

Александр Галич
«Возвращение на Итаку»

* * *

Отравлен хлеб и воздух выпит.
Как трудно раны врачевать!
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать!

Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне.

Немного нужно для наитий:
Кто потерял в песке колчан;
Кто выменял коня — событий
Рассеивается туман;

И если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Всё исчезает, остается
Пространство, звезды и певец!¹

1913

¹ *Камень*, 53. Далее стихи раннего периода приводятся по этому изданию.

На простой вопрос, *о чем и про что это стихотворение*², можно бы ответить просто: о *тоске* ввиду неблагоприятия мира, о *бедуинах*, издревле кочующих и слагающих об этом *былины*, и о *певце*, единственно достойном вечности. В то же время очевидна «вибрация двух голосов» как «разговор двух поэтических батарей перекидным огнем» (С2, т. 2, с. 134, 207), придающий стихотворению полемичность по отношению к предсмертному пророчеству Г. Р. Державина:

...А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы, —
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!³ —

«Река времен в своем стремленьи...»

вследствие чего, как известно, именно этим стихотворением Мандельштама начинается его диалог с Державиным, продолженный затем в стихах и в прозе («Грифельная ода», «Стихи о русской поэзии», эссе «Девятнадцатый век» и др.).

В свою очередь, сам этот диалог, как мы полагаем, входит в более емкий духовный контекст, возникший у Мандельштама раньше, в 1909–1911 гг.:

...На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло...

Пускай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть!

«Дано мне тело — что мне делать с ним...», 1909

² Об «элементарном толковании *что про что?*» писал А. Твардовский В. Н. Орлову в связи с вопросом об издании стихов Мандельштама в «Библиотеке поэта» (Большая серия) еще 13 января 1961 г., в канун 70-летия поэта. См.: *Твардовский А. Собр. соч.*: В 6 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 6. С. 159. Как известно, сборник выйдет 12 лет спустя.

³ *Державин Г. Р. Стихотворения / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Я. Кучерова.* М.: ГИХЛ, 1958. С. 462.

...Останься пеной, Афродита...

...И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито.

Silentium, 1910

О небо, небо, ты мне будешь сниться!
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,
И день сгорел, как белая страница:
Немного дыма и немного пепла! —

1911

и достигший в мартовских стихотворениях 1937 года своего апогея («Стихи о неизвестном солдате», оба — «Заблудился я в небе — что делать?..», «Может быть, это точка безумия...» и др.). Речь идет об изначально напряженном внимании поэта к осмыслению проблемы временного и вечного.

Обратимся к стихотворению «Отравлен хлеб...» с тем, чтобы проследить внутреннюю логику его движения в объектном и субъектном плане и попытаться понять особое место его в ранней лирике поэта.

Отсутствие названия обычно показатель повышенного лиризма текста. В данном же случае оно придает первой строке особую семантическую нагрузку: это и начало лирического монолога, и спрессованная, сведенная к минимуму слов, жесткая констатация самих условий осуществления этого монолога: «Отравлен хлеб и воздух выпит».

Кажущаяся конкретность слова *хлеб* сразу же снимается уравнивающим И («...и воздух выпит»). Стихия *воздуха* (обратным семантическим ходом в «единстве и тесноте стихового ряда», по Тынянову) сообщает *хлебу* свой масштаб (ВЕСЬ воздух выпит, ВЕСЬ хлеб отравлен). Кроме того, в перфекте *выпит* имплицитно присутствует и значение *питья*, которое, стало быть, тоже *выпито*, то есть отсутствует в том же пределе, что *хлеб* и *воздух*. Состояние современного мира предстает, таким образом, как чрезвычайное в данный момент — несовместимое с жизнедеятельностью.

Эмоционально-оценочно это выражается самой лексикой, то есть на поверхности текста, а неявно — ритмической организацией первого стиха, конкретнее — двумя закрытыми слогами: ударным перед цезурой и в женской рифме, что порождает буквально физическое ощущение задыхания и потребности в двойном добирании воздуха.

Иных проявлений лирического субъекта в первой строке нет. В терминах Б. О. Кормана это безличный *собственно автор*, который, в отличие от лирического героя, не является «собственным объектом»: на первом плане здесь картина мира под особым, эмоционально окрашенным углом зрения⁴.

Ситуация, таким образом, заявлена как не-личная, касающаяся всех. В этом видится и особая смысловая нагрузка первой строки как *заголовочной*.

В то же время она — точка отсчета для продолжения строфы, в которой данное состояние мира воплощено как *что-то* неповторимо-личностное острое переживание. В чем оно проявляется? В высоком строе лексики и синтаксиса второй строки («Как трудно раны врачевать!»); во введении сравнительного оборота, расширяющего духовно-историческое пространство текста и возводящего *тоску* безличного говорящего в еще большую степень, чем у библейского *Иосифа*; в особом интонационном строе: наряду с восклицаниями во 2 и 4 строках, это изменения на фонологическом уровне — двойное задыхание разрешается затем долгим, беспаузным выдохом во второй строке, в свою очередь, переходя в распев, набирающий всё большую высоту и силу (3, 4 строки) до *crescendo*.

Сравнение с Иосифом. Комментаторы в собраниях сочинений поэта отмечают уподобление «себя тезде — герою библейского повествования в одном из его жизненных злоключений» (*Камень*, 300; также: *Мец* 1995, 534) и — «вариант собственно имени Осип» (*Гаспаров* 2001, 742). Сразу заметим, что имя

⁴ *Корман Б. О.* Избранные труды: Теория литературы. Ижевск: Ин-т компьютер. исслед., 2006. С. 327–328.

Иосифа вводится не в объектном, а в субъектном плане текста — для самохарактеристики говорящего, внимание которого тут же переносится с повествовательного сюжета (злочлчений *Иосифа*) на собственное внутреннее состояние — в его совпадении (*тоска*) и несовпадении (м е р а тоски) с библейским героем. Мера же, исходя из текста, обусловлена разными причинами их *тоски*. У *Иосифа* это его личная судьба (предан братьями, продан в неволю; тоска чужбины и разлуки с домом), тогда как у лирического субъекта стихотворения — это переживание современного состояния общества. На сей счет есть единственный реальный комментарий: «...по мнению В. Я. Мордерер, стихотворение является прямым откликом поэта на ‘дело Бейлиса’ (октябрь-ноябрь 1913 г.)» (С2, т. 1, с. 465). Впоследствии это мнение было обстоятельно аргументировано (в статье Г. Г. Амелина и В. Я. Мордерер⁵): разноголосицей мнений в литературно-журнально-философской среде по поводу этого Дела и вообще «кровавого навета»; несостоявшейся дуэлью между В. Хлебниковым и О. Мандельштамом⁶ и — актуализированным в этой ситуации именем Державина, полемическим диалогом с которым и завершается стихотворение «Отравлен хлеб...».

Названная статья стимулировала нас внимательнее рассмотреть соседние стихотворения Мандельштама 1913 года. Текстуальные переклички с обоими «Футболами» позволили нам предположить, что осенью 1913 г. в лирике поэта возникло тематическое стихотворное «гнездо»⁷ с центром — «Отравлен хлеб...», которое характеризуется внутренне напряженной и

⁵ Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. Мифы и столкновения Осипа Мандельштама. М.; СПб.: Языки русской культуры, 2001. С. 42–45.

⁶ Об этом подробно см. также: Кобринский А. «Сияющие латы» Осипа Мандельштама // Кобринский А. Дуэльные истории Серебряного века: Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб.: Вита Нова, 2007. С. 266–273.

⁷ О феномене поэтического «гнезда» см.: Гутрина Л. Д. Стихотворные «гнезда» в поэзии О. Э. Мандельштама 1930-х годов (к проблеме становления нового типа поэтической образности): Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004.

по-разному скрытой в тексте острой социально-исторической проблематикой, впоследствии получившей, тоже непрямые, отражения в поэзии и прозе Мандельштама.

О трех «Футболах» 1913 года. Говоря «трех», мы имеем в виду и черновой вариант с таким же названием, и два вышедших из него стихотворения, которым автор придал последовательность — *Первый, Второй*. Об их связи, как с черновиком, так и между собой, существуют различные мнения⁸. Нас тоже заинтересовала причина, по которой в ходе работы вдруг изменился авторский замысел, а наличествующие в черновике времена (настоящее и — библейское как давно прошедшее) были заново и по-разному переиграны в двух «Футболах»; наконец, почему «Футбол», написанный вторым, занял в двойчатке первое место. С него и начнем.

ПЕРВЫЙ ФУТБОЛ

Телохранитель был отравлен.
В неравной битве изнемог,
Обезображен, обесславлен,
Футбола толстокожий бог.

И с легкостью тяжеловеса
Удары отбивал боксер;
О беззащитная завеса,
Неохраняемый шатер!

⁸ *Камень*, 326–327; *Кобринский А. А.* Стихотворения О. Мандельштама о футболе (особенности поэтики) // *Поэтика и текстология: Материалы науч. конф. к 100-летию О. Мандельштама. 27–29 дек. 1991 г. М., 1991. С. 80–83* (то же в кн.: *Кобринский А. А.* Статьи о русской литературе XX века. СПб., 2007. С. 119–123. Далее — *Кобринский*, с указанием страницы); *Шиндин С. Г.* Акмеистический фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект // *Russian Literature. North-Holland. XLII (1997). P. 227–229.* Далее — *Шиндин*, с указанием страницы.

Должно быть, так толпа сгрудилась,
Когда, мучительно-жива,
Не допив кубка, покатилась
К ногам тупая голова...

Неизъяснимо лицемерно
Не так ли кончиком ноги
Над теплым телом Олоферна
Юдифь глумилась?..

О чем стихотворение? Казалось бы, из названия это вполне ясно, к тому же слово *футбол* еще один раз упоминается в тексте, а затем сюжетно завершается в последней строфе — «кончиком *ноги*» (англ. *foot* — нога)⁹. Тематически сюда же можно отнести *толстокожий*, *удары* и, может быть, *толпа*.

Но что за *неравная борьба*? Кого с кем? Здесь бьют как будто только мяч (*обезображен*). Почему *тела хранитель* (то есть — мяча, как *футбола бога*) *отравлен*? А сам *бог* — *обесславлен*? Кем? И почему при таком умелом *боксере* ворота его — «беззащитная завеса, / Неохраняемый шатер!»?

Можно предположить, что по существу содержания речь идет не столько о *футболе*, да и вообще — не о спорте, а о каком-то ином массово-зрелищном событии, суть и трагический смысл которого усилены библейским преданием о Юдифи (аналогично сравнению с *Иосифом* в «Отравлен хлеб...»). Правда, ее сюжет предстает сквозь призму картины Джорджоне, придавшей облику героини отсутствующее в предании глумление над трупом врага. О каком же событии может идти речь?

Среди комментариев к «Первому футболу» обратим особое внимание на источник ассоциации футбольного мяча с головой: «Казнили. Голова отпрянула, как мяч!» (К. Случевский «После казни в Женеве») — и на отсылки к *Воспоминаниям* вдовы поэта («это стихотворение Мандельштам отметил у Случевского как “удачу”»), а также — к «Шуму времени», где о Вл. Гиппиусе (учителе литературы в Тенишевском училище) сказано:

⁹ См.: *Гутрина Л. Д.* С. 117–118. Примеч. 10.

«...и во сне помнящий дикие стихи Случевского “Казнь в Женеве”» (*Камень*, 327; *Мец*, 644; *Кобринский*, 122–123).

Имя Вл. Гиппиуса уводит нас в начало века, то есть в годы пребывания Мандельштама в училище. Об этих годах он будет вспоминать десять лет спустя, в 1923–24 гг., в своей первой прозе. Если поискать в «Шуме времени» аналогичное массово-зрелищное событие в интервале его учебы (1900–1907), то текстуально с «Первым футболом» более всего перекликается глава «Концерты Гофмана и Кубелика», в которой:

футбола толстокожий бог отзовется как «два маленьких полубога»;

обезображен — «толпа... готова была растерзать своих любимцев»;

Должно быть, так толпа
сгрудилась — «человеческими гроздьями»,
«под тяжестью толпы»;

Неохраняемый шатер — «подвергались настоящей осаде»,
«цепью охраняя главное крыльцо».

Довольно странно это, казалось бы, несоединимое сочетание высокой музыки, *безумия* толпы и — Великого поста: «В 1903–4 году Петербург был свидетелем концертов большого стиля. Я говорю о *диком*, с тех пор не превзойденном *безумии* великопостных концертов Гофмана и Кубелика в Дворянском собрании» (*С2*, т. 2, с. 23).

Но вспомним, что в том же году и в те же дни, когда в Петербурге проходили «концерты большого стиля»... «шестого мая, в первый день величайшего из христианских праздников, в городе начались погромы», — писал летом 1903 г. В. Г. Короленко в очерке «Дом № 13» на основе увиденного им в Кишиневе и услышанного от свидетелей два месяца спустя после происшествия. Он привел только «один из эпизодов, чтобы поделиться с читателем хотя бы бледным отражением этого ужаса»¹⁰.

¹⁰ *Короленко В. Г. Дом № 13 // Короленко В. Г. Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1971. С. 62–79. Далее в тексте страницы по этому изданию.*

При сопоставлении главы «Концерты Гофмана и Кубелика» и названного очерка мы обнаружили у Мандельштама многочисленные случаи как бы взаимоналожения описаний столь разных событий, вплоть до опасения за судьбу двух гениев-«близнецов», которых «толпа, не зная, что начать, готова была растерзать» (С2, т. 2, с. 24), и — судьбы двух братьев-евреев в очерке Короленко, о которых «толпа решила, что одного можно “оставить”» (64).

В итоге одно событие в «Концертах...» проступает сквозь другое, своей несовместимостью являя контрапунктическое сочетание «чистого, первородно-ясного и прозрачного звука» с «тьмой исступленного зверства» (это уже цитата из «Дома № 13») — в общем *шуме* доставшегося Мандельштаму *времени*. Смысл и цели этой контрастной полифонии мы объяснили бы намерением и надеждой автора *сковать и остудить* музыкой (в широком смысле — культурой) «разнузданную, своеобразно дионисийскую стихию» во всех формах ее проявления (С2, т. 2, с. 24).

Итак, мы отметили текстуально-смысловые параллели между «Первым футболом» (1913) и главой «Концерты Гофмана и Кубелика», а также — между «Концертами...» и очерком Короленко. Осталось замыкающее и — в данных сопоставлениях — главное для нас звено: «Первый футбол» (1913) и «Дом № 13» (1903). Комментариев же к стихотворению в очерке оказалось слишком много:

Телохранилитель был отравлен «Городовой “бляха № 148”... ждал ясных и точных приказаний... не получил их... сел на тумбу... просидел здесь все время в качестве незаменимой природы для какого-нибудь скульптора, который бы пожелал изваять эмблему величайшего из христианских праздников в городе Кишиневе» (70).

Обезображен «До погрома он был слеп на один глаз. Во время погрома кто-то из “христиан” счел необходимым выбить ему и другой» (68).

Обесславлен... бог

[о священнике] «громилы пригрозили ему, и... он отступил. Это, очевидно, был простой, добрый человек, но не герой христианского долга» (74).

О беззащитная завеса
Неохраняемый шатер!

«о защите нечего было и думать»; «в доме было только восемь мужчин; городской № 148... сидел на тумбе, а два патруля стояли в переулках выше и ниже разрушенного дома» (71); «три жертвы очутились на крыше, среди города, среди сотен людей, — без всякой защиты» (74); «убивали толпой беззащитных людей» (76).

Должно быть,
так толпа сгрудилась

«Толпа явилась около одиннадцати часов» (70); «дикой толпы», «ярость толпы» (71); «к расสวิрепевшей толпе» (74).

Когда мучительно-жива,
Не допив кубка, покатилась
К ногам тупая голова...

«Он был еще жив, очнулся и попросил воды. Руки и ноги у него были переломаны... Тот же человек... ударил несчастного ломом по голове» (75).

Неизъяснимо-лицемерно...
Над теплым телом...
 глумилась

«А правда состояла в том, что он вернулся на свой пост без всяких специальных приказов и в городе видел, как погром идет с усиливающейся жестокостью в присутствии войск и полиции» (69); «веселый человек» (72); «толпа охочих палачей добила их дрючками и со смехом закидала горой пуха» (75).

Таким образом, в семантическом поле вокруг стихотворения «Отравлен хлеб...» мы установили скрытую связь между Кишиневским погромом (1903) и современностью 1913 года, закрепленную в начальных строчках обоих текстов: «Телохранитель был *отравлен...*» и «*Отравлен* хлеб, и воздух выпит...».

Уточним временные параметры в «Первом футболе». Недавнее историческое событие (1903) проецируется на сюжет Юди-

фи. В свою очередь, время в библейском сравнении раздваивается на *давно прошедшее* (напоминание о подвиге во спасение родного города) и, глядя оттуда, — на *будущее* (негативная интерпретация этого сюжета художником 15–16 вв.), каковое для говорящего *сейчас* тоже стало уже отдаленной историей. Тройное временное освещение недавнего исторического события, трагизм которого к тому же прикрыт легким флером спортивной *игры*, порождает многослойную семантику, сообщающую и событию, и переживанию его лирическим субъектом историческую глубину. В этом, кстати, проявляется характерная особенность поэтики акмеизма: возвратными движениями сюжетов и образов в историческом времени установить связь современного события с прошлым и осмыслить его место в духовном пространстве культуры.

Теперь обратимся ко «Второму футболу», который — с небольшими изменениями — почти весь вышел из черного варианта под условным названием «Футбол»¹¹ и так же, как в нем,

¹¹ Текст черновика (1913) цит. по: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993–1997. Т. 1. С. 243–244. В дальнейшем — *С4*, с указанием тома и страницы.

Рассеен утренник тяжелый,
На босу ногу день пришел;
А на дворе военной школы
Играют мальчики в футбол.

Чуть-чуть неловки, мешковаты —
Как подобает в их лета;
Кто мяч толкает угловатый,
Кто охраняет ворота.

[Потерян пояс, шапка сбита.
Околыш на сырой земле.
А дядьки вечером сердито
Мундир уютжат на столе.]

Мундир обрызган. Шапка сбита.
Околыш красный на земле.

описывает *игру мальчиков* в настоящем времени, вследствие чего может быть соотнесен с каким-то событием современности. В этом смысле для нас важны как раз те строки из черновика, которые Мандельштамом отбросил или изменил. Они-то и отражают подробности «Дела Бейлиса», ставшего тогда достоянием самой широкой (в том числе мировой) общественности: сводки из зала суда, проходившего 25 сентября — 29 октября 1913 г., публиковались во всех газетах, включая «Русское богатство» от 27, 28, 29 и 31 октября со *Статьями* и *Заметками* В. Г. Короленко. Приведем строки черновика с комментариями из материалов «Дела Бейлиса» в Википедии¹²:

<i>Деревья мокрые в золе</i>	«25 сентября был пасмурный, дождливый день» ¹³ .
<i>А в парке путаницы сито</i>	свидетели путались в своих показаниях
<i>Глухая битва закипает</i>	ход процесса
<i>Мундир обрызган. Шапка сбита</i>	при обнаружении тела мальчика — рядом находились его куртка, фуражка

А в парке путаницы сито,
Деревья мокрые в золе.

Глухая битва закипает:
На месте топчутся и вот
Один мячом завладевает
И как герой в толпе живет.

С улыбкой тонко-лицемерной
Не так ли кончиком ноги
Над головою Олоферна
Юдифь глумилась [и враги.]

¹² Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Дело_Бейлиса.

¹³ Цитата из «Воспоминаний» Н. П. Полетики, в 1913 году — старшеклассника-гимназиста (подпольная перепечатка эмигрантского издания. М., ок. 1978. Режим доступа: <http://lib.baikal.net/MEMUARY/POLETIKA/wospominaiya.txt>). «Мы... были целиком поглощены процессом. <...> даже мало осталось любителей гонять мяч в гимназическом саду» (Там же).

С улыбкой тонко-лицемерной

Над головою... глумилась

лжесвидетельства, разоблаченные
на суде

мальчик лишился сознания от ударов в голову; организатор убийства — держательница воровского притона¹⁴.

На те же шокирующие подробности процесса (с несоизмеримо большей детализацией) отозвался Ф. Сологуб в «Жуткой колыбельной» (12 октября 1913 г. Вагон СПб–Москва)¹⁵. По-видимому, в эти же дни Мандельштам писал черновой вариант «Футбола».

Из него во «Второй футбол» без изменений перейдут строки: «А на дворе военной школы / Играют мальчишки в футбол». Будет сохранена, пусть не прямая, но понятная современникам поэта связь с «двором кирпичного завода», фигурировавшим в ходе процесса, и с каруселью, где «играли мальчишки», которых заслушивали как свидетелей. Сохранено и настоящее время события, соотносимое с реальным настоящим.

Однако начальная строка: «Рассеян утренник тяжелый» — подводит этому событию итог, как если бы она была написана по завершении процесса, *после* оправдательного вердикта, чем, как мы полагаем, и предопределилось рождение у поэта нового замысла — в виде двойчаток.

Не утрачивая связи с Делом Бейлиса, «Второй футбол» вбирает в себя также личные воспоминания о *прошлом* (увлечение игрой в футбол в пору пребывания в Тенишевском училище;

¹⁴ «Новый Сатирикон» выпустил специальный номер, посвященный процессу Бейлиса (конфискован властями), в него входил «Полный словарь слов» Фомы Опискина (псевд. А. Аверченко):

«А — Абвинительный приговор.

У — Убийцы, присутствующие на свидетельской скамье.

Ф — Фемида — женщина, всё время придерживающая рукой повязку, чтобы компания Веры Чеберяк не украла ее» (режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Дело_Бейлиса).

¹⁵ Сологуб Ф. Стихотворения / Предисл. О. Цехновицера; Отв. ред. В. В. Гиппиус. Л., 1939. С. 306–308.

на ту же пору, как мы уже знаем, проецируется и событие («Первого футбола») и тревожное предчувствие *будущего* — под непосредственным впечатлением поэта от наблюдаемой им *игры мальчиков* во дворе 1-го Кадетского корпуса осенью 1913 г. Согласно зафиксированной дате (27 ноября) Мандельштам показал на них в окно Ахматовой и Гумилеву, прочитав это стихотворение¹⁶. Концовка: «Мундир обрызган. Грудь открыта...» — выражает предощущение опасности для своего и следующего поколения в канун мировой войны (ср. «Летние стансы» тоже 1913 года: «Чернеет на скамье гранитной / Самоубийца молодой»).

Вот почему, хотя начало стихотворения: «Рассеян утренник тяжелый» — и соответствует общей разрядке и облегченному вздоху в прессе по вынесению Бейлису оправдательного приговора (к примеру: «...суд народной совести оказался вполне на высоте общественного доверия» [Новое время. Спб., 1913. 29 окт.]), но завершается оно гибелью *мальчика*, которая не должна быть забыта как сама по себе, так и в преддверии больших смертей (*Кобринский*, 120, 121).

Итак, комментарий и текстуальные переклички (подчеркнем: не сквозные мотивы лирики, а образы «отравлен» и «рассеян», обусловленные ситуативно и скрепляющие собой три текста) позволяют нам заключить, что два *Футбола* передают хронологию трагических событий, с достаточной долей определенности проецируемых на реальные факты российской истории и современности¹⁷. А вслед за ними, духовно возвышаясь, как бы

¹⁶ *Камень*, 327; *Гаспаров 2001*, 740; *Мец 1995*, 644; *Шиндин*, 219.

¹⁷ Самой реальностью эти разновременные события сближались. Так, в 1913 г. был приговорен к 4-месячному тюремному заключению князь С. Д. Урусов за то, что в 1907 году он выпустил свою книгу «Записки губернатора. Кишинев. 1903–1904» (М.: Изд-во В. М. Саблина), написав о попустительстве правительства погромам и о своей моральной ответственности за происшедшее. Следствием его усилий как губернатора было привлечение погромщиков к уголовной ответственности. Мандельштам сближает эти же события не только нумерацией двух «Футболов», но и последовательностью в «Шуме времени» глав «Концерты Гофмана

НАД-страиваясь над ними, пишется стихотворение «Отравлен хлеб...», в котором картина мира, вбирающая в себя эти и другие события, расширена говорящим до безграничности, отчего и *тоска* его возведена в степень, превышающую даже *тоску* библейского Иосифа, освященную преданием.

«Не мог сильнее тосковать!». Если *тоска Иосифа* вызвана его личными «жизненными злоключениями» и в конечном итоге она не безысходна, то в «Отравлен хлеб...» *тоска* лирического субъекта порождена состоянием самого мира, причем не только здесь и сейчас, но и, как мы отметили, в историческом измерении. Напомним, что семантический спектр *тоски* в лирике Мандельштама вообще широк и частотность этого слова высока — в общей сложности 16 случаев, причем 10 из них прихо-

и Кубелиса» и «Юлий Матвеевич» (текст последней свободно проецируется на очерки, личность и жизнь В. Г. Короленко до и после революции, вплоть до обстоятельств его кончины): «Появление его в доме означало или семейный совет, или замирение какой-нибудь домашней бучи. В конце концов, всякая семья — государство. Он любил семейные неурядицы, как настоящий государственный человек любит политические затруднения; своей семьи у него не было, и нашу он выбрал как чрезвычайно трудную и запутанную»; «он вырос среди южных помещиков-дельцов, между Бессарабией, Одессой и Ростовом»; «Все они, и нотариус-грек, и губернский секретарь-молдаванин... тряслись в холерную жару в бричках, на линейках с балдахином по трактам, по губернским мостовым»; «Понемногу он превратился в настоящего еврейского генерала. Вылитый из чугуна, он мог бы служить памятником, но где и когда чугун передаст три бисмарковских волоска? Мировоззрение... сложилось в нечто мудрое и убедительное. Излюбленным чтением его были Меньшиков и Ренан. Странное на первый взгляд сочетание, но, если вдуматься, даже для члена Государственного совета нельзя было придумать лучшего чтения»; «в наизидание любил рассказывать, как он вышел невредимым из холеры»; «На похороны... съехалось чрезвычайно много почтенных и не знакомых друг с другом родственников» (С2, т. 2, с. 30–32). Ср.: «Когда в день похорон В. Г. Короленко, 28 декабря 1921 года, в Полтаве был объявлен всеобщий траур, собралось около 40 тысяч человек» (*Бурбан В.* Апостол правды и любви в эпоху всеобщего озверения // Режим доступа: <http://www.zn.ua/newspaper/articles/33712>).

дятся именно на стихи 1910–1913 гг., из коих, в свою очередь, 4 — на 1910 год:

Как небылицею, своей *томись тоской...*
«В огромном омуте прозрачно и темно...», 1910

Что весь соблазн и все богатства Креза
Пред лезвием твоей тоски, Господь!
Змей, 1910

Какая *тоска щемящая,*
Какая беда *стряслась!..*
«Я вздрагиваю от холода...», 1911

И лихорадочный больной, *тоской распятым...*
«Пусть в душной комнате...», апрель 1912

Целый день сырой осенний воздух
Я вдыхал в смятеньи и тоске...
Золотой, 1912

Одну из многих возможных причин и — одновременно — один из источников полисемантической *тоски* у Мандельштама мы видим в том, что поэт находился под обаянием «Тихих песен» Ин. Анненского, с их *Тоской возврата*, просто *Тоской*, затем — *Тоской мимолетности... белого камня... медленных капель... кануна... синевы... сада... миража...* Кроме того, наверняка Мандельштам, как и весь круг русских поэтов, был потрясен известием о внезапной кончине Анненского (30 ноября 1909 г.). Может быть, в продолжение его *Трилистников* и вслед его уходу появились в 1910 году эти строки:

И паруса *трилистник серый,*
Распятым, как моя тоска!
«Я вижу каменное небо...»

Горестным восклицанием, словно эхом, отзываются они на оказавшееся последним стихотворение Анненского «Моя Тос-

ка», с его повтором в конце первой и последней строф стихотворения:

Мне кажется, меж вас одно недоуменье
Всё будет жить моё, одна моя Тоска...

и

Недоумелая, моё недоуменье,
Всегда веселая, она моя тоска¹⁸.

Добавим еще две, кроме слова «тосковать», отсылки к этому тексту:

Отравлен хлеб Ей — пир отравленный, мошеннический пир!

И далее:

*Слагают вольные былины;
и певец* Собралась петь она [моя Тоска]...

Внутритекстовая динамика обоих стихотворений: от *тоски* к *пению* — сближает их, так что в самом построении «Отравлен хлеб...» отпечаталась память об Анненском, *тоска* которого была избыта им в смерти, но прежде воплощена в поэзии, оставшись в ней *на в с е г д а*. Потому что она — *подлинная*. В «Трилистнике вагонном» он писал о *Тоске вокзала, подлинность* которой непостижимым образом была удостоверена мгновенной смертью поэта «на ступени подъезда Царскосельского вокзала»¹⁹.

¹⁸ *Анненский Ин.* Моя Тоска // Анненский Ин. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 171–172. См. примеч. А. В. Федорова (с. 604).

¹⁹ «"Все мы умираем неизвестными..." "Никто" (псевдоним хитроумного Улисса, который избрал себе Иннокентий Федорович) <...> И он в шубе, с портфелем, в котором лежала приготовленная лекция, что он ехал в этот день читать, мертвый опустился на ступени подъезда Царскосельского вокзала. Полиция отвезла труп неизвестного человека, скончавшегося на улице...» (*Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1989). См. также из письма В. А. Жуковского С. Л. Пушкину 15 февраля 1837 г.:

Речь идет не о конкретном состоянии по какому-то поводу, а о *тоске* планетарной и вселенской. Земной, как бы разлитой во всем сущем, — и метафизической. У Мандельштама:

Я вздрагиваю от холода —
Мне хочется онеметь!
А в небе танцует золото —
Приказывает мне петь.

Томись, музыкант встревоженный,
Люби, вспоминая и плачь
И, с тусклой планеты брошенный,
Подхватывай легкий мяч!

*Так вот она — настоящая
С миром таинственным связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда потряслась!..*

1912

Как заметил В. Гофман, у Анненского «лейт-слово “Тоска” и сложно и противоречиво персонифицировано <...> выступает как бы в роли <...> героя лирического повествования»²⁰. Но ведь это же можно отнести и к сравнительному обороту в «Отравлен хлеб...», где имя *Иосифа* как *лейт-слова* его сюжета, данного намеком на библейское предание, остается на периферии, тогда как *лейт-слову* лирического субъекта «тосковать» отведена самая сильная позиция — в конце стиха, в конце строфы и с восклицательным знаком.

Тоска Мандельштама — *тоска* по единству. Она связана с мыслью А. Бергсона о «первоначальном порыве жизни»,

«Он мучился менее от боли, нежели от *чрезмерной тоски*: “Ах! какая тоска! — иногда восклицал он, закидывая руки на голову. — *Сердце изнывает!*”» (Жуковский В. А. Баллады <...> Дневники; Письма; Воспоминания современников / Сост., послесл. и примеч. И. М. Семенко М.: Правда, 1987. С. 397) (курсив мой. — Д. Ч).

²⁰ Гофман В. О. Мандельштам. Наблюдения над лирическим сюжетом и семантикой стиха // Звезда. 1991. № 12. С.181, 182.

о «перволотчке» и «непрерывном потоке», в котором «реальное время грызет вещи». И только глядя назад, где единство было²¹, можно ответить себе на вопрос, что делать, когда «воздух выпит». В творчестве как свободном акте обнаруживается и проявляет себя глубинное «я», причастное тому уровню бытия, на котором гармония достижима.

Будучи в субъектном плане текста продолжением 2-й строки («Как трудно раны врачевать!»), слово *тоска* задает лирическому сюжету новый масштаб, подготавливая претворение мотива *тоски* в мотив творчества (ср. впоследствии: *ясная тоска*, ведущая к *Тоскане*, то есть к Данту, а также известная мандельштамовская формула акмеизма как *тоски по мировой культуре*).

Иосиф и бедуины. 2-я и 3-я строфы внешне и по существу резко отличаются от первой. Прежде всего — тональностью: после экспрессивно-окрашенной картины мира и двух открытых эмоциональных всплесков лирического субъекта, вмещенного в этот мир, возникает эпически нейтральная интонация. Тематически она связана с развернутым повествованием о *бедуинах*, а лирически — с почти полным самоустранением говорящего и пространственно-временным дистанцированием его от героев повествования.

Но, при отсутствии очевидной связи между содержанием первой и последующих строф, через сюжет *бедуинов* стихотворению в целом задано здесь ассоциативное движение. В чем именно?

Периферийный сюжет *Иосифа* получает мощное расширение в ближневосточном континууме и в неактуальном настоящем времени, в коих *бедуины* «под звездным небом» и «на коне» всегда пребывали — и до библейской истории, и на всем

²¹ Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / Пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. (Классич. филос. мысль). С. 65, 104, 40, 53, 60, 66. См. также об этом работы А. Фэвр-Дюпэгр: Бергсоновское чувство времени у раннего Мандельштама // Поэтика и текстология... С. 27–31. Примеч. 11; Тоска по единству: о влиянии Бергсона на раннего Мандельштама // Russian Literature. North-Holland. XLII (1997). P. 137–152.

ее протяжении, включая сюжет Иосифа, — тысячелетиями и *по сей день*²².

В этом объединяющем *Иосифа и бедуинов* хронотопе выявляются две оппозиции: неволя (*проданный в Египет*) и — воля; историческое лицо со своей трудной судьбой и — безымянность, коллективный образ жизни, общая судьба. *Иосиф* в неволе *тоскует* — *бедуины* (под звездным небом) *слагают вольные былины*.

Так мысль поэта о творчестве органически связывается в тексте с *волей* (ср. со стихотворением Мандельштама 1914 г. «Я не слышал рассказов Оссиана...»: «И ветром развеваемые шарфы / Дружинников мелькают при луне...»; «Чужих певцов блуждающие сны...»). В комментарии к этому стихотворению см. слова В. О. Ключевского: «При кочевом образе жизни выделение лица из первобытного стихийного союза задерживалось...» [*Камень*, 304]).

В едином пространственно-временном континууме зарождение песни как выражения коллективного сознания и коллективных переживаний предшествует появлению индивидуальной *тоски*. Песня старше *тоски*, раньше ее и пребудет — дольше. В своем старшинстве она вберет в себя *тоску*, либо бесконечно возобновляя ее в повторениях (*у бедуинов*), либо унося с собой — в бессмертие (в высокой поэзии).

Вольные былины. Устные напевы бедуинов «слагаются» в кочевье, в движении «на коне», в такт движению под стук копыт. Стук, как звук и ритм, становится *слогом* — *словом* — *строкой* — *песней*, которая изначально рождается свободной и на свободном дыхании (в отличие от «воздух выпит»).

²² «За последние две тысячи лет, проведенные в кочевании по окрестностям, бедуины ничуть не изменились... [продолжают пасти овец, разъезжать на верблюдах... распевая заунывные песни кочевой дороги] они превосходные наездники, ловкие охотники... им нельзя отказать в здравом смысле, живости ума, пламенной фантазии, как показывают их сказки и поэзия» (*Маркиш Д.* Шатер бедуина // Еврейское слово. 2006. № 16 (289) [Электрон. версия. Режим доступа: <http://www.e-slovo.ru/289/k2.htm>]).

Надо отметить, что семантическое поле глагола «слагают» — и не только в ранней лирике Мандельштама! — постоянно связано с творчеством:

На стекла вечности уже *легло*
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем *узор*... (1909)

...В край, где *слагаются* заоблачные звенья... (1911)

Закрыв глаза и на коне
Слагают вольные былины... (1913)

В закрытые глаз, в покое рук
Тайник *движенья* непочатый... (1913)

...*Слагали гимны*, кони гарцевали
И, *словно буквы*, прыгали на месте... (1932)

И можно из бабочек крапа
Рисунки слагать на стене... (1933)

Творчество же для Мандельштама невозможно без *наитий*. Слово это у него редкое, встречается только два раза, причем в прямо противоположных ситуациях: о себе — «В *тщетном* ожидании *наитий*» («...коробки...», 1911 [Камень, 145]) и о *бе-дуинах*, которым как раз «*Немного нужно* для *наитий*» (1913). Здесь важно ограничительное значение наречия *немного*, которое у поэта, помимо количественной характеристики («*Немногого*, на чем печать / Моих пугливых вдохновений», 1909; и — «Еще *немного* — оборвут / Простую песенку...», 1924), имеет специфичный для его лирики амбивалентный смысл — ничтожно малого и ценностно-значимого одновременно, причем в излюбленных им повторениях:

Немного красного вина,
Немного солнечного мая... (1909)

Немного дыма и немного пепла! (1911)

Немного солнца и немного меда... (1920)

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла... (1924)

Бедуинам для наитий нужно совсем *немного*, но, как бы то ни было, чтобы *слагать былины* (в широком смысле — творить), необходимы свобода (воля) и *наития*.

О смутно пережитом дне. *Наития бедуинов* всякий раз связаны с событиями этого *дня*, которые каждый новый *день* повторяются. День на день похож однообразно. Никаких иных временных ориентиров, кроме «смутно пережитого дня», у *бедуинов* нет. Отсчета времени нет. *День* — единица времени жизни. Но не мера ее — ведь им ничего не измеряется. Он — как вся жизнь, а жизнь — как один долгий день.

Время бедуинов вне-историческое и до-историческое. События не сохраняются в памяти, поскольку они — одни и те же. С окончанием *дня* их *туман* «рассеивается».

Сопоставим сюжет *бедуинов* с другим стихотворением раннего Мандельштама, где речь тоже идет об одном дне, причем прожитом зря, впустую (заметим, что первоначально в нем было четыре строфы, но затем поэт оставил только одну — как законченное целое):

О небо, небо, ты мне будешь сниться!
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло
И день сгорел, как белая страница:
Немного дыма и немного пепла! (1911)

Ужас лирического Я, передаваемый на всех уровнях этого короткого стихотворения, придает образу *дня* значение равновеликости его всей человеческой жизни: вот так и она может *сгореть*, превратившись в *дым* и *пепел*, которые *рассеются* бесследно.

Но одновременно лирическое Я обращается к *небу* с мольбой, в ожидании *наитий* и с надеждой, что оно не «совсем ослепло». Сравним с отношением *бедуинов* к небу. Для них оно — только

местоположение: «Под звездным небом». *Небо* глядит *звездами* на землю, а *бедуины* едут, «закрыв глаза», не видя ни земли, ни неба. Ничего нового для них ни здесь, ни там нет — всё издревле повторяется. В то же время живут они в полном слиянии с природой как ее неотъемлемая часть, так что их *день* являет собой иной о б р а з человеческого бытия: преддверие истории и цивилизации и — начало творчества (иначе в «Автопортрете» Мандельштама: «В *закрытье глаз, в покое* рук»). Здесь состояние отрешенности, предшествующее творчеству).

О чем же *слагаются былины*?

Событий рассеивается туман. На каждый день приходится неудачи и удачи:

Кто потерял в песке колчан,
Кто выменял коня...

События дня — из тех, что постоянно бывают и попеременно случаются с каждым, хотя на каждый *день* у каждого — *событие* свое, о чем он и слагает *былину*. При сопоставлении содержания «вольных былин» с «Молитвой бедуина» Ап. Майкова (1839) мы видим изображение тех же реалий:

...от вихрей *песчаных* защиты...
... *Коням* легкость ветра пустынного дай!
...А к вечеру *звезд* сыпь *на небе* алмазы²³, —

характеризующих тот же внешний и внутренний (молитва!) мир кочевых племен, что и в «Отравлен хлеб...» (ср.: *Гаспаров 2001*, 741–742).

Одинаковость *событий* дважды дублируется в тексте: как сыпучий однообразный *песок*, в котором постоянно *теряют колчан*, и как дисперсная масса *тумана* — метафора *рассеивания* (см. у раннего Мандельштама также: «У вечности ворует

²³ *Майков А. Н.* Молитва бедуина // *Майков А. Н. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1984. Т. 1. С. 73–74.*

всякий, / А вечность — как морской песок», 1913; «Я отряхну мои печали, / Как мальчик вечером песок / Вытряхивает из сандалий», 1914).

Для нашего разговора существенно, что именно этой строчкой стихотворение «Отравлен хлеб...» отзывается на «Второй футбол», с которым у него есть и другие текстуальные переключки:

...событий	Рассеян утренник тяжелый...
Рассеивается туман	...Осенней путаницы сито...
О мутно пережитом дне	На босу ногу день пришел.

Добавим также почти зеркальный синтаксический параллелизм:

Кто потерял в песке колчан,	Кто мяч толкает угловатый,
Кто выменял коня...	Кто охраняет ворота...

Внешне в обоих текстах речь идет как будто об обыденных событиях, с той лишь разницей, что в сюжете *бедуинов* — время настоящее *вечное*, тогда как во «Втором футболе» — это *актуальное* настоящее. Но, как выше было показано, поэт откликается им на реальное событие современности, которое, после того как *рассеялся утренник тяжелый*, уже стало историей. Включенное в неактуальное настоящее *бедуинов*, оно оказывается в той же чередке, что и *туман их событий* (может быть, в этом смысл единственного в тексте переноса — *enjambement* — как акцентирования судьбы всех земных *событий* в вечности: *И это пройдет*). Но в историческом измерении, в человеческой памяти, а тем более — запечатленной в поэзии, оно *не исчезнет*.

И если подлинно поется, И полной грудью, наконец...

В каждом с ю ж е т е первой строфы (а в лирике сюжетной единицей является слово, передающее прямую оценку²⁴) поэт

²⁴ См.: «Сюжет — последовательность отрывков текста, объединенных либо общим субъектом (тем, кто воспринимает и изображает), либо

отталкивается от конкретного (*хлеб, воздух* для дыхания, *раны, проданный*) и в каждом тут же восходит к обобщению и углублению смыслов. Иначе развивается сюжет бедуинов, которым неведома *прижатость* к земле. Они изначально приподняты над ней — *под звездным небом* и *на коне*. Свобода передвижения предопределяет дар *вольного* пения. Правда, для *наитий* им всё же необходимо отталкиваться от земного, хоть *немного*. Как писал Мандельштам в незавершенном стихотворении 1911 г., «И мирами вызвано иными — Только то, что создано землею... В тщетном ожидании наитий...» (С2, т. 1, с. 436). Итак, *бедуины* «поют верхом». Но — не «на верхах» (ср. со стихотворением «Пою, когда гортань свободна и суха...», 8 февраля 1937), а — параллельно земле.

Поэт же, отзываясь на кризисное состояние мира, восходит к небу, голос его набирает всё большую высоту. Потому что его переполняет *тоска* за всех, и соизмерима она с целым миром. Подробности событий остаются в ближайшем «лирическом соседстве» стихотворения «Отравлен хлеб...», в нем же на поверхность выведено сверх-чувство (ср.: «И подлинно во мне печаль поет...» — «Пешеход», 1912), или, говоря словами Н. Гумилева, «сильная эмоция, возбуждающая любовь и ненависть, заставляющая мир считаться с фактом своего существования»²⁵.

Из сказанного уже следует, что *подлинность* у Мандельштама — не единственное условие жизнеспособности стихотворения, он утверждает также меру подлинного: «И *полной грудью*, наконец...», — что, кстати, корреспондирует с концовкой «Второго футбола» («Грудь открыта»), словно отзываясь на ту картину смерти — с *полной* самоотдачей. Заметим, что в лирике Мандельштама частотным является не только образ *груди: доверчивой и слабой, пустой, пустая клетка, из груди рвется*

общим объектом (тем, что воспринимается или изображается)» (Корман Б. О. Указ. изд. С. 329).

²⁵ Гумилев Н. С. Жизнь стиха // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 48.

стон, и грудь стесняется, — но и, словно в противопоставление приведенным примерам, частотно само это сочетание:

И *полной грудью*, наконец (1913)

Чтоб *полной грудью* мы вне времени вздохнули (1915)

И *полной грудью* их вдыхать еще я должен (4 февраля 1937)

Отклик неба *во всю мою грудь* (19 марта 1937).

Вместе они входят в обширное образно-тематическое гнездо *сердце — грудь — дыхание — пение*. В стихотворении «Отравлен хлеб...» это сочетание усилено наречием *наконец* как пределом *подлинности*, функционально же — подготавливающим рифменное и смысловое созвучие с главным, итожащим лирический монолог образом.

Всё исчезает — остается... Мотивом *исчезновения*, прямо продолжающим Державина («Уносит все дела людей...»), подытоживается в стихотворении Мандельштама его собственная «геометрия вычитания»: *отравлен хлеб, воздух выпит, потерял в песке, рассеивается*. Но поэт переиначивает узнаваемую синтаксическую конструкцию таким образом, что условия и результат получают прямо противоположный смысл:

А если что и остается...	пожрется
И если подлинно поется...	остается, —

при этом *счищается ржавчина* с «языка одряхлевшего столетия» (С2, т. 2, с. 196): *по-ЖР-ется — по-ется*.

Высокочастотный в его лирике глагол *остается* и его производные (21 случай) выражают сквозной мотив, сопряженный с несколькими важными оппозициями: жизнь и творчество, жизнь и смерть, смерть и бессмертие, временное и вечное, память и забвение. Реализуются они то в противопоставленности

друг другу, то амбивалентно. Особую роль при этом играют высокочастотные в лирике поэта слова со значениями расширения (*весь, всё, всеми, целый*) или ограничения (*только, лишь, одна, лишь только*). Однако и те и другие слова могут обозначать как предельно малое, так и предельно большое. Отсюда — широкий спектр значений того, что лирическому субъекту *осталось* (или *досталось*) и что стремительно возрастает ценностно, как концентрация чувства, воли, силы слова (*сладость мига; лишь крохоборствуя, успел запечатлеть; богатство целой ноты*).

Ситуация в «Отравлен хлеб...» именно такова: «нельзя дышать». Перед нами один из тех случаев, когда «голос Мандельштама *после удушья* и начинает звучать, всякий раз вбирая в себя это удушье и одновременно ускользая от него»²⁶. *Ускользающая* — то в спасительный мир культуры как свободы духа, то в органически присущую поэту тягу к небу (вспомним в 1912 г.: «Подбросило на повороте / *Навстречу* звездному лучу») в надежде на акустическое родство грудной клетки и груди неба (ср.: «Он раздастся и шире и выше / Отзвук неба во всю мою грудь», 1937).

Пространство, звезды и певец! В стихотворении Мандельштама, в отличие от Державина, мир представлен в таких составляющих, которые не отменяемы ни временем, ни *вечности жерлом*. Это — Вселенная, частью которой — в ней и *на равных* с ней — оказывается *певец*. Узнаваемой синтаксической конструкцией — *И если* — утверждаются лишь условия пребывания *певца* в *пространстве*.

«Полной грудью» — уже сродни пространству, воздуху сво-

²⁶ *Аверинцев С.* Так почему же всё-таки Мандельштам? // Новый мир. 1998. № 6. [Электрон. версия. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/6/aver.html]. См. также: «...есть ли угроза заката! — не моего как человека, но — культуры, не моей эпохи, но окончательно, как у Державина — всё исчезает — по О.М. культурой же и спасется». (*Свасьян К. А.* Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // Шпенглер О. Закат Европы: Очерки мифологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. Т. 1. Гештальт и действительность. С. 23).

ей и предшествующих эпох, который певец вбирает в себя, чтобы петь. В любой эпохе всё монументальное — тяжело, *к земле беспомощно прижато*. И, напротив, то, что свободно, легко, разносится ветром, *блуждает как сны и слагается вольно*, — уже от рождения одушевлено, наполнено *воздухом*, даже если в своей эпохе дышать нечем.

Поэтическое слово, будучи одновременно своим и чужим, *стран-ствует* по свету, становится качественным выражением *про-стран-ства* как целого; скрепляющим его элементом, представляющим собой «чудовищно уплотненную реальность» (С2, т. 2, с. 142). При этом и в «Отравлен хлеб...», и в большей части лирики Мандельштама ощутима, как выше показано, «косвенность по отношению к непосредственному поводу высказывания и косвенность лирической личности... Такая 'эстетическая личность' есть достижение не только Мандельштама, но и всей поэзии: это *тонкий резонатор всего окружающего* вместо 'самовыражения'»²⁷.

О *певце* говорится со стороны, грамматически безлично, однако — всем существом, «полной грудью» — ради утверждения «места человека во вселенной» и *подлинного* предназначения поэта.

²⁷ *Седакова О.* Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Волга. 1991. № 6. С. 338.

К семантике «золотой заботы» и «двойных венков»

(«Сестры — тяжесть и нежность —
одинаковы ваши приметы...»)

*Какая-то страсть налетела,
Какая-то тяжесть жива;
И призраки требуют тела,
И плоти причастны слова...*

О. Мандельштам

«Как облаком сердце одето...» (1910)

Попытаемся предложить одно из возможных прочтений заметного стихотворения Осипа Мандельштама, которое в разных аспектах привлекало к себе внимание многих исследователей¹. Приведем сначала его текст.

¹ См., напр., рецензию С. Боброва на сб. «Tristia», не обнаружившего в этом стихотворении логических связей ни между отдельными строчками, ни между катренами (Печать и революция. 1923. № 4. С. 260); статью Б. Бухштаба 1929 г. «Поэтика Мандельштама», увидевшего специфику системы Мандельштама, и этого стихотворения в частности, в роли «внутренней игры значений», которой «никакой комментарий не поможет» (Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 147, 146); «нерасторжимость жизни, любви и смерти» (Струве Г. П., Филиппов Б. А. О некоторых образах Мандельштама // С4 (1991), т. 3–4, с. 408); «В этом стихотворении переплетаются темы времени, умирания, бренности жизни и неразделенной любви» (Тарановский К. Ф. Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: К вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама // To Honor Roman Jakobson. 1967. Vol. 3); «Техника постепенного ухода от опознаваемых деталей и примет жизненной ситуации <...> работает не на самоценный бред и не на рационалистический ребус — она создает контраст для внезапного прорыва “узнавания” <...> Так и построены наиболее абсолютные образцы срединного периода творчества Мандельштама — “Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы...”» (Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // С2, т. 1, с. 44); «Еще чаще

Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут,
Человек умирает, песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Ах, тяжелые соты и нежные сети,
Легче камень поднять, чем имя твое повторить!
У меня остается одна забота на свете,
Золотая забота, как времени бремя избыть.

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
Время вспахано плугом, и роза землею была.
В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!²

1920

«Тяжесть и нежность» определены как «сестры» и в силу свойственной Осипу Мандельштаму «заклинательности» синтаксической конструкции³ изначально утверждаются как в своей антитетичности, так и в сестринской одинаковости.

Между тем по логике прямых оппозиций составляющие этой антитезы не абсолютно противостоят друг другу. Они как бы извлечены из своих пар, в которых «тяжести» противостоит *легкость*, а «нежности» — *грубость*, и сведены вместе, как

бессвязных слов — бессвязные фразы (поэтика пропущенных звеньев): почти сплошь из бессвязных фраз состоит «Сестры — тяжесть и нежность...»» (Гаспаров 1995, с. 32) и др.

² СП, 91. Далее тексты цитируются по этому изданию.

³ См. об этом: Б. Бухштаб, напоминая, в 1929 г.: «Все формулы Мандельштама, все синтаксические линии, все ритмические ходы, в которые они уложены, вся мелодическая структура его стихов, являющаяся результатом определенных ритмико-синтаксических структур, — всё это опирается на традицию и воспринимается на ее фоне...» (Указ. соч. С. 136); также: Н. Струве: «"У меня остается одна забота на свете: / Золотая забота, как времени бремя избыть". Такие двустишия, на полпути между афоризмом и молитвенным восклицанием, входят в сознание читателя и служат заклинательными формулами» (Осип Мандельштам. Лондон, 1988. С. 217).

«сестры», на основе иной, внутренней художественной логики — по приметам, обнажающим их родственность, то есть причастность к чему-то нераздвоимо-цельному⁴.

Номинированные сразу же, в самом начале стихотворения, «тяжесть и нежность» неоднократно варьируются затем в своих сочетаниях и значениях, скрепляя текст собой как главным предметом разговора, которым и определяется его предметный план.

Во второй строке первой строфы «нежность» предметно воплощается в «розе», тяжесть же атрибутируется ей как добавочная характеристика. А поскольку «роза» и есть сама нежность, то возникает образ «тяжелой нежности», может быть, материнства («сосут»).

В начале следующей строфы в сочетании «тяжелые соты и нежные сети» каждый из двух признаков обретает новое тело (оба — по аналогии с *dolce pena* — *сладкой мукой* Петрарки) и — соответственно — новые смыслы: зрелость меда (как метафора поэтического творчества⁵) и нежность любви.

В третьей строфе в сочетание «тяжесть и нежность» приносится качественно иной характер их отношений: «роза землею была». «Земля», как «тяжесть», довлеет над «розой»-«нежностью» и в то же время предшествует ей⁶. «Роза» сама, в свою очередь, предстает как порождение «земли», ее материнского лона, или причины. «В медленном водовороте» *природной*

⁴ См., напр.: «Здесь главный пункт работы Мандельштама — создание особых смыслов. Его значения — кажущиеся, значения косвенные, которые могут возникать только в стихе, которые становятся обязательными только через стих. У него не слова, а тени слов» (*Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 189*).

⁵ См. об этом: «Высокая степень организованности пчелы и мёда (особенно сотового), олицетворяющих начало высшей мудрости, делает пчелу и мёд универсальными символами поэтического слова, шире — самой поэзии» (*Иванов В. В., Топоров В. Н. Пчела // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 355*).

⁶ Об этом см.: «С той же легкостью, с какой он раздвигает века, Мандельштам плывет вверх по течению времени: “Время вспахано плугом, и роза землею была...”» (*Струве Г. П. Судьба Мандельштама // С4 (1991), т. 3–4, с. XXVI*).

жизни их взаимопревращения означают вечное возрождение и неразрывную связь «тяжести и нежности» в образе «тяжелых, нежных роз».

Обратим внимание на два момента: а) появляется множественное число, что привносит смысл перманентного участия «роз» в этом «водовороте» как способа их существования и б) как бы в противовес предшествующему преобладанию «тяжести»-«земли» здесь происходит удвоение «нежности» (уподобим «нежные розы» образу «Нежнее нежного» в раннем стихотворении Мандельштама), так что «в медленном водовороте» равновесие не нарушается.

В финальной строке: «Розы тяжесть и нежность» — «розе» возвращена единичность, единственность (*эта* роза). Кроме того, синтаксически ее «тяжесть» словно окружается (или поглощается) «нежностью».

Менее открыто проступает связь с «сестрами» в другом объектном сюжете:

Человек умирает, песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

По-видимому, смысл этих строк проецируется на жизнь человека вообще и приложим ко многим конкретным судьбам⁷. Свет

⁷ Из обширной литературы об этом см., напр.: «По сборнику проходит выражение “солнце черное”, не получая символического значения вследствие неустойчивости контекста» (*Бухштаб Б.* Указ. соч. С. 146); «Весьма устойчивый, частый образ Мандельштама: черное солнце, ночное солнце, солнце в черашнее <...> Итак, Солнце — Аполлон, Гелиос, Феб — и бог света-жизни, и бог ночи-смерти, и сам умирает, и его несут на погребальных черных носилках» (*Струве Г. П., Филиппов Б. А.* О некоторых образах Мандельштама // *С4 (1991)*, т. 3–4, с. 404, 406); «Есть у него *вчерашнее солнце* (“Сестры тяжесть и нежность...”, 1920). Ахматова утверждает — это Пушкин» (*Иваск Ю.* Дитя Европы // *С4 (1991)*, т. 3–4, с. X); В. В. Мусатов ссылается еще на одну запись А. Ахматовой в «Листках из дневника» — о том, что в 1920 г. Мандельштам сообщил ей о недавней смерти Н. В. Недоброво (*Мусатов, 196*) и др.

души человека и его телесное тепло (в чем можно увидеть источники «нежности») рассеиваются по смерти. Остается только «тяжесть» «черных носилок» (усиленная повтором: «на черных носилках несут»)⁸ да «остывшего песка», чем исчерпывается объектный план текста.

Перейдем теперь к собственно лирическому его содержанию, которое проявляется и в отношении говорящего к предмету речи, и в его слове о себе самом, и, наконец, в сюжетно-композиционной организации текста⁹.

Уже начальная строка, с ее фиксацией «одинаковых примет», лишь на первый взгляд безлична. Сам выбор «беспредметных» предметов разговора лично окрашен. Это акцентировано прямым обращением «ваши», заведомо предполагающим (пусть пока имплицитно) и того, кому обращение принадлежит. Приложение «сестры», персонифицируя сочетание отвлеченных признаков в одинаковости их примет у двуединого адресата обращения, характеризует не только «тяжесть и нежность» как таковые, но и самого говорящего — в его отношении к «сестрам», как *своим*, лично ему прирожденным. Так уже первая строчка вводит нас во внутренний мир лирического субъекта, придавая его монологу значение раздумья, в том числе о себе самом¹⁰.

⁸ Ср. с маленькой трагедией «Пир во время чумы», написанной 6 ноября 1830 г., то есть 90 лет тому назад: «Поминутно мертвых *носят*» и «Но знаешь? Эта *черная* телега / Имеет право всюду разъезжать» (*Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1981. Т. 3. С. 330, 333*).

⁹ «Композиция — сеть отношений между сюжетами, охватывающими в совокупности всё произведение»; «Сюжет — последовательность отрывков текста, объединенных либо общим субъектом (тем, кто воспринимает и изображает), либо общим объектом (тем, что воспринимается и изображается)» (*Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 321, 329*).

¹⁰ «В “*Tristia*” и в стихах 20-х годов <...> опыт поэта в еще большей мере становится внутренним опытом. Всё же и теперь перед нами не столько лирическая личность, сколько некий тип сознания и присущая ему жизненная позиция» (*Гинзбург Л. О лирике. М., 1997. С. 352*).

Картина смерти «человека» разрешается междометным вздохом говорящего («Ах») и мысленным обращением к возлюбленной («имя твое») с индивидуально-личными по выразительности и разнокачественными по своей сути оценками испытываемых им самим ощущений «тяжести и нежности»:

Легче камень поднять, чем имя твое повторить!

В первой части этого сравнения логическое ударение падает на слово «камень» как воплощение «тяжести». Во второй же — мы видим удвоенное выражение «тяжести», которое несет в себе не только «имя» в его противопоставленности «камню», но и (причем в большей степени!) глагол-действие «повторить», находящийся в сильной позиции, помноженной к тому же на восклицание. Лирический субъект устанавливает собственную шкалу «тяжести и нежности».

Но почему тяжелее всего ему «повторить» ее «имя»? Для него как *влюбленного* это не просто слово, но слово, причастное *милой плоти* («имя твое»). А для него как *поэта* имя-слово и само способно стать плотью (ср.: три года спустя в «Нашедшем подкову»: «Трижды блажен, кто введет в песнь имя; / Украшенная названьем песнь / Дольше живет среди других»). И в следующих двух строчках уже открыто, от первого лица, лирический герой говорит о себе:

У меня остается одна забота на свете —
Золотая забота, как времени бремя избыть.

Здесь и осознание личной цели; и то последнее, только ему принадлежащее («золотая забота»); и особая выделенность *этой* заботы среди иных; так что на полувопрос, обращенный к себе: «как времени бремя избыть», — ответ у него есть.

Эпитет «золотая» родствен «солнцу» в составе метафоры «вчерашнее солнце». Но если там — безысходность угаснувшего светила, синоним бесследного исчезновения (см. также

в 1937 г.: «Если я не вчерашний, не зряшный...»), то здесь мысль устремлена в завтрашний день. В чем же родственность?

Посмотрим, в каком отношении к «тяжести и нежности» находится образ «золотой заботы». «Времени бремя» — несомненная тяжесть для лирического героя, как и для его современников. Но и оставшаяся у него «одна забота» — «золотая забота», — тоже тяжесть, только иного рода. Это тяжесть духовной работы: вынашивания, вызревания плода, тяжесть рождения поэтического слова (ср. в 1923 г.: «А небо будущим беременно — пшеницей сытого эфира» — «Опять войны разногололица...»). В третьей строфе говорится о цене его творчества: «Словно темную воду, я пью помутившийся воздух». Образом «тяжести» определяется суть доставшейся ему эпохи, усугубляющей «бремя» его личного ограниченного времени. «Воздух» современности «помутился» настолько, что в ощущении героя он тяжелее «темной воды». Смещение стихий говорит о нарушении общего мироустройства¹¹.

Лирический герой выходит в пространство большого времени, «вспаханного плугом», то есть человеческой культурой¹², и в сегодняшней «розе», в единственности ее существования¹³, сопоставимой с жизнью каждого отдельного человека, он видит и продолжение тех «тяжелых, нежных роз» как проявление непреложного закона бытия, и неповторимо личное, кратковременное переживание бытия. Тем и определяется его «золотая забота» — воплотить в слове «тяжесть и нежность» общего закона и каждого отдельного существования¹⁴. (См. в продолже-

¹¹ Ср.: «Воздух бывает темным, как вода, и всё живое в нем плавает, как рыба... Воздух замешен так же густо, как земля: / Из него нельзя выйти, в него трудно войти» (О. Мандельштам «Нашедший подкову», 1923).

¹² См.: «...»время вспахано плугом», т. е. время плотно, как земля, и, как она, может быть «культивировано»» (Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 82).

¹³ Ср.: «...жизнь и смерть — круговорот, роза рождается из земли и уходит в землю, а память о своем единичном существовании она оставляет в искусстве (“двойные венки”»)» (Гаспаров 1995, 26).

¹⁴ Ср.: «Блестит между минутных роз / Невывдаемая роза...» (стихот-

ние эпиграфа к нашей статье: «Как женщины, жаждут предметы, / Как ласки, заветных имен. / Но тайные ловит приметы / Поэт, в темноту погружен...») «Золотая забота» лирического героя как *поэта*, по нашему мнению, и есть то деятельное, творческое начало, которое заплетает в финале «двойные венки»¹⁵.

Обратим внимание, что венки сплетаются не из «роз», и даже не из этой единственной «розы», а из ее «тяжести и нежности». Иначе говоря — из того, что присуще всем розам — и *этой* в особенности; всем людям — и лирическому герою в его неповторимости; жизни вообще — и его эпохе в частности. Только поэту дано выразить всё это в слове, которое есть «плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти... Не требуйте от поэта сугубой вещности, конкретности, материальности... Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело»¹⁶.

Но если «венки» заплетены из «тяжести и нежности», не возвращается ли стихотворение к своему началу — к исходной беспредметности признаков? Из начальной строки «венков» не сплести, в ней задается, говоря словами Мандельштама, только «звучащий слепок формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта»¹⁷. И для того, чтобы поэт не унес с собой этот внутренний образ, а сделал его достоянием людей, слово поэта становится плотью.

ворение А. С. Пушкина «Есть роза дивная...» написано 1 апреля 1827 г., через две недели после безвременной смерти Д. В. Веневитинова; см. впоследствии у О. Мандельштама: «Веневитинову — розу»).

¹⁵ Ср.: «Стихотворение заканчивается синтаксически открытой конструкцией, в которой заключительный глагол, поставленный в конце последнего стиха, не имеет безусловного подлежащего. Эта неопределенность — один из эстетических ключей стихотворения, составная часть его поэтики: выбирай, что хочешь» (*Струве Н.* Осип Мандельштам. С. 217).

¹⁶ *Мандельштам О.* Слово и культура // *СП*, 498.

¹⁷ Там же. С. 499.

Мы подошли к загадочности смыслов «двойных венков»¹⁸. Не умаляя важности уже выявленных многочисленных внешних ассоциаций, попытаемся увидеть, какие значения приданы этому образу в самом тексте.

Прежде всего, в «двойных венках» диагонально отражается образ «медленного водоворота», так что две заключительные строки окольцованы образом двойного круга. В «медленном водовороте» представлен общий закон бытия. А «двойные венки», в своей индивидуально-творческой неповторимости, выражают *духовную суть* миропорядка и его сегодняшнего состояния, выполняя для будущего «золотую» работу: «вспахивать время плугом».

Их внутреннее устройство — не просто круг, но круг «двойной». «Двойные венки» по своему устройству родственны сотам («Ах, тяжелые соты...»). Известно, что и в дикой природе, и в пчеловодстве соты строятся как двойной пласт в круглом вершке. Верша же представляет собой двойную воронку: наружную — с широким отверстием, которое называется «творилом»; и внутреннюю — с узким отверстием, именуемым «лаз», или «очко»¹⁹. Живая жизнь, в самом широком спектре ее превращений — как в природе, так и в творчестве — зарождается и возрождается в «тяжести и нежности». В этом видятся нам смысл и связь «золотой заботы» и «двойных венков»²⁰.

Эта связь воплощена в самом тексте, каждая строка и каждая строфа которого, как и стихотворение в целом, есть результат двойного плетения поэтом «тяжести и нежности».

Отошла в прошлое эпоха Осипа Мандельштама, уже 70 лет нет его на земле, но сплетенные им «двойные венки» по-прежнему «тяжелы и нежны»...

¹⁸ См., напр.: «...в медленном водовороте времени уходит в землю человек и из земли рождается роза, символ этого кругового повторения — двойные венки из роз» (Гаспаров 1995, 760. Примеч. 2).

¹⁹ См.: «верша» в Словаре Вл. Даля.

²⁰ Также: «Так двум была работой Красота // Единая, как мёд двойного сота» (Венок сонетов. № 8. Цит. по: Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 215).

Автор и герой:

кто и что играл наизусть в стихотворении «Жил Александр Герцевич...»?¹

Об этом стихотворении В. Вейдле говорит как о «...написанном “на случай”, неприятязательном, шуточном, но чья внутренняя мелодия пронзительна и, для меня по крайней мере, неотразима <...> Завидую тем, кто в полной неомраченности готовы подпевать в этой насмешливой полупесенке. Я не могу прочесть ее вслух, без того, чтобы голос у меня не осекся <...> Слышу сонату <...> слышу издали звучащий знакомый голос, его вопросительную интонацию:

Что, Александр Герцевич,
На улице темно?..

И потом уже без музыки, без Москвы и Петербурга, в другом тоне, вне времени:

Мне хочется бежать от моего порога.
Куда? На улице темно...»².

Отчего же возникает это смешанное впечатление *шуточности* и *пронзительности? неприятязательности* и *неотразимости*?

Может быть, обсуждение вопросов, вынесенных в название нашей статьи, поможет в какой-то мере это прояснить. Однако сначала — само стихотворение, впервые за рубежом опубликованное в 1956 г.³, а в нашей стране — в 1964-м⁴:

¹ В соавторстве с музыковедом и композитором **Юрием Толкачем** (Ижевск).

² *Вейдле В.* Умирание искусства / Сост. и автор послесл. В. М. Толмачев. М., 2001. С. 227.

³ Опыты. Нью-Йорк, 1956. Кн. 7. С. 5.

⁴ *Чужовский Н.* Встречи с Мандельштамом // Москва. 1964. № 8. С. 152.

Жил Александр Герцевич,
Еврейский музыкант, —
Он Шуберта наворачивал,
Как чистый бриллиант.

И власть, с утра до вечера,
Заученную вхруст,
Одну сонату вечную
Играл он наизусть...

Что, Александр Герцевич,
На улице темно?
Брось, Александр Сердцевич,
Чего там! Всё равно!

Пускай там итальяночка,
Покуда снег хрустит,
На узеньких на саночках
За Шубертом летит:

Нам с музыкой-голубою
Не страшно умереть, —
Там хоть вороньей шубою
На вешалке висеть...

Всё, Александр Герцевич,
Заверчено давно,
Брось, Александр Скерцович,
Чего там! Всё равно!

27 марта 1931

Итак, кто и что *играл наизусть*? Казалось бы, ясно: Александр Герцевич играл *одну сонату Шуберта*. Но что означает *одну*? *Вечно* одну и ту же? Или — объективно — одну-единственную среди многих шубертовских сонат, которую только и можно назвать *вечной*? А в мандельштамоведении между тем утвердилось мнение, что под сонатой «подразумевается знаменитая шубертовская <...>

песня “Маргарита за прялкой”»⁵. Вопрос, что же играл герой, остается, таким образом, открытым.

Однако лирическое содержание стихотворения шире, чем только сюжет героя, и носителями этого содержания в тексте являются сменяющие друг друга авторские голоса, через которые (наряду с сюжетом героя и благодаря ему) ведется еще одна, **авторская**, игра, в связи с чем мы ставим также вопрос: что *играет* автор и какова роль *одной сонаты вечной* в его — *авторской* — игре?

Прежде мы зафиксируем: жанровые обозначения (будь то литературные или музыкальные) как предмет разговора сохраняют в лирике Мандельштама терминологический смысл, как бы ни расширялась их семантика⁶. Доверившись слову поэта, что герой играл все-таки *сонату*, выскажем предположение, что это соната си-бемоль мажор, и попытаемся это предположение в нашей работе обосновать.

Речь идет об одной из трех последних сонат, созданных Шубертом в сентябре 1828 года, когда он был полон творческих сил и планов⁷. И менее чем через два месяца скоротечная болезнь оборвет его жизнь. Словно бы душа его, в предчувствии неизбежного, приутожилась и воспарила до таких высот, до такой музыки, с которой ему, в его 31 год, будет *не страшно умереть* (и, как вспоминают современники, лицо его по смерти было удивительно спокойным, умиротворенным). Что же это за соната?

⁵ *Мец* 1995, 579; *Кац Б. А.* В сторону музыки // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 74–76.

⁶ Ср.: «жалобное пенье Тягучих *арий*» (1912), «Громоздкая *опера*» (1914), «Старинной *песни* мир» (1917), «*Хоры* сладкие Орфея» (1920) и др. *Соната* в 1924 г. (с вариациями *сонатина*, *сонатинка* как метафорами мельчания эпохи) и «соната джина» (16 *анр.* 1931) так или иначе связаны с темой Ленина [через очерк Горького, см. в нашей книге: Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход. Ижевск, 2004. С. 274. В дальнейшем — *Поэтика*, с указанием страницы]. Автобиографичны «сонаты в переулках» (Старосадский переулок!) в московских белых стихах 1931 г.

⁷ *Вульффиус П.* Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1983. С. 341–346.

Изначально простодушная песенная основа наполняется философским смыслом, ощущением незыблемости истин... *Объективно* она решается в светлой, весенней тональности: это *соната в мажоре*. Субъективно, по ощущению одного из соавторов статьи, она *серебристо-голубая*. При этом главная тема развивается как *мажорно-минорное мерцание*, создавая и по мере развития, и в структуре целого **динамику** лирико-философского содержания: от объемности охвата мира в первой части → к скорби и **внутреннему** трагизму во второй (с ее погребальным шествием и слышимым в басах колоколом), затем → к полноте бытия через СКЕРЦО как жанровую основу третьей части → с переходом ее в финал, в котором СКЕРЦИОЗНОСТЬ сохраняется.

Если принять эту версию, то мы увидим, что герой не только *вечно играл* одну и ту же сонату, но и что эта соната — о *вечном* и что для него, живущего в эпоху, когда *на улице темно*, значим сам выбор предсмертной сонаты любимого композитора, дарующей и утешение, и силу духа, и радость. (Добавим, что сонату Шуберта *си-бемоль мажор* в переулках можно было услышать скорее, чем в концертах: технически несложная, она не выигрышна для виртуозов и потому исполнялась крайне редко, но, впрочем, метко — Софроницкий, позднее Рихтер!)

В трансформации отчества *Герцевич — Сердцевич — Скерцович* герой сближен и с Шубертом, чью музыку традиционно называют *сердечной* (что стало общим местом в литературе о композиторе), и с самой *сонатой вечной*, в драматургии которой *скерциозность*, как уже отмечено выше, занимает столь важное место.

Конечно, тут себя проявляет уже и *авторская игра* — *искушение чужих наречий* (немецкого, еврейского, итальянского). Обратим внимание на варьирование корней (*вхруст — хрустит, наворачивал — заверчено, на вешалке — висеть*); паронوماзию (*вслать — вхруст, Шуберта — шубою*), в том числе фонетическое сближение и смешение разноязычных корней: нем. Herz — *сердце* — итал. scherzo⁸; евр. *Герцевич — Сердцевич*; нем. Schub —

⁸ *Кац Б. А.* Комментарии // Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...»: Стихи и проза. Л., 1991. С. 122.

сдвиг, усилие — «За Шубертом летит»; смысловую симметрию: «Он *Шуберта* наворачивал, Как *чистый* бриллиант» — в скрытом фонетическом параллелизме:

Он *Шуберта* наворачивал
Как *sauber* бриллиант (нем. *чистый*).

Причем, если вернуться к первой строке, то это игра не только на фонологическом уровне. Ведь в русском духовном сознании имя-отчество героя ассоциируется прежде всего с Александром Герценом⁹, и этот непредсказуемый *сбой*: *Герцен* — *Герцевич* — зацепляет внимание читателя, уводя его от всем известной исторической личности к никому не известному повествовательному герою, *бесфамильному Александру Герцевичу*¹⁰. Между тем многое у этого героя оказывается общим и с Герценом: помимо фонетического и сущностного созвучия (Герцен, как известно, фамилия, придуманная его отцом в любви к незаконному сыну и его матери, а *Герцевич* и *Сердцевич* *взаимозаменяемы*¹¹), их объединяет также любовь к Шуберту (как писал А. И. Герцен в «Былом и думах», в главе о 1840–47 гг., «очень уважали Шуберта, не столько, думаю, за его превосходные напевы, сколько за то, что он брал философские темы для них»¹²). Наконец, если иметь в виду контекст творчества Мандельштама 1930–31 гг., то можно заметить, что лирический субъект стихотворения обращается к Александру Герцевичу **за отсутствием** Александра Герцена, к которому, в свою очередь, год назад взывал герой-повествователь «Четвертой прозы»: «Александр Иванович Герцен! Разрешите представиться. Кажется, в вашем доме... Вы как хозяин в некотором роде отвечаете... Изволили

⁹ Струве Н. Осип Мандельштам. Лондон, 1988. С. 58; *Гаспаров 2001*, 779.

¹⁰ Кац Б. А. [Вступ. статья] // Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...». С. 53.

¹¹ Успенский Б. А. Анатомия метафоры Мандельштама // Успенский Б. А. Избр. труды. М., 1994. Т. 2. С. 264–265.

¹² Герцен А. И. Сочинения: В 9 т. М., 1955–1958. Т. 5. С. 17.

выехать за границу?.. Здесь пока что случилась *неприятность*... Александр Иванович! Барин! Как же быть? Совершенно не к кому обратиться...»¹³.

Цитатой из Маяковского («Александр Сергеевич, разрешите представиться...») намечена связь между двумя *Александрями*, и в стихотворении 1931 г. эта связь актуализируется: Александр Герцевич становится Александром Сердцевичем, что, конечно, в первую очередь характеризует самого героя как человека сердечного, но, кроме того, в тексте появляется еще один, полускрыто названный адресат лирического обращения — Александр Сердцевич. Пушкин открыто не назван хотя бы потому, что (в свете установленной связи с «Четвертой прозой») амбициозность другого поэта: «*После смерти* нам стоять почти что рядом...» (а стихотворение Мандельштама пишется уже *после смерти* Маяковского) — могла ненароком быть перенесена на него самого («Вы на Пэ, а я на эМ»), что, при мандельштамовском отношении к Пушкину (по Ахматовой, «венец сверхчеловеческого целомудрия» — «Листки из дневника»), просто невозможно.

Появлению Александра Сердцевича предшествует 2-я строфа, открыто лермонтовская¹⁴, сравним:

*И власть с утра до вечера
Заученную вхруст
Одну сонату вечную
Играл он наизусть.*

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Помимо цитатности и ритмико-интонационной близости двух стихотворений, помимо включенности этого примера в обшир-

¹³ Гаспаров 2001, 421.

¹⁴ Что в мандельштамоведении трактуется по-разному: с одной стороны, «пародирующее “Молитву”» (С4 (1991). т. 1, с. 493), «пародический “перепев”» (Харджиев 1973, 288), «пародийная переключка» — со ссылкой на Н. И. Харджиева (С2, т. 1, с. 511); с другой — «отсутствие какой бы то ни было пародийности» (Мусатов, 355), «серьезный лермонтовский подтекст» (Гаспаров 2001, 779).

ный лермонтовский фон в лирике Мандельштама 1931 г.¹⁵ — года 90-летия памяти о «вечно печальной дуэли», когда многое в его стихах проецируется на последние месяцы жизни Лермонтова и на то, что было им написано с февраля по апрель¹⁶ в Петербурге, откуда он так не хотел уезжать в Чечню в предчувствии скорой гибели (что может быть предметом отдельного разговора), помимо всего этого у цитаты из «Молитвы» 1839 г. есть, на наш взгляд, еще одна важная функция — *вести в текст пушкинскую тему* (ср.: «имя “Александр” вводит высокий пушкинский контекст»¹⁷), подготовить обращение к Александру Сердцевичу.

Прежде всего — *через* Лермонтова — О. Мандельштам продолжает (во 2 строфе) идущий от Пушкина мотив выбора *одного из множества*, мотив личной избирательности в сфере духовной¹⁸: *одну сонату вечную — Одну молитву чудную — Но ни одна из них меня не умиляет, Как та, которую священник повторяет Во дни печальные Великого поста* (а кстати, стихотворение О. Мандельштама пишется 27 марта, то есть в дни Великого поста).

Ввиду хрестоматийности, то есть мгновенной узнаваемости, лермонтовского текста, читатель невольно подключает к восприятию стихотворения Мандельштама больше, чем в нем процитировано: эпитеты уравниваются — это и соната *чудная*, и молитва *вечная* (ср.: «молитва приравнивается к сонате»¹⁹). Лермонтовский

¹⁵ *Поэтика*, 177, 189.

¹⁶ Ср., напр., текстуальные переключки с <<Штоссом>>: «На плече, припиленный к голубому банту, сверкал бриллиантовый вензель»; «Заезжая певица пела балладу Шуберта на слова Гете»; «на дворе было темно»; «вдруг на дворе заиграла шарманка; она играл<a> какой-то старинный немецкий вальс»; «Что-с?.. Штос?» (*Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1958–1959. Т. 4. С. 480, 483–484, 489, 493, 498). О связи <<Штосса>> с «Молитвой» см.: *Найдич Э. Э.* Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 209–212.

¹⁷ *Видгоф Л. М.* Москва мандельштамовская: Книга-экскурсия. М., 1998. С. 144.

¹⁸ *Дарвин М. Н.* «Единичное» и «множественное» в лирике А. С. Пушкина 1830-х годов // *Кормановские чтения.* Ижевск, 1994. Вып. 1. С. 47–50.

¹⁹ *Мусатов*, 355.

эпитет «чудная» неизбежно участвует в семантике образа *сонаты*, несмотря на свое отсутствие. Между тем у Лермонтова он в 1837 г. дважды был отнесен к образу Пушкина, став как бы постоянным для него эпитетом:

Воспетый им с такою **чудной** силой

и —

Замолкли звуки **чудных** песен («Смерть Поэта»).

Он же и у О. Мандельштама станет опознавательным знаком Пушкина: к тому времени уже появился в армянских стихах «*Чудный чиновник без подорожной...*». Ждет своего появления вскоре: «Чтобы Пушкина *чудный товар* не пошел по рукам дармоедов, / Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов». Мы полагаем (с большой, впрочем, осторожностью), что *молитва чудная* у Лермонтова подразумевает молитву **пушкинскую** — пушкинское переложение из Ефрема Сирина²⁰. Во всяком случае цитатой из лермонтовской «Молитвы» **О. Мандельштам эту связь устанавливает.**

Обратим внимание на то, что, помимо всех отмеченных В. П. Старком отличий пушкинской Великопостной молитвы от молитвы Ефрема Сирина²¹, есть в ней еще одно — не отмеченное, но чрезвычайно важное не только для понимания Пушкина, но и в аспекте нашего сближения здесь Пушкина, Лермонтова и

²⁰ Сравним «Отцы пустынники и жены непорочны» и «Молитву»: «Но ни одна из них меня не умиляет, Как та...» — «Одну молитву чудную»; «...которую священник *повторяет*», «*Всех чаще* мне она *приходит на уста*» — «*Твержу я наизусть*»; «И падшего *крепит...*» — «...сомненья далеко...»; «...*неведомою силой*» — «Есть *сила* благодатная», «...И дышит *непонятная...*»; «Мне *в сердце оживи*» — «Теснится ль *в сердце* грусть...», «...В созвучье слов *живых*». Напомним также, что это стихотворение Пушкина было опубликовано в «Современнике» (1837) после гибели поэта по автографу из бумаг В.Ф.Одоевского, с которым Лермонтов сблизился именно с этого года (*Найдич Э. Э. Еще раз о «Штоссе»*. С. 209).

²¹ Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т. 10. С. 198–199.

Мандельштама. Это введение образа *сердца*, причем дважды: и как предназначения молитвы («Чтоб *сердцем возлетать* во области заочны, / Чтоб *укреплять его* средь дольных бурь и битв» — сравним у Лермонтова: «В минуту жизни трудную, / Теснится ль в *сердце* грусть»), и как **содержания молитвы**: «И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в *сердце* оживи».

Вообще образ *сердца* в лирике Пушкина высокочастотный и встречается свыше 100 раз. Его значения можно было бы условно подразделить на три группы:

— **традиционные поэтизмы** западноевропейской и русской лирики: *друг сердца, грезы (боль, муки, хлад, пламень) сердца* и др.;

— идущая от жанра дружеского послания и разговорной речи, так сказать, **поэтика действительности** (*пожать от сердца руку; сердечный привет; Пустое вы сердечным ты; простое сердце*);

— наконец, интересующий нас сейчас образ *глубокого сердца* (как центра в человеке), *сердечной глубины* (постоянная общая тема в отношениях Пушкина и Чаадаева²²), образ, с которым связаны и *глубина чувств*, и *угрызения совести*, и *освящение сердца правдой и миром, животворящая святыня*.

Движение образа *сердца* в лирике Пушкина (1813–1836) семантически направлено к *сердечной глубине*, что, несмотря на резкое снижение его частотности после 1830 г., делает каждое упоминание особенно значимым и уникальным.

Значения *глубокого сердца* сошлись в двух (в этом смысле родственных) стихотворениях Пушкина, и оба находят продолжение в «Александре Герцевиче». О втором из них — «Отцы пустынноики и жены непорочны» (1836) мы уже говорили, связав его с мандельштамовским через лермонтовскую «Молитву» как *выбор сердцем*.

²² См.: образ *сердца* в обоих посланиях Пушкина к Чаадаеву (1818, 1824); образы *сердечного молчания, сердечного благоговения, силы сердца* в «Философических письмах» (Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М., 1987. С. 33, 52, 55, 61); в переписке Чаадаева с Пушкиным, в частности, в письме 1831 г.: «Поройтесь немного в вашей голове, и в *особенности* в *вашем сердце*, которое так горячо бьется, когда хочет этого: вы найдете там больше предметов для переписки, чем нам может понадобиться на весь остаток наших дней...» (Там же. С. 205).

В этот фон просится также стихотворение Пушкина 1829 г. «Легенда», или «Жил на свете рыцарь бедный», вспоминаемое Мандельштамом в 1931 г. — мы имеем в виду не только тот факт, что 2 мая 1931 г. он в записных книжках ставит в один ряд *рыцаря бедного* и некрасовского Власа, говоря о той же *фигуре стихотворной, о втором потаенном голосе*, но и, на наш взгляд, факт не менее примечательный: в 1931 г., в год написания «Александра Герцевича», С. М. Бонди дважды публикует «Сцены из рыцарских времен», где это стихотворение в сокращении и с несколькими изменениями представлено как песня Франца²³. С. М. Бонди в свое время был участником Венгеровского семинара, а всё, что связано с Пушкиным, тем более через С. А. Венгерова, родственника Мандельштама, было постоянно в поле зрения поэта. Стихотворение же это и композиционно («Жил на свете рыцарь бедный...» — «Жил Александр Герцевич...»), и «мотивно» («Он имел *одно виденье*, / Непостижное уму, / И глубоко впечатленье / *В сердце врезалось* ему» — «И власть с утра до вечера, / Заученную вхруст, / *Одну сонату* вечную / Играл он наизусть») — является одним из претекстов «Александра Герцевича».

Но дело не только в этом. В образе *Александра Сердцевича* мы видим собирательный (поэтический и человеческий), а в итоге — **органически единый** феномен Пушкина, с его СЕРДЦЕМ, предназначенным для братского единения людей (по Достоевскому). В этом образе, по местоположению центральному в стихотворении Мандельштама, сошлось всё: человек сердца, музыка сердца, лирика сердца, «ум, сведенный в сердце», — т. е. сердце является *седалищем всего главного в человеке*, со-природного вечному (в традиции русской философии: Скворода, П. Я. Чаадаев, П. Д. Юркевич, Б. П. Вышеславцев и др.).

Если мы теперь композиционно соотнесем стихотворение Мандельштама и сонату Шуберта, то увидим, что в первых двух строфах представлена некая обобщенная модель жизни музыканта, неотделимого от играемой им *сонаты вечной*, — как бы вневременная модель мира. Он вообще *жил*, подобно тому, как

²³ Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. Т. 12. С. 371.

Жил на свете рыцарь бедный...

или:

Против неба на земле
Жил старик в одном селе...²⁴

Этот фрагмент текста соответствует первой части сонаты, с ее объемностью охвата мира. Субъектно две строфы организованы *безличным* говорящим, дистанцированным во времени от своего героя (из настоящего идет речь о прошедшем неопределенном — *жил*)²⁵.

В то же время на прямооценочном уровне здесь подготавливается переход ко второй части и к смене лирического субъекта, к тому, чтобы разговор *о* герое переключился на обращение *к* ге-

²⁴ Зачин из «Конька-горбунка» был приведен Мандельштамом в статье «Петр Чаадаев» (1914) в связи с «великой славянской мечтой о прекращении истории», когда «наконец остаются наедине, без докучных посредников, двое — человек и вселенная» (С2, т. 2, с. 154, 155). (У П. П. Ершова: «*He на небе — на земле...*» — что отмечено *Мусатовым* [с. 29].)

²⁵ Временная дистанция между повествующим голосом и героем стимулирует нас предположить, что Мандельштам мог слушать «сонату вечную» еще тогда, когда никто в мире, кроме Артура Шнабеля, не включал ее в свой репертуар. Австрийский музыкант, еврей по происхождению, с 9 лет ученик Лешетицкого (ср. в «Египетской марке»: «мне ставили руку по системе Лешетицкого» [С2, т. 2, с. 74]) — он мальчиком еще услышал от своего учителя: «Шуберт написал очень хорошие сонаты для фортепиано. Их никто не знает. Они абсолютно забыты. Их никто никогда не играет. Быть может, вам они понравятся»; «Возможно, я первый стал играть в концертах сонаты Шуберта. Если теперь они всё чаще появляются в программах, то в этом, видимо, есть и доля моего труда» (*Шнабель А. Моя жизнь и музыка // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1967. Вып. 3. С. 132, 131*). Концертируя в Германии в 1899–1914 гг., он выступал почти во всех городах хотя бы раз. Напомним, что в этом интервале (в 1909–1910 гг.) Осип Мандельштам учился два семестра в Гейдельберге. Возможно, в собирательном образе *еврейского музыканта* есть доля и Артура Шнабеля, а удачное (реальное) сочетание имени-отчества героя выражает глубинный («колыбельный») синтез немецкого, еврейского и русского *наречий*.

рою. В чем эта подготовка выражается? Уже в том, как представлен герой: по имени-отчеству, что, в отличие от Запада, соответствует *русскому* обычаю и характеризует Александра Герцевича как еврейского музыканта в *России*²⁶. Кроме того, «вневременной», отщепенческий образ жизни героя вписывается в московские стихи Мандельштама 1931 г., в замкнутое пространство *буддийской Москвы*, в которой время остановилось, история прекратилась.

Поэтому, когда новый авторский голос, мыслимый как собеседник Александра Герцевича, напрямую обращается к герою, оба они оказываются в одном-едином актуальном настоящем времени: «на улице темно». В отличие от «с утра до вечера» в повествовательной части, здесь «темно» означает не время суток, а самое *эпоху* (которой, кстати, посвящены многие «ночные» стихи поэта в начале 30-х гг.).

Хотя *характер обращения* и уравнивает лирического субъекта с Александром Герцевичем, *инициатива* общения принадлежит именно говорящему (ответного слова героя нет), причем говорящий выступает как *утешитель*, видимо, потому, что его духовный мир и его общение с миром ШИРЕ, чем мир героя-музыканта, и несет в себе мудрость жизни как **самостоятельную пройденность** пути, что отражено в его *собственном* слове, в отличие от Александра Герцевича, который выражает себя *через музыку* Шуберта.

Между тем в *личной* судьбе, перед эпохой, он с героем уравнен, о чем говорит появление в 5-й строфе еще одного авторского голоса: «*Нам с музыкой-голубою / Не страшно умереть...*», — означающего наибольшую, до неразличимости, близость к герою в их

²⁶ Ср.: «Парнок из “Египетской марки”, которому была закрыта дорога к “жимолости и стриженому воздуху” Парижа, бежал в страну поэзии, где поселился под именем Александра Герцевича» (*Бушман И.* Поэтическое искусство Мандельштама. Мюнхен, 1964. С. 21). Комментаторы ссылаются на ряд несовпадающих мемуарных свидетельств о «соседе по квартире» в Старосадском пер. по имени Александр Герцевич как реальном прототипе героя в Москве 1931 г. (Э. С. Гурвич, Н. Я. Мандельштам, Р. Сегал). Наиболее подробное краеведческое расследование см.: *Видгоф Л. М.* Москва мандельштамовская... С. 137–144.

общей причастности К СОВРЕМЕННОКАМ, оказавшимся перед угрозой смерти, образ которой маячит в тексте В ВИДЕ КРЕСТА: «Там хоть вороньей шубою / На вешалке висеть».

Тем самым 3—5 строфы текста соответствуют содержанию второй части шубертовской сонаты, переходя к которой Владимир Софроницкий, по воспоминаниям Игоря Никонóвича, говорил: «А сейчас пойдет МУЗЫКА *ВСЕЯ ЗЕМЛИ*»²⁷ (выделено нами. — Ю. Т., Д. Ч.). Эта часть вызывает ассоциации сакральные (нечто от скорбных образов барокко: страстей, мессы Баха), и можно в ней различить схожее с ритмом сарабанды (название испанского танца, этимологически восходящее к *sacra banda*). Этот танец сопровождал процессии похорон, а впоследствии стал обязательной частью танцевальной сюиты, — ее лирико-философским центром, со свойственной ему скорбной интонацией.

Последняя строфа итожит ритмико-интонационную особенность всего теста, музыкант назван *Скерцовичем*, и через это определяется скерциозность самой речи, соответствующая третьей части и финалу сонаты Шуберта.

М. Л. Гаспаров охарактеризовал ритмическую организацию этого стихотворения как чередование неправильного ямба и неправильного хорея²⁸. Поскольку впечатление *неправильности* создается в 1-й, 3-й и 6-й строфах ударными *Жил, Что, Брось, Всё, Брось* в начале 1-го или 3-го стиха, то, как можно предположить из вышесказанного, ИСТОЧНИК *неправильности* надо искать в ритмическом своеобразии ФИНАЛА шубертовской сонаты, с ее постоянными остановками **на одной ноте**, после чего снова проявляется скерциозность. Покажем отмеченную ритмическую родственность текстов наглядно:

²⁷ *Никонович И.* Воспоминания о Софроницком // Воспоминания о Софроницком. М.: Сов. композитор, 1982. С. 233.

²⁸ *Гаспаров М. Л.* Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. [Воронеж], 1990. С. 338. (В дальнейшем — *ЖТМ*, с указанием страницы.)

Ф.Шуберт. Соната Си-бемоль мажор (1828)

Финал. Начало Рефрена

Allegro ma non troppo

p

fp

Приведем еще примеры того, как непринужденно стихотворные строки ложатся на рефрен финала:

Финал. Фрагмент Рефрена

Allegro ma non troppo

p

Жил А- лек- сандр () Гер- це- (вич), ев-
рей- ский му- зы- кант. Он Шу- бер- та на- вер- чи- вал, как
чис- тый брил- ли- ант. И власть с ут- ра до
ве- че- (ра), за- у- чен- ну- ю вхруст од- ну со- на- ту
веч- ну- ю иг- рал он на- и- зусть.

Подтекстовка варианта Рефрена

И власть с ут-ра до ве-че-(ра), за-у-чен-ну-ю
вхруст од-ну со-на-ту веч-ну-ю иг-рал он на и-зуть.

Обнаруженное нами композиционное соответствие *лирического* текста *музыкальному* свидетельствует о том, что предмет разговора обусловил структуру *авторской игры*. Три лирических субъекта авторского сознания, сменяя друг друга, взаимодействуют с голосами Лермонтова и Пушкина, ощущая себя в едином ритмическом и композиционном пространстве шубертовской сонаты.

Следует заметить, что в обоих стихотворениях Пушкина («Жил на свете рыцарь бедный» и «Отцы пустынноики...») не только говорится о молитве, но и звучат слова молитвы; так же и у Мандельштама — говорится о сонате, и самому тексту сообщаются особенности этой сонаты. Лермонтовское же стихотворение самой молитвы не содержит (в отличие, кстати, от двух других его стихотворений-молитв). Лирическое Я у него не творит молитву, а *твердит* ее *наизусть*, так же, как Александр Герцевич играет *наизусть* сонату Шуберта. Но если принять наше предположение, что для Лермонтова, как и для Мандельштама, *чудная* значит *пушкинская* и что речь идет о Великопостной молитве Пушкина-Сирина, то глагол *твержу* у Лермонтова становится перформативным²⁹; и тогда цитата из «Молитвы» значима не только для героического (объектного) плана, в котором главное — избирательность Александра Герцевича в сфере духа и верность выбору, но и для *субъектного, авторского* плана, в котором главное, даже когда «на улице темно», — это:

²⁹ *Остин Дж.-Л.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1986. Вып. 17. Теория речевых актов. С. 27, 30, 61.

...дай мне зреть *мои, о Боже, прегрешенья,*
Да брат мой *от меня не примет осужденья,*
И дух *смирения, терпения, любви*
И *целомудрия мне в сердце оживи.*

Вечная соната, или — соната о вечном, т. е. **целое** («*музыка* вся земли»), **р а з ы г р ы в а е т с я** в стихотворении, таким образом, и как *часть содержания авторской* игры, и как *форма* этой игры. Перед нами стихотворение, в котором *ЧАСТЬ* структурно тождественна *ЦЕЛОМУ*, иначе говоря — воплощение принципа Всеединства³⁰.

В то же время стихотворение имеет «лица необщее выраженье»; оно — *мандельштамовское*, и в этом смысле тоже представляет собой не только сжатое, стяженное целое, *разыгранное в лицах*, но и часть, структурно тождественную Всеединству как расширенному целому³¹, о котором О. Мандельштам еще напишет в 1937 г.:

...Воздушно-каменный театр времен растущих
Встал на ноги — и все хотят увидеть всех —
Рожденных, гибельных и смерти не имущих.

³⁰ Другие прочтения этого стихотворения в музыкальном аспекте его содержания см.: *Кац Б. А.* В сторону музыки; *Он же.* Песенка о еврейском музыканте: «шутка» или «кредо» // НЛЮ. № 8 (1994). С. 250–268.

³¹ О принципе «всё во всем», реализуемом, по Н. Кузанскому, путем *contractio*, см., напр.: *Хоружий С. С.* После перерыва: Пути русской философии. СПб., 1994. (Наши современники).

«Импрессионизм»: пейзаж, изображение, метод

*...Цвет не что иное, как чувство
старта, окрашенное дистанцией и
заключенное в объем...*

О. Манделъштам

На поверхности текста речь идет о пейзажном *холсте*, напоминающем «Сирень на солнце» Клода Моне (и работы других импрессионистов), а также о *художнике* со свойственными импрессионизму цветовыми предпочтениями. Непонятно, правда, для чего Осипу Манделъштаму понадобилось тавтологическое название «Импрессионизм», если только он не придал этому какой-то особый, скрытый смысл. Однако перечитаем текст.

ИМПРЕССИОНИЗМ

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.

Он понял масла густоту,
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень — всё лиловой!
Свисток иль хлыст как спичка тухнет.
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом сумрачном развале
Уже хозяйничает шмель¹.

22 мая 1932

Сходство предмета изображения и колористического решения в поэтическом описании с картиной Моне очевидно. Динамика цвета (от *сирени* — через *лиловый* — к более интенсивному: «всё *лиловой!*») соответствует композиционному движению сверху вниз в «Сирени на солнце». Тот же «лиловый ореол», что и на других полотнах Моне, и та же роль *фиолетового* (наряду с «индигоманией») в изображении *теневого* мест, что и в импрессионизме вообще. Оба цвета-фаворита участвуют в словесном «пейзаже» Мандельштама: один — открыто (*всё лиловой*), другой — имплицитно, причем на этимологическом и фонологическом уровнях как корневое звучание и рифменное созвучие: *лиловой* — *голубей* (ср. также со стихотв. от 12 мая 1935: «И пишут звездонсно и хвостато / Толковые *лиловые чернила*», а также в 1937 г.: «чернеть, голубеть» и «Голубятни, черноты, скворешни, / **Самых синих теней** образцы»). Можно зафиксировать, что для изображения надвинувшейся *тени* в поэтическом тексте используется «импрессионистический отвар»² в духе традиции, отменившей «старый коричневый соус»³.

¹ Впервые: строфы 1 и 4 в журнальной публикации «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга (Новый мир. 1961. Кн. 1. С. 143). Впервые полностью за рубежом: Воздушные пути. Нью-Йорк, 1961. Альманах 2. С. 27; в нашей стране (без названия): Простор. 1965. № 4. С. 60. Цит. по: СП, 155–156.

² Цит. по: Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 301 («критико-импрессионистический отвар» — о Парноке, герое «Египетской марки»). Впервые: Берковский Н. О прозе Мандельштама // Звезда. 1929. № 5. С. 160–168; также: Берковский Н. Я. Текущая литература. М.: Федерация, 1930.

³ Волошин М. Письмо из Парижа. I. Клод Моне. Итоги импрессионизма. II. Англада // Весы. 1904. № 10. С. 42–48. Цит. по: Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. С. 220. Ср. у Мандельштама: «Он учил,

Однако если «Сирень» Моне выдержана «в чрезвычайно светлой гамме»: всё «словно растворилось в ярком свете», цвет высветлен⁴, и даже стелющаяся понизу тень раздвоена солнечной поляной, дробится яркостью ветвистого ствола и массой бликов, — то в стихотворении Манделъштама проблема светотени решается иначе. Никаких знаков света здесь нет (разве что тухнувшая *спичка*, что в большей мере знак *огня*), а *тень* не только доминирует, но и поглощает собой в итоге весь пейзаж (*в этом сумрачном развале*).

Кроме того, в отличие от «Сирени» и других картин Моне, *в комнате* которого, как пишет Манделъштам, «воздух речной» (С2, т. 2, с. 119), здесь не только нет свежести и *воздуха*, но и последовательно нагнетается мотив *пекла*.

И, что особенно важно, в параллель сюжету *цвета* и в отталкивании от него, в тексте возникает еще один объектный сюжет, в котором предметы и мир в целом пишутся не «отраженными ими лучами»⁵, как это характерно для импрессионизма, а жесткой и тяжелой предметностью как таковой. *Красок звучные ступени* напоминают *струнья*; *лиловое* оборачивается *мозгом*; *масла густота* — *запекшимся летом*; *духота* объясняется *кухней*, где *повара готовят жирных голубей*; неопределенное *Угадывается* разрешается прозаически: *Уже хозяйничает*.

Впечатление сниженности и даже опасности этого «изображения», в отличие от «Сирени» Моне, усилено также самим звучанием текста: концентрацией в нем свистящих, хрипящих, жужжащих и шуршащих согласных. И слово «шмель» своим глухим звуком «гасит всю фонтику»⁶. Сам же образ *шмеля*, находясь в наиболее сильной позиции, довершает этот сюжет, параллельный и контрастный *цветовому*, как сюжет *смерти* (ср. с описанием шмеля

как избежать коричневых соусов» (<Вокруг «Путешествия в Армению»>. Гл. *Французы*) (С2, т. 2, с. 361).

⁴ *Георгиевская Е.* [Вступительная статья] // Клод Моне: Альбом. М.: Изобраз. искусство, 1973. С. 2.

⁵ *Волошин М.* Указ соч. С. 219.

⁶ *Фаустов А. А.* Эюд о художественной реальности Манделъштама: Время, фактура бытия и автогенез «пчелиного» текста // Филологические записки. Воронеж, 1994. Вып. 2. С. 79.

у натуралиста: «носитель ядовитого жала», убивает мгновенным уколом, причем «лупа не находит на теле ни следа раны, так тонко оружие, сделавшее ее»⁷).

Рассмотренный нами *другой* сюжет «картины» неразрывно связан как с тем, кто ее «изобразил», так и с тем, в чьем *впечатлении* она передана. Рассмотрим обе стороны этой связи.

Как выше замечено, *художник* и сам является в тексте предметом изображения: с него текст начинается, о нем идет речь и непосредственно (*изобразил, положил, понял*), и косвенно, через впечатление о «картине» («Его запекшееся лето»). По свидетельству Н. Я. Мандельштам, у этого стихотворения было «домашнее название ‘Художник’»; кроме того, как она сообщает, Аксенов «сказал, что это русский художник»⁸, возможно, характеризуя не столько манеру *кисти*, сколько существо изображенного в тексте.

Судя по «картине» *художника*, его творческий метод, в отличие от импрессионизма, не подсознательный, а рассудочный («Он *понял!*»). Любопытна чисто визуальная связь между *художником* и *шмелем* как началом и завершением текста. Случайна ли она? *Художник* властен над своей *картиной*, а внутри нее, *в этом сумрачном развале, хозяйничает* порождение *художника* — *шмель*. Функционально он двойник своего творца. Охватывая словесное описание холста, эти двойники образуют диагональ, которой поэтический текст под названием «Импрессионизм» просто перечеркивается. Многообещающее звучное начало: «Художник нам изобразил», — разрешается в *сумрак* и глухоту: «Уже хозяйничает шмель»⁹.

Но коль скоро ни *художник*, ни его *картина* не имеют отношения к импрессионизму, в чем же тогда смысл названия стихотворения? Напомним историю возникновения термина и наметим возможные пути, приведшие к появлению у Мандельштама такого стихотворения летом 1932 года. Начнем с прецедента.

⁷ Фабр Ж.-А. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 233, 235.

⁸ Мандельштам Н. Я. Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // ЖТМ, 221 (далее — Комм. с указанием страницы).

⁹ Об особом семантическом поле «ш»-слов, по преимуществу шифрующихся у Мандельштама зону небытия или ее окраины, см.: Фаустов А. А. Этюд о художественной реальности Мандельштама... С. 78.

За 60 лет до того Клод Моне написал пейзаж «Восход солнца в Гавре», через два года представленный им на первой выставке импрессионистов в Париже под названием «Впечатление. Восход солнца»¹⁰. Так слово, которое вскоре станет термином для обозначения метода творчества, было включено в название картины, репрезентирующей этот метод.

Тридцать лет спустя М. Волошин опубликует в журнале «Весь» «Письмо из Парижа» как отклик на выставку 1904 года (с экспонированием части работ К. Моне), в котором назовет импрессионизм «не временным течением, а вечной основой искусства»¹¹, при этом широко цитируя вышедшую тогда же в Париже книгу Р. Сизерана «Итоги импрессионизма», считающего, что импрессионизм «это не живопись — это открытие»¹².

В 1929 году Н. Берковский в статье «О прозе Манделштама» охарактеризует и его прозу, и стихи как «метод импрессионистической критики»¹³. Наконец, сам Манделштам в 1931–32 гг. настойчиво будет возвращаться в своей прозе к особенностям импрессионистического видения мира, цитатно или отдельными фразами солидаризируясь с М. Волошиным и Р. Сизераном. «Клод Моне продолжался, от него уже нельзя было уйти», — скажет он в черновиках к «Путешествию в Армению» (С2, т. 2, с. 362). А в газетной заметке «К проблеме научного стиля Дарвина» (1932) напишет о «чувстве цвета у Дарвина, которое больше всего изощряется на низших формах живых существ»: «В путевом дневнике Дарвина встречаются *цветовые* характеристики *крабов, спрутов, медуз, моллюсков*, заставляющие вспоминать *самые смелые* красочные достижения импрессионистов...»¹⁴ (курсив везде мой. — Д. Ч.).

По-видимому, название «Импрессионизм» относится не столько к предмету разговора, сколько к самому способу разговора, или — методу создания поэтического текста. В данном случае

¹⁰ Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой / Пер. со швед. Ф. Шаргородской. М.: Искусство, 1974. С. 55.

¹¹ Волошин М. Указ. соч. С. 221.

¹² Цит. по: Волошин М. Указ. соч. С. 220.

¹³ Берковский Н. Цит. соч. С. 297.

¹⁴ С4, т. 3, с. 214–215.

на *импрессию* французского художника (узнаваемость «Сирени») накладывается *впечатление* от иной картины (сюжет *смерти*), воплощенное в тексте импрессионистическими приемами. В совокупности зрительных, слуховых, обонятельных и осязательных наблюдений складывается общее представление о наличной реальности, которой причастен сам говорящий. Чье же это впечатление и каковы формы речи в единстве духовной личности автора? Иными словами — каково лирическое содержание стихотворения?

Небольшой по объему текст организован несколькими авторскими голосами, два из которых грамматически маркированы (*Нам* и *Ты*). Рассмотрим стихотворение под означенным углом зрения.

Текст первой строфы принадлежит субъектной форме НАМ. В соотнесенности с картиной Моне эта форма предполагает музейных зрителей на все времена, то есть пребывает в *вечном* настоящем. Но если речь идет о другом, современном *художнике* с его актуальным настоящим, то и значение НАМ сужается до *современников*, которые, следовательно, являются составной частью *этого* настоящего и, вглядываясь в «изображение», смотрятся в самих себя. Форма речи становится одновременно объектом речи, или (если воспользоваться термином Л. Я. Гинзбург) «собственным объектом». И тогда *глубокий обморок* означает состояние массы людей. Как заметил А. А. Фаустов, в творчестве Мандельштама «образуется целый класс предметов и персонажей как элементов *зернистой* фактуры, претерпевающих и осужденных на гибель; при этом в роли враждебных агентов обычно оказываются актаны *игольчатой* фактуры»¹⁵. Образ *сирени* органично дополняет приведенный исследователем перечень примеров *фактуры зернистой*¹⁶, о чем писал и сам Мандельштам в черновиках к «Путешествию в Армению»:

Роскошные и плотные сирени Иль-де-Франс, сплюсненные из звездочек в пористую, *как бы известковую губку*, сложившиеся в *грозную лепестковую массу*; дивные пчелиные сирени, **исключившие [из ми-**

¹⁵ Фаустов А. А. Цит. соч. С. 80.

¹⁶ Ср.: «В каждый гвоздик душистой сирени, / Распевая, вползает пчела» (Фет А. А. Пчелы // Фет А. А. Стихотворения. М., 1956. С. 54).

рового гражданства все чувства], всё на свете, кроме дремучих восприятий шмеля, — горели на стене [тысячеглазой] самодышащей купиной» (С2, т. 2, с. 361) (выделено мной. — Д. Ч.).

В пассивной форме (*НАМ изобразил*) так узнаваема эта «дивная» и «сплюснутая» масса как объективирование самого субъекта высказывания в образе *сирени*.

Но может ли обобщенное *НАМ* оценивать себя извне, пребывая в состоянии *глубокого обморока*? С пассивностью этой формы речи (включая косвенный падеж местоимения) явно несовместимы ни установление — себе же! — диагноза, ни тем более — сравнительный оборот «как стружья».

Из сказанного следует, что в этом фрагменте текста проявляется некий смысловой избыток, превышающий кругозор субъектной формы *НАМ* и выдающий в ней присутствие того, кто *не исключил* «из мирового гражданства все чувства». Это подтверждается также проекцией первой строфы (и далее — всего текста) на сонет Ин. Анненского «Дремотность»:

В гроздьях *розово-лиловых*
Безуханная сирень
В этот *душно-мягкий* день
Неподвижна, как в оковах.

Солнца нет, но с тенью тень
В сочетаньях *вечно новых...*

Полусон, полусознание,
Грусть, но *без воспоминанья...*¹⁷

Дело не только в текстуальных и смысловых переключках (можно было бы добавить еще «Сиреневую мглу» из «Трилистника сумеречного» и многое другое), но и в самом методе Анненского, превыше всего ценившего, подобно художникам-импрессионистам, значение каждого *мига, минуты*, вообще — *ми-молетностей*.

¹⁷ *Анненский Ин.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 162–163.

Для скрытого авторского голоса, духовно родственного Анненскому и силящегося пробиться на поверхность текста другими способами, образ *сирени* (не только как «зернистая фактура», но и как ЦВЕТ) становится «чувством старта» для дальнейшего разговора. И следующий фрагмент текста субъектно организован уже иначе:

Он понял масла густоту,
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень — **всё лиловой!**
Свисток иль хлыст как спичка тухнет...

Здесь говорящий растворен в своем слове, то есть безличен. Ввиду того, что его пространственно-временная позиция не зафиксирована, он свободен в оценке *художника* и *его* картины. Слово этого лирического субъекта (а по своей функции он повествователь) обладает, в силу безличности, объективностью и достоверностью. И хотя непосредственно в тексте оценка им того, что именно *понял* объектный герой, не формулируется, но представление о ней складывается довольно определенное. Происходит это благодаря тому, что, при внешней *безличности* повествователя, спектр его наблюдений *лично*-окрашивается, расширяется и усиливается. **Зрение** его насыщается единственным цветом эпохи, который сгущается до *тени*. Тогда естественно обостряется **слух**, настроженный на различение звуков, специфичных для «картины» *художника*, но утаиваемых им (*как спичка тухнет*).

Наконец, в ощущение им *расширенной духоты* включается **обоняние** — чувство, в сравнении со зрением и слухом, наиболее материальное и еще в большей мере — индивидуально-личное. Оно-то и маркируется в третьей строфе субъектной формой Ты:

Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Автокоммуникативное (или субъектное) Ты заведомо предполагает (конституирует собой) наличие скрытого в тексте Я и какое-то распределение зон ответственности между ними во внутреннем диалоге. В данном случае бытовая мотивировка всеобщей *духоты* характеризует говорящего как частное лицо, или Ты эмпирическое.

Подобная речевая конструкция с подобной же функцией субъектного Ты встречается у Мандельштама в ближайших московских стихах еще дважды, и оба раза — в прикосновении к опасным темам, от которых разговор, при посредстве субъектного Ты, уходит в сторону, но так, чтобы смысл его все же проступал:

Ты скажешь: где-то там, на полигоне,
Два клоуна засели — Бим и Бом...¹⁸

И скажешь: гуси-лебеди, домой! (с известным продолжением)

В «Импрессионизме» текст субъектного Ты привносит в восприятие «картины» не только оттенок осторожности, но и неопределенность, несколько нейтрализующую зрительные и слуховые наблюдения, доведенные до экспрессии. Но тут же, поскольку речь заходит о *кухне*, заведомо ассоциируемой с действиями заклания, экспрессия многократно возрастает. Этому способствует, конечно, эпитет *жирных*, развивающий проблематику «густоты масла» в том направлении, как ее *понял* «художник». Кроме того, в контексте соседних стихотворений поэта и его лирики в целом, этот эпитет относится к высокочастотному и устойчиво-негативному употреблению слова «жир» и его производных, включая случаи конкретно-адресные до и после «Импрессионизма», например: «*Был от поленьев воздух жирен, / Как гусеница на дворе*» (11–13 мая 1932).

Не исключаем и того, что через субъектное Ты здесь осуществляется не только автокоммуникация, но и мысленный диалог с другим Я, как способ сообщить *Другому* нечто понятное обо-

¹⁸ См.: *Поэтика*, 160–161.

им — в продолжение их давнего, вполне реального, диалога. Напомним о поэтическом обмене, состоявшемся 16 лет назад:

Из рук моих — нерукотворный град
Прими, мой странный, мой прекрасный брат.

По церковке — все сорок сороков
И *реющих над ними голубков*...¹⁹

Стихи о Москве, 1916

И ответ Мандельштама Марине Цветаевой:

Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,
Где *реют голуби в горячей синеве*... (С2, т. 1, с. 109)

«В разноголосице девического хора...», 1916

В таком прочтении образ *голубей, реющих в горячей синеве* (как реалий тогдашней Москвы и как метафора взаимной любви), снижается до сарказма в обонятельном ощущении Ты, мысленно, через расстояние передающего впечатление о Москве нынешней.

Более очевиден, конечно, отсыл к хрестоматийному стихотворению Ф. И. Тютчева:

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий купол с неба,
Смясь, на землю пролила²⁰.

Новый миропорядок, *расширенный в духоту* (и всё, что в нем совершается), контрастирует с тютчевским образом мироздания и игрой природно-космических сил в их *мифологическом расширении*²¹. Вместо мощной вертикали *небо — воздух — земля* тут

¹⁹ Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 79.

²⁰ Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 51.

²¹ См. новаторское прочтение в работе: Чумаков Ю. Н. Геба и громокипящий кубок (о трех текстах «Весенней грозы» Ф. И. Тютчева) //

установлена только земная и сугубо искусственная субординация: художник — картина — повара на кухне — шмель. Там — весенняя гроза, здесь — запекшееся лето; вместо ветреной Гебы, с ее неосторожным, но жизнетворящим движением, — кухня, где готовят жирных голубей; наконец, вместо Зевесова орла — умолчание о том, кому готовят (правда, штрихи к портрету узнаваемы: как спичка, жирных).

В обоих приведенных случаях осуществляется, говоря словами О. Ронена, двусторонняя (прошлое — настоящее) диахроническая направленность, создающая резкий контраст «между высоким слогом цитаты и снижено бытовым тоном текста»²².

В предложенных нами возможных прочтениях «Ты скажешь», в зависимости от адресата высказывания, логическое ударение будет перемещаться с глагола-действия на речевого субъекта. В случае мысленного диалога с М. Цветаевой акцентирование глагола «скажешь» подчеркнет отличие этой эпохи от той. В сопоставлении же с автокоммуникативным Ты Тютчева усилится противопоставление самих лирических субъектов (духовного Ты «Весенней грозы» и эмпирического Ты у Мандельштама) и тональности текстов — соответственно различию не только жизненных ситуаций двух поэтов, но и характера взаимодействия каждого Ты со своим Я.

Так, в «Весенней грозе», где, наряду с формой Ты, есть открытое авторское Я в своем восторженном восприятии реальной картины природы, субъектному Ты отдана роль еще большего духовного расширения образа мира как такового и горизонтов авторской личности. Иначе — у Мандельштама: эмпирическому Ты открывается картина, вызывающая у него отвращение. Духовную же подсветку и оценку дает имплицитное Я, которое и в этом фрагменте, и до конца текста на его поверхности так и не появляется.

Между тем последняя строфа оказывается более всего насыщенной знаками его присутствия. Происходит это в первую очередь

Ф. И. Тютчев: Грани поэтического мира: Сб. статей / Под ред. Н. Е. Меднис. Новосибирск, 2007. С. 88–116.

²² Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 25, 26.

благодаря дейктическим словам «в этом» и «уже»²³, сокращающим расстояние между скрытым Я и «картиной» и создающим эффект САМОГО БЛИЗКОГО взглядывания в нее. Но не изнутри, а ИЗВНЕ и с иной духовной дистанции. В этом отличие позиции скрытого Я как от форм НАМ и Ты (с их внутри-находимостью), так и от безличного повествователя (с его везде-находимостью).

Выше было отмечено, что скрытое в тексте Я постоянно дает о себе знать сквозь сенсорный опыт других лирических субъектов, выводя разговор за пределы зримого образа мира — в пространство Большой культуры и тем отказывая наличной реальности (то есть «картине» *художника*) в ее эстетической и нравственной ценности²⁴. В заключительной же строфе, целиком организованной имплицитным Я, ему принадлежит еще одна, особая роль.

Обратим внимание на 6-сложное слово *У-га-ды-ва-ет-ся*, которое растянуто почти на всю строку и тем растягивает время ее звучания, передавая длительность самого действия (процесса распознавания) и значимость его итога — «качель». В этом словесном образе, найденном (*угаданном*) лирическим субъектом, видится образ-символ, которым определяется суть того, что совершается «в этом сумрачном развале». И в нем же *угадывается* мифологический персонаж, не называемый в тексте, но выступающий под разными масками-«вуалями»: носителя смерти (*повара, шмель*) и владыки мрака (*художник, шмель*).

В соседстве московских стихов поэта 1931 года «качель» воспринимается как продолжение образа «карусели», которой правит «чумный председатель» (см.: «Фаэтонщик»). Сюжеты этих стихотворений почти зеркальны: *фаэтонщик — художник; Нам попался — нам изобразил; со смертью пировали — повара на кухне; страшно, как во сне; Я очнулся — глубокий обморок; пропеченный — запекшееся; неба мреет / Темно-синяя чума — тень-то,*

²³ См. у Мандельштама: «ЕЩЕ и УЖЕ... сигнальщики и застрельщики формообразования» (С2, т. 2, с. 123).

²⁴ Ср. с мыслью о том, что в поэзии Мандельштама 1930-х гг. «Прекрасное элиминируется и в плане выражения» (*Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 113*).

тьнь всё лиловой; в этом сумрачном развале; Я припомнил — Угадывается; под маской, скрыв — недомалеваны вуали; правит — хозяйничает.

Оба стихотворения имеют, как мы полагаем, общий претекст и развивают (каждое по-своему) его тему, сюжет и мотивные образы. Мы имеем в виду «Чортовы качели» Ф. Сологуба²⁵. В «Фаэтонщике» близость текстов на поверхности: *Чорт — Словно дьявола поденичик; хохочет с хрипом — до последней хрипоты, душу веселя; кружась гурьбой, кружась — закружились фаэтоны, Постоялые дворы; карусель; моя земля, о землю — кисло-сладкая земля.*

В «Импрессионизме» такой плотной цитатности нет, но центральный образ стихотворения Сологуба становится здесь итогом, **результатом** сведения всех предшествующих разрозненных наблюдений к образу-символу. В *качели* угадывается и тот, кто ее качает: «Вперед, назад, / Вперед, назад». В этот рефрен «Чортовых качелей» укладывается будничная повторяемость событий эпохи: *тухнет, готовят жирных голубей, хозяйничает.*

Кроме того, в тексте рассредоточены приметы не менее значимого у Сологуба образа: «Качает чорт качели / Мохнатою рукой», «Хватаясь за бока», «Грозящий взмах руки», — трансформируемого у Мандельштама как незримая, но постоянно ощущаемая рука «художника»: *изобразил, положил, свисток иль хлыст как спичка, жирных, хозяйничает шмель* (мохнатость).

Мифологический образ силы зла возрождается, вновь обретая плоть и кровь. А тем самым продолжается, завершаясь тоже мифологически, отмеченная выше антитеза двух образов мироздания. Но если у Тютчева заключительная строфа несет в себе духовную устремленность ввысь и одновременно живительное встречное движение к земле, то в «Импрессионизме» вертикаль композиции однонаправленна: **только** к земле и даже — **в землю**, что обусловлено самой природой *шмеля*, этой «земляной пчелы» (Вл. Даль), которая живет «в большинстве случаев под землей с хорошо скрытым и имеющим вид длинной галереи входом в подземное

²⁵ Цит. по: *Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1939. С. 280–281. (Б-ка поэта. Мал. сер.).

гнездо»²⁶; также: «шмели входят в норку, и убийство совершается не на моих глазах», как пишет Фабр²⁷. Сказанное находит в тексте выражение на фонологическом уровне, в звукообразах «низших форм живых существ» и небытия: *у-ГАДЫ-вае́тся, уг-АД-ывае́тся, в этом сУМРа́чноМРАзвале*.

Как писал Р. Сизеран, сочувственно процитированный М. Волошиным в «Письме из Парижа», «единственной лазейкой, которой можно было бы убежать от безобразной действительности, — оставались краски <...> Импрессионизм разрешил задачу изображения безобразных форм и чудовищ современной промышленности очень просто. Изображая лучи, отражаемые чудовищами цивилизации, он скрыл самые чудовища <...> Импрессионисты писали не предметы, а только отраженные ими лучи»²⁸.

Мандельштам же методом импрессионизма не только *скрывает* в этом стихотворении *чудовища* доставшейся ему эпохи, но и *вскрывает* их суть. В разных формах авторской речи он говорит то, о чем сказать было нельзя, но не сказать он не мог.

²⁶ См.: *Брем А.-Э.* Жизнь животных: В 3 т. М., 1992. Т. 3. С. 212, 213.

²⁷ *Фабр Ж.-А.* Цит. соч. С. 235.

²⁸ Цит. по: *Волошин М.* Указ соч. С. 219.

От формы высказывания к осмыслению целого

(«Дайте Тютчеву стрекóзу...»)

Трижды блажен, кто введет в песнь имя...

О. Мандельштам

Этому стихотворению уделено немало внимания комментаторов и исследователей, воспринимающих его по большей части как вариант «Стихов о русской поэзии»¹, приписку к ним²; либо как поэтическую шутку, автопародию (Ронен; 34, 38); как литературную загадку (Ронен; 32), фольклорную загадку³, прямую загадку (Гаспаров; 787); как своеобразный экзамен по русской поэзии (Ронен; 38); пример поэтики зашифрованности — литературной (там же) или политической⁴. В. В. Мусатов увидел нечто иное — «грозовой пейзаж», который одновременно есть и *лицо* русской поэзии, и *космический ее разворот*⁵. Интуиции В. Мусатова в целом импонируют нам. Тем не менее мы вновь поставим вопрос о принципе отбора поэтических имен и сопутствующих им признаков и попытаемся на этой основе предложить еще одно из возможных прочтений загадочного стихотворения.

На наш взгляд, принципом отбора, или общим знаменателем, может быть *тема смерти поэта и памяти о нем*. С этой точки зрения еще раз обратимся к тексту.

¹ Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 32 (далее — Ронен с указанием страницы).

² Гаспаров 2001, 787.

³ Мец 1995, 590.

⁴ Месс-Бейер И. Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов // Russian Literature. 1991. № 29. Р. 244. См. также: *Комм.*, 222–224 и др.

⁵ Мусатов, 404.

Дайте Тютчеву стрекóзу —
Догадайтесь, почему.
Веневитинову — розу,
Ну а перстень — никому.

Баратынского подошвы
Изумили сон веков.
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.

А еще над нами волен
Лермонтов — мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.

8 июля 1932

Имя безвременно умершего Д. В. Веневитинова ассоциируется с его стихотворениями «Три розы», «К моему перстню»⁶, но и «Завещание». «Баратынского подошвы», образ, получивший у Мандельштама два варианта развития («Изумили сон веков» и «Изумили прах веков»), узаконивается в обоих вариантах стихотворением «Дядьке-итальянцу», которое Баратынский написал в 1844 г. в Италии, незадолго перед своей внезапной кончиной там же. Мы имеем в виду строки о посещении им грота с могилой Вергилия:

...Увидел роскоши Италии твоей! <...>
И Цицеронов дом, и злачную пещеру,
Где спит великий прах властителя стихов...⁷ —

(кстати, и в рифму). С именем Лермонтова в русском поэтическом сознании связана «вечно печальная дуэль». «Фета жирный карандаш» — тот, которым он правил свое последнее стихотворение «Когда дыханье множит муки...»⁸.

⁶ Отмечено всеми упомянутыми комментаторами и исследователями.

⁷ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Наука, 1982. С. 348.

⁸ Ронен; 37.

В этом мартирологе Тютчеву отводится особая (композиционная) роль, прежде всего — зачинательная. Его *стрекóза* как предвестница грозы открывает тему. Связано это с тем, что стихотворение Тютчева о *стрекóзе* начинается собой подборку из восьми его произведений, объединенных мотивом *смерти*:

- (1) *В душном воздуха молчанье...*
- (2) *Что ты клонишь над волнами...*
- (3) *Вечер мгlistый и ненастный...*
- (4) *И гроб опущен уж в могилу...*
- (5) *Восток белел... Ладыя катилась...⁹ <...>*
- (8) *Душа моя, Элизиум теней...*

Эта подборка была впервые напечатана в № 4 пушкинского «Современника» (1836), оказавшись действительно предвестьем грозы в русской литературе. Ср. с письмом Е. А. Баратынского П. А. Вяземскому от <5 февраля 1837 г.>: «Пишу к вам под громовым впечатлением, произведенным во мне и не во мне одною ужасною вестью о погибели Пушкина»¹⁰. О следующей, пятой, книге «Современника» Ф. И. Тютчев напишет Вяземскому как о «поистине замогильной»¹¹.

Так самими обстоятельствами публикации тютчевская *стрекóза* вводит в стихотворение Мандельштама тему смерти не только как таковую, но и как тему смерти «первого поэта» (Ахматова), сообщая тексту сюжетную тягу к *перстню* — его смысловому центру.

⁹ О мотиве *исхода горя, очищения страданием* в этом стихотворении см.: Новинская Л. П. Введение в стиховедение: Метрика, строфика, стих и смысл: Учеб. пособие. Петрозаводск, 2003. С. 116.

¹⁰ Баратынский Е. А. Разума великолепный пир: О литературе и искусстве / Вступ. статья, сост. и примеч. Е. Н. Лебедева. М.: Современник, 1981. С. 156.

¹¹ Письмо от 11 июня 1837 г. (Тютчев Ф. И. Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 17).

Помня о более широком ассоциативном фоне, связанном с *перстнем*¹², мы полагаем, исходя из сказанного выше, что в нашем аспекте прочтения *перстень* символизирует не любовь или дружбу, а поэтическую Музу Пушкина: мы имеем в виду его *перстень с изумрудом*, который он сам снял на смертном одре и отдал В. И. Далю со словами: «Мне уж больше не писать»¹³.

Неназванное имя Пушкина по сути восполняется несколькими знаками его присутствия в тексте (не говоря уже о том, что все упомянутые поэты так или иначе с ним связаны). И если тютчевская *стрекóза* вводит тему *смерти*, то пушкинская «неувядаемая роза» («Есть роза дивная: она...») — дань гения не успевшему расцвести юному Веневитинову, — п р е о д о л е в а е т эту тему и отвечает от нее живой росток *памяти о поэте*. Десять лет спустя он прорастет стихами Тютчева («29 января 1837») и Лермонтова («Смерть Поэта»), прощальными строфами «Осени» Баратынского, а через пятьдесят лет после смерти Пушкина — стихотворением Фета «Муза» (1887) с эпитафией: «Мы рождены для вдохновения, / Для звуков сладких и молитв».

Соединением этих имен в одном тексте О. Мандельштам продолжает традицию п о м и н о в е н и я поэтов поэтом, отзываясь к тому же на несколько печально-памятных дат, пришедшихся на 1932 год: 105 лет памяти Веневитинова, 95 лет со дня гибели Пушкина, 40 лет после смерти Фета. *Вводя в песнь имена поэтов*, Мандельштам возвращает их к жизни: ведь, тяготеющие друг к другу философской проблематикой, все они (кроме Пушкина) оказались не востребованными новой эпохой¹⁴ — они-то и названы в его тексте.

Философской проблематикой обусловлен также общий интерес этих поэтов к Гете. Подлинным энтузиастом Гете был юный

¹² *Комм.*, 223–224; *Ронен*; 33–35; *Мусатов*; 399–400 и др.

¹³ *Бессараб М.* Владимир Даль. М.: Современник, 1972. С. 101; также: *Ронен*; 34.

¹⁴ К 1932 году сочинения Веневитинова в последний раз были изданы в 1862 г., Баратынского — в 1922, ПСС Тютчева — в 1913, Лермонтова — в 1916, Фета — в 1912. Сменилась историческая эпоха, прошли войны, революция, экспроприация, разруха... Появилось новое поколение читателей (впрочем, стихотворение Мандельштама устремлено в будущее).

Веневитинов — и в своих стихах, и в прозе, и в переводах, и в дружеском кругу. В своем послании «К Пушкину» он призывал добавить к *хвалам оплаканных могил Байрона и Шенье веселые хваленья* еще живому Гете. При последней встрече (осенью 1826 г.) он уговаривал Пушкина дописать начатую летом Сцену из Фауста (этот сюжет, по преданию, получит продолжение и завершится *гусиным пером* Гете, подаренным им Пушкину).

Переводчиками Гете были также Тютчев и Фет. Лермонтов, *почти всего Гете* знавший *наизусть* (Белинский), в 1831 г. написал «Завещание» по мотивам «Вертера» и «Горные вершины», знаменитое переложение «Ночной песни путника» (кстати, записанной Гете *карандашом* на стене охотничьего домика).

На кончину Гете в 1832 г. откликнулись Тютчев («На древе человечества высоко...») и Баратынский (На смерть Гете).

Но, казалось бы, какое отношение всё это, перечисленное в связи с Гете, может иметь к стихотворению Мандельштама, кроме того разве, что оно написано ровно 100 лет спустя после его смерти? Оказывается, имеет.

Мы обратили внимание на тютчевский перевод баллады Гете «Фульский король» — «Заветный кубок», в частности на третью, срединную, строфу¹⁵:

Когда ж сей мир покинуть
Пришел его черед,
Он делит все наследство —
Но кубка не дает.

¹⁵ В оригинале (*Goethe. Faust // Goethes Werke: In 10 B. Weimar, 1958. 10 B. S. 93*):

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt im Reich,
Göntt' alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Ср. также с будущим переводом Б. Л. Пастернака: *...А кубок — никому.*

За консультацию в связи с «Der Köning in Thule» благодарю Александру Ивановну Орлову (Ижевск).

Наряду с тем, что узнаваемая синтаксическая фигура, как *второй потаенный голос*, напоминает о Гете и памятной дате в поэтическом календаре, она сводит в одном смысловом центре два главных, хотя и не названных имени; и она же, словно симпатические чернила, проступает в тексте, выявляя в нем *еще одно тематическое ответвление* и — обратным светом — сообщая началу стихотворения новый смысл. Это стихи о раздаче *наследства*.

Однако поскольку связь с «Фульским королем» обнаруживается не в объектном плане текста, то есть не на уровне предмета лирического высказывания, а в самой его форме, то мы перейдем сейчас к субъектному уровню анализа, — к собственно *лирической* теме.

Говорящий, то есть субъект речи, в этом стихотворении безличен (нет формы Я), но как *субъект сознания* он активно проявляет себя:

— и в обращенности речи (*Дайте, догадайтесь*),

— и в императиве (*Ну а перстень — никому*),

— и, конечно, в самом содержании высказывания, свидетельствующем, что это говорит *поэт*, ощущающий себя, как в родном Доме, в поэтическом братстве: отсюда — субъектная форма *Мы* (А еще над нами *волен* / Лермонтов — *мучитель наши*), которая может быть понята двояко: как *Мы — поэты* и как *Мы = Я*, *Мы-вместо-Я* (сохраняя значение *Я-поэта*).

Формой высказывания лирический субъект идентифицирует себя с гетевским героем, переводя разговор о приближении смерти и раздаче наследства из 3-го лица, то есть из объектного плана, в план говорения о себе самом, или в план лирический, так что тема смерти становится и *личной* темой говорящего, а сосредоточенность его на этой теме выражает тревогу за свою собственную жизнь, что контекстуально, в лирике О. Мандельштама 1931–32 гг., получает подтверждение:

Помоги, Господь, эту ночь прожить...

Петербург, я еще не хочу умирать...

Я возвратился, нет — читай: насильно
Был возвращен в буддийскую Москву...

Мы со смертью пировали...

После полуночи сердце ворует...¹⁶ и мн. др.

Но, в отличие от фульского короля, у лирического субъекта нет имущества. Что же он завещает? Мы полагаем: то, чем владел, как *поэт*. Вспомним:

...Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны... (1914)

Любопытна связь стихотворения 1932 г. с мандельштамовским тостом *без вина* «Я пью за военные астры...» (1931), который поднимается за то, *чего нет*: «За розу в кабине рольс-ройса» — ср.: «Веневитинову — розу»; или за то, что неотделимо от самого процесса творчества Мандельштама: «за астму» — ср.: «И в с е г д а одышкой болен...». Очевидна духовная, сущностная связь тоста и завещания.

Теперь, в предощущении близости смерти, он просит вернуть каждому поэту то, что взял у него и чем ему обязан, тем самым оставляя читателям знаки своего поэтического родства и свою преемственность в русской и мировой поэзии. Тютчеву, конечно, *стрекóзу*¹⁷; Веневитинову — через Пушкина — *розу*; Баратынскому — *подошвы, подметки, башмаки, но и облака*; Фету — родственный мотив *воздуха, дыхания, одышки*; Лермонтову нужно бы вернуть слишком много, что *предметно* невыразимо (впоследствии, в «Стихах о неизвестном солдате», Мандельштам напишет:

И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,

¹⁶ В этом стихотворении есть тютчевское сравнение: «как подкидыш, дрожишь» [см. вторую, предсмертную, «Бессонницу» (1873, апрель): «И сердце в нас подкидышем бывает»].

¹⁷ Композиционная роль стихотворения Тютчева о *стрекóзе* состоит также в том, что первая его строфа словно предвосхищает появление мандельштамовского — концентрацией основных его образов (в *душном, грозы, роз, стрекóзы*).

Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет).

О роли каждого названного имени и сопутствующих ему опознавательных знаков в творчестве О. Мандельштама¹⁸ можно было бы говорить отдельно. Сейчас подчеркнем только то, что в самом их *сочетании*, в свою очередь, очерчивается собственный поэтический портрет лирического субъекта, в связи в чем возникает вопрос: какой лирический смысл приобретает для него самого ключевая строка: «Ну а перстень — никому?»

Духовный смысл его завещания заведомо не предполагает наличия *перстня* как вещи. Но если принять *перстень* как символ поэтической Музы Пушкина, как оставляющий *свой отпечаток* на всем его творчестве (как свое *лицо*, *характер*¹⁹, своя голосовая *интонация*), то *такой отпечаток* у Мандельштама — и без *перстня*, — безусловно, есть. Как тост без вина, как завещание без имущества, так и *своя печать* — без перстня, о чем поэт написал еще в <1909> году:

¹⁸ В частности, тютчевская *стреко́за* отзовется и в стихотворении «Стрекозы быстрыми кругами...» (1911), и в «ассирийских крыльях стрекоз» (1922) — в годовщину расстрела Н. С. Гумилева, и в будущем Requiem'е А. Белому («О Боже, как жирны и синеглазы / Стрекозы смерти, как лазурь черна...»). Подробно о «стрекозином» мотиве у Мандельштама см.: Фаустов А. А. «Голос стрекозы»: Об одном тютчевском образе в зеркале интертекста // Поэтическое наследие Ф. И. Тютчева: Литературоведение, лингвистика, методика. Брянск, 2003. С. 30–43. Автор обращает внимание на то, что в стихотворении Тютчева самой стрекозы *не видно*, но голос ее *тем слышнее (резче)*, что всё вокруг перед грозой *немотствует*.

¹⁹ Ср.: «Греческое слово характер (*χαρακτήρ*) означает вырезанную печать, либо вдавленный отпечаток этой печати <...> который легко без ошибки распознать среди всех других <...> Слово выражает индивидуальность автора и потому само индивидуально, оно запечатано авторской печатью (*χαρακτήρ*)» (Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная словесность: Два творческих принципа // Вопросы литературы. 1971. № 8. С. 55, 59). См. также в «Сожженном письме» А. С. Пушкина: «Уж *перстня* верного утратя в ПЕЧАТленье...».

В непринужденности творящего обмена
Суровость Тютчева с ребячеством Верлена,
Скажите, кто бы мог искусно сочетать,
Соединению придав свою печать?..

Итак, лирический смысл стихотворения связан с предчувствием своей смерти и с раздачей/возвращением чужих строк как чужого/своего *блаженного наследства*. В этом нельзя не увидеть преемственной связи также с Франсуа Вийоном, который дважды (в Малом и Большом завещаниях) раздаривал *направо* и *налево* то, что ему не принадлежало, — «свое мнимое имущество, как поэт, иронически утверждая свое господство над всеми вещами, какими ему хотелось бы обладать»²⁰. Нелишне напомнить, что в 1931 г. Мандельштам своеобразно отметил 500 лет со дня рождения *любимца* своего *кровного*²¹ и теперь, в 1932 г., не мог пропустить другую памятную дату, отразившуюся в самой *форме* рассматриваемого стихотворения («Дайте...» — ср. у Вийона: *donne*²²): в 1462 г., т. е. 470 лет назад, было написано Большое завещание Вийона, вскоре после чего он бесследно исчез.

Но если Вийон, раздавая мыслимое и неммыслимое, включает в свое завещание и собственные произведения (баллады, молитву, рондо, эпитафию и др.), то Мандельштам в коротком лирическом стихотворении только возвращает *чужое*, но что получило продолжение в *его* творчестве и теперь несет на себе *его* неповторимую *печать*. Своего же творчества он *никому* не завещает, предвидя, что оно, *минуя внуков, к правнукам уйдет*. «Пора подумать, — не раз говорила я Мандельштаму, — кому это все достанется... Шурику?». Он отвечал: «Люди сохранят... Кто сохранит, тому и достанется?». — «А если не сохранят?» — «Если не сохранят, значит, это никому не нужно и ничего не стоит»²³.

Люди сохранили.

²⁰ С2, т. 2, с. 139.

²¹ См. об этом: *Поэтика*, 198.

²² За консультации в связи с *Testaments* благодарна Любови Александровне Пушиной (Ижевск).

²³ *Мандельштам Н. Я.* Мое завещание и другие эссе. NY., 1982. С. 16.

Встречи-беседы

в стихах о поэтах и поэзии 1932–33 годов

*Какой свободой вы располагали,
Какие вы поставили мне вехи?*

О. Мандельштам

Ни до ни после в лирике О. Мандельштама не было такой концентрации поэтических имен, как в совокупности стихотворений этих двух лет: *Батюшков*, *Стихи о русской поэзии*, *К немецкой речи*, *Ариост*, «*Не искушай чужжих наречий...*». И дело не только в обильном перечне великих имен, но в особом отношении лирического субъекта к *поэтам* как героям его высказывания, что выразилось в самих формах обращения к ним и общения с ними. Это не просто объектные герои или условные (риторические) адресаты, но слушатели и участники разговора («*И отвечал мне оплакавший Тасса*», «*Дай Языкову бутылку*», «*Скажите мне, друзья*», «*Рассказывай еще*»). Стихотворение «...из знака события само превращается в событие, из литературного факта — в факт жизни»¹.

Однотипным ситуациям непосредственного общения в форме ВСТРЕЧИ-БЕСЕДЫ придан (без утраты их высокого смысла и пиетета) характер бытового и *отелесненного*² взаимодействия.

¹ Левин Ю. И. О некоторых особенностях поэтики позднего Мандельштама // *ЖТМ*, 412.

² О *возвратности* «в поэтическом мире Мандельштама, не принимающего ига дурного времени и дурной причинности», отчего «следствие и причина могут меняться местами» <...> не говоря о других вариантах возвратности в необратимом по видимости процессе», см.: Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: К 100-летию со дня рожд.: Матер. науч. конф. 27–29 дек. 1991 г. М., 1991. С. 13.

Структурное единство усилено тем, что эти стихи объединены *Я-поэтом*, чем и обусловлена интонация дружеской беседы, ощущение говорящим раскованности и взаимопонимания.

Но, помимо приятности самого общения, каждая встреча имеет свою цель и глубинные смыслы, предопределившие выбор и роль собеседников, что мы и попытаемся прояснить, приняв за точку отсчета *Я-поэта* и ситуацию разговора.

Стихи, о которых пойдет речь, входят в пространство лирики с октября 1930 по ноябрь 1933: то есть от прорыва пятилетней *поэтической немоты* до создания трех самых опасных стихотворений («Холодная весна...», «Мы живем, под собою не чуя страны...», «Квартира тиха, как бумага»). Весь период пронизан и окольцован мотивом ЖИЗНИ-СТРАХА: от «Куда как страшно нам с тобой» до «Московского злого жилья...».

В 1931 г. поэт искал пути преодоления экзистенциального страха в молитвенных обращениях к Богу («Помоги, Господь, эту ночь прожить...») и к России («Уведи меня в ночь...», «Сохрани мою речь...»³), но и в деятельном стремлении стать хронографом Москвы, ее летописцем и свидетелем («Не разбирайся, щелкай, милый кодак, / Покуда глаз — хрусталик кравчей птицы, / А не стекляшка! Больше светотени — / Еще, еще! Сетчатка голодна!» и др.). Сквозь объемную картину современности, организованную несколькими авторскими голосами⁴, все настойчивее хочет пробиться голос *Я-поэта*:

то в виде цитаты-эпиграфа из П. Верлена («Ma voix aigre et fausse» — *Мой голос пронзительный и фальшивый*), что побуждает лирическое Я к перформативному высказыванию о себе «с последней прямою» (2 марта 1931);

то в новой для Мандельштама м о щ и уцелевших строк: «Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы губы / Растрескались, как розовая глина» (6 июня 1931);

³ *Поэтика*, 207–218.

⁴ Там же. С. 203.

то в образе *парикмахера Франсуа*⁵, даже воображаемое участие которого (*Как будто*) порождает иллюзию преодоления одиночества: «Холодным шагом ВЫЙДЕМ на дорожку» (7 июня 1931);

наконец, в финале стихотв. «Еще далёко мне до патриарха...»: «И до чего хочу я разыгаться, РАЗГОВОРИТЬСЯ, ВЫГОВОРИТЬ ПРАВДУ, / ВЗЯТЬ ЗА РУКУ КОГО-НИБУДЬ» (май – сент. 1931), — чем уже предвосхищены *встречи-беседы* 1932 г.

В 1931 г. пишутся также проза «Путешествие в Армению», статья «К проблеме научного стиля Дарвина» и <Записные книжки>, представляющие собой не только прикладной к прозе интерес. Более резкие выпады, более откровенные признания, более опасные фразы и полуфразы придают <Записным книжкам> значение эмоционального субстрата лирики, или — «питательницы стиха»⁶. Сам же Мандельштам свидетельствует о возникновении в его творчестве *еще одного* прозаического жанра подзаголовком к газетному очерку о Дарвине: *Из записной книжки писателя* (и тут уж неважно, существовала ли она как вещь⁷).

Значимость данного указания Мандельштама видится нам в том, что на малом и наиболее потаенном пространстве текста вырабатываются правила «авторского поведения», которыми поэт будет руководствоваться в лирике. Пусть не смущает читателя естественнонаучный камуфляж газетной публикации (внешне, видимо, приуроченной к 100-летию начала кругосветного путешествия Дарвина на «Бигле»), равно как и тактический ход в виде эпиграфа из Дарвина: «Вспомнил, что это *искусство*

⁵ *Дутли Р.* 1. Еще раз о Франсуа Вийоне. 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Мандельштама // «Сохрани мою речь...». М., 1993. С. 78–79. (Зап. Мандельштамовского о-ва. Т. 4. № 1).

⁶ *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И. М. Семенко. М.: Наука, 1977. С. 417. (Далее цит. по этому изд. без указания страницы.)

⁷ См.: И. М. Семенко в [коммент.] (С2, т. 2, с. 458).

щелкуна (NB. — Д. Ч.) нигде не было описано как следует»⁸. Вот Мандельштам и дает автоописание *искусства щелкуна*. Приведем навскидку некоторые основные черты его искусства из <Записных книжек> и газетной статьи:

- раз и навсегда изгнать красноречие, изгнать риторику, изгнать велеречивость из литературного обихода;
- скрещивать и селектировать факты, искать разнокачественные опорные точки;
- группировать несхожее, контрастирующее;
- серийно разворачивать признаки, протягивать координаты от примера к примеру — в ширину, в глубину, в высоту;
- быть кругозорным;
- протягивать корреспондентские нити к разным адресатам, видеть в них своих сотрудников, несущих ту же службу, ту же вахту <в других странах>.

В стихотв. «Дайте Тютчеву стрекозу» (май 1932) русские поэты предстают как живые, их вещам возвращена осязаемость, их поэтическим образам — исходная предметность, но это еще *не беседа* с ними самими, а, как мы выше отметили, их поминовение и раздача «блаженного наследства» в предчувствии собственной смерти.

Первая обоюдная *встреча* произойдет на улице Москвы.

БАТЮШКОВ

Словно гуляка с волшебною тростью,
Батюшков нежный со мною живет.
Он тополями шагает в Замостье,
Нюхает розу и Дафну поет.

⁸ С4, т. 3, с. 212.

Ни на минуту не веря в разлуку,
Кажется, я поклонился ему:
В светлой перчатке холодную руку
Я с лихорадочной завистью жму.

Он усмехнулся. Я молвил: спасибо.
И не нашел от смущения слов:
Ни у кого — этих звуков изгибы...
И никогда — этот говор валов...

Наше мученье и наше богатство,
Косноязычный, с собой он принес
Шум стихотворства и колокол братства
И гармонический проливень слез.

И отвечал мне оплакавший Тасса:
Я к величаньям еще не привык;
Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык...

Что ж! Поднимай удивленные брови,
Ты горожанин и друг горожан,
Вечные сны, как образчики крови,
Переливай из стакана в стакан...

18 июня 1932

Эта встреча предсказана не только «Прогулкой по Москве» (1811–12) самого Батюшкова, но и московскими прогулками *Я-поэта* «с белорукой тростью» в 1931 году⁹. Как писал Батюшков, «здесь мы видим тени великих людей, которые <...> запросто прогуливаются по Москве». Так почему бы и в современной Мандельштаму Москве *запросто* не встретить любимого поэта? Вопрос — о смыслах этой встречи.

Наряду с открытым выражением любви к поэту («Батюшков нежный со мною живет») и к музыкальности его стиха

⁹ Харджиев 1973, 293; также: Гаспаров 2001, 786.

(«Ни у кого этих звуков изгибы»), наряду с благодарностью за то, что он *оплакал Тассу*¹⁰, здесь всё более проступает ощущение человеческого и поэтического кровного родства, до «внутреннего самоотождествления» с ним, подобного тому, какое сам Батюшков испытывал по отношению к Тассу¹¹. Так, производные от слова *нежный*¹² высокочастотны в лирике самого Мандельштама (59 словоформ); о *голосе* же его еще в 1916 г. М. Волошин написал как, быть может, о «наиболее музыкальном и богатом мелодическими оттенками из всех современных поэтов»¹³. В характеристике своего героя — «горожанин и друг горожан» — Мандельштам цитирует слова Н. С. Гумилева о себе как авторе «Камня»: «Силой вещей, как *горожанин*, он стал поэтом современного города»¹⁴.

Но та же тема *города* актуализирует здесь и другую, общую и важнейшую для Батюшкова и Мандельштама тему *дружбы*, гибели *друга* и *верности* ему¹⁵, так что возникает словно мерцание отождествлений и растождествлений:

¹⁰ Стихотворение пишется 18 июня 1932 г., 110 лет спустя после того как Батюшков окончательно впал в болезнь. Это не поминовение, как в стихотв. «Дайте Тютчеву стрекозу...», но возвращение поэта *навечно в пору его творческой силы* («Батюшков нежный со мною живёт»), в чем можно увидеть перекличку с письмом А. С. Пушкина брату от 21 июля 1822 г.: «Мне писали, что Батюшков помешался: быть нельзя; уничтожь это вранье...».

¹¹ Семенко И. М. Примечания // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 569.

¹² О «нежном Батюшкове» в послании Баратынского «Богдановичу» см.: Капинос Е., Куликова Е. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006. С. 52.

¹³ Камень, 355.

¹⁴ Там же. С. 221. См.: Гаспаров 2001, 786.

¹⁵ См. стихи К. Н. Батюшкова «Дружество» («Атридов сын в цепях: но зависти достоин! / С ним друг его Пилад... под лезвием мечей»); «Тень друга» («За кораблем виляла Гальциона»; см. в «Разговоре о Данте»: «альциона, выходящая за батюшковским кораблем» в сцене встречи с тенями умерших насильственной смертью); «К другу»; также: «Воспоминания о Петине».

Батюшков, как и *Я-поэт*, — *горожанин*;
Батюшков, как и Гумилев, — *друг Я-поэта*, или *горожанина*.

То же можно сказать об эпитете *косноязычный*, в «Шуме времени» О. Мандельштама характеризующем семью автобиографического героя; а в стихотв. Н. Гумилева «Восьмистишие» — *поэта* вообще и в первую очередь его самого:

Высокое *косноязычье*
Тебе даруется, поэт (курсив мой. — Д. Ч.).

В сближениях и различиях нам видится «переливание из стакана в стакан» «вечных снов, как образчиков крови» (ср.: «Дант обозревает эту странную выставку фамильных гербов <...> мешочки ростовщиков даны как образчики красок»¹⁶): упоминание одного поэта неизбежно вытягивает нити судьбы другого, третьего — в единстве стихотворного *братства* (отсюда *координаты примера* еще протянутся к «Ариосту»).

В элегии Батюшкова «Умиравший Тасс» (1817) герой говорит о себе и своих великих предшественниках: «Торквато вас исторг из пропасти времен. / Он пел — и вы не будете забвенны». Ровно век спустя Н. Гумилев напишет:

В этот мой благословенный вечер
Собрались ко мне мои друзья,
Все, которых я очеловечил,
Выведа их из небытия¹⁷.

Но это же и мотив «Моих пенатов» Батюшкова, где лирический герой зовет к себе «тени / Любимых мне певцов», которые «Слетят на голос лирный / Беседовать со мной!.. мертвые с живыми... в хор один».

Сквозной в веках и связующий поэтов разных веков т е м а - т и ч е с к и й мотив *встречи* конструктивно в стихах Мандель-

¹⁶ С4, т. 4, с. 232.

¹⁷ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1989. С. 383.

штама 1932 г. претворился в сам принцип организации текстов — в форму теплокровного общения. При этом Батюшковым же в «Моих пенатах» предвосхищена следующая встреча-беседа 1932 года:

Что вижу? ты пред нами,
Парнасский исполин,
Певец героев, славы,
Вслед вихрям и громам <...>
То с лирой, то с трубой,
Наш Пиндар, наш Гораций, —

только на сей раз Державин оказывается в гостях у *Я-поэта*.

«Стихи о русской поэзии». В отличие от условно-поэтической «хижины убогой» Батюшкова, здесь ситуация приближена к реальной домашности. Тональность беседы меняется также и по сравнению с предшествующей уличной встречей *Я-поэта*. Да и повод для разговора иной.

СТИХИ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

1

Сядь, Державин, развалися,
Ты у нас хитрее лиса,
И татарского кумыса
Твой початок не прокис.

Дай Языкову бутылку
И подвинь ему бокал.
Я люблю его ухмылку,
Хмеля бьющуюся жилку
И стихов его накал.

Гром живет своим накатом —
Что ему до наших бед? —

И глотками по раскатам
Наслаждается мускатом
На язык, на вкус, на цвет.

Капли прыгают галопом,
Скачут градины гурьбой,
Пахнет городом, потопом,
Нет — жасмином, нет — укропом,
Нет — дубовою корой!

2

Зашумела, задрожала,
Как смоковницы листва,
До корней затрепетала
С подмосковными Москва.

Катит гром свою тележку
По торговой мостовой
И расхаживает ливень
С длинной плеткой ручьевой.

И угодливо-поката
Кажется земля — пока,
Шум на шум, как брат на брата,
Восстает издалека.

Капли прыгают галопом,
Скачут градины гурьбой
С рабским потом, конским топом
И древесною молвой.

3

С. А. Клычкову

Полюбил я лес прекрасный,
Смешанный, где козырь — дуб,
В листьях клена — перец красный,
В иглах — еж-черноголуб.

Там фисташковые молкнут
Голоса на молоке,
И когда захочешь щелкнуть,
Правды нет на языке.

Там живет народец мелкий,
В желудевых шапках все,
И белок кровавый белки
Крутят в страшном колесе.

Там щавель, там вымя птичье,
Хвой павлинья кутерьма,
Ротозейство и величье
И скорлупчатая тьма.

Тычут шпагами шишиги,
В треуголках носачи,
На углях читают книги
С самоваром палачи.

И еще грибы-волнушки
В сбруе тонкого дождя
Вдруг поднимутся с опушки
Так — немного погодя...

Там без выгоды уроды
Режутся в девятый вал,
Храп коня и крап колоды,
Кто кого? Пошел развал...

И деревья — брат на брата —
Восстают. Понять спеши:
До чего аляповаты,
До чего как хороши!

2–7 июля 1932

Типологически, как и в первом случае, ситуация соответствует образу жизни собеседника, манере поведения и его поэтическому портрету. Так, приглашение: «Сядь, Державин, развалися...» — выдержано в стиле державинского же стихотв. «Гостю» (1795)¹⁸:

Сядь, милый гость! здесь на пуховом
Диване мягком, отдохни...¹⁹ —

и других тематически близких его произведений: «Приглашение к обеду» (1795), «На рождение царицы Гремиславы. Л. А. Нарышкину» (1796). Причем, в духе подобных приглашений, гость зван не только ради пирушки («Дай Языкову бутылку...»), но и для *разговора*.

...Извольте вы *мой толк прослушать*

...Где можно *говорить и слушать*

Прямооценочные характеристики Державина («Ты у нас *хитрее лиса, / И татарского кумыса / Твой початок не прокис*») выражены на языке его же строк: «И в шутках *правду возведу; Татарски песни из-под спуду, / Как луч, потомству сообщу*»²⁰ («Видение мурзы»).

Встреча с Державиным получит завершение в конце «Стихов о русской поэзии» в форме обращения к нему же и в той же речевой манере: «Понять спеши: / До чего аляповаты, / До чего как хороши!», — что вмещает трехчастный рассказ лирического субъекта в композиционную раму.

¹⁸ *Мец 1995*, 589.

¹⁹ Здесь и далее цит. по: *Державин Г. Р.* Стихотворения. М., 1958

²⁰ Заметим попутно, что вряд ли *початок* означает здесь *початую бутылку* (*Гаспаров Б. М.* Литературный лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. М., 1994. С. 131; *С2*, т. 1, с. 524; *Гаспаров 2001*, 786) — таковой *кумыс* давно бы *прокис*. Но если учесть, что слово это имеет также значение *почина, зародыша, задатка*, то *потомство*, т. е. *Я-поэт*, сможет достать его «из-под спуду» (т. е. из *закрыва, из закрыта*, по В. Далю).

О чем же рассказ и какова доля участия в нем Державина? Тема *грома*, которой посвящены первые две части, сюжетно развивается в том же ключе, что и в стихотворении Державина «Гром» (1809), где *гром небесный* как проявление Божьей власти противопоставляется *грому земному, надменному, дерзкому, чье величие — прах* и кого поэт именует *князем ада*²¹.

Двойная семантика державинского *грома* питает собою двоящуюся картину *грозы* в первых двух частях. Рассказ о «наших бедах», т. е. о *МОСКВЕ* с *ПОДМОСКОВНЫМИ* (что является анаграмматическим сравнением с образом бесплодной СМОКОВНИЦЫ), представляет *серийный разворот* следующих *основных признаков*:

- страх** — *За шумела, задрожала, до корней затрепетала*²²,
прыгают галопом, скачут гурьбой, древесною молвой
- гнет** — *Катит гром свою тележку / По торговой мостовой*²³;
расхаживает, с длинной плеткой
- унижение** — *угодливо-поката, с рабским потом*
- вражда** — *шум на шум, как брат на брата / Восстают*

Заметим при этом, что картина Москвы как «наших бед» календарно сопоставима также с пожаром Москвы 1812 года (120 лет назад!) и с его отражениями, в частности, в стихотв. Батюшкова «К Д<ашкову>» (1813):

Трикраты с ужасом потом
Бродил в Москве опустошенной, —

а также в пушкинских строчках, прозвучавших в 1815 г. во время лицейского экзамена в присутствии высокого гостя: «*Навис*

²¹ См.: *Мец* 1995, с. 589 — с отсылкой к И. Месс-Бейер.

²² Ср.: «Древа вверх вержуются *корнями*»; «Почто ж вам грома *трепетать?*» («Гром»).

²³ Ср.: «*В тяжелой колеснице грома / Гроза, на тьме воздушных крыл...*».

покров угрюмой ночи <...> На холмах гром гремел <...> Увы! На башнях галл Кремля <...> Москва в унынии, как степь в полнотной мгле) («Воспоминания в Царском Селе»). К этому эпизоду мы еще вернемся.

Третья часть цикла проецируется на иной державинский сюжет — «Евгению. Жизнь званская», где сначала «за круглым столом» происходит *р а з д о б а р* (от «тары-бары раздобары», что значит *пустая болтовня, беседа*) — о *молве градской, крестьянской* (ср.: «И древесною молвой»); или:

В задоре иногда в игры зело горячи
Играем, в карты мы, в ерошки, в фараон,
По грошу в долг и без отдачи, —

после чего хозяин Званки ведет гостей по своему имению и, словно *ученый садовод*, «останавливаясь между грядками и клумбами, дает им объяснение», или «как *зоолог-любитель в питомнике*, принимающий добрых друзей» (все сравнения — из <Записных книжек> Мандельштама 1931–32 гг.²⁴). Именно такое сюжетное развитие *р а з д о б а р а* мы видим в третьей части «Стихов», причем с той же лексико-синтаксической конструкцией (*там... там... там*), правда, в ином содержательно-эмоциональном ключе.

Вслед за представленной в двух частях общей картиной «наших бед» в *развороте их признаков*, *Я-поэт* проводит гостя по *советскому лесу* (ср. в «Четвертой прозе»: «Nel mezzo del cammin di nostra vita — на середине жизненной дороги я был остановлен в дремучем советском лесу разбойниками»²⁵), *регистрируя в форме отчета* конкретные факты, редкостные и распространенные экземпляры его жителей (*дуб и народец мелкий — в желудевых шапках все*²⁶; *перец красный и грибы-волнушки, в иглах — ёж-черноголуб и павлинья кутерьма, скор-*

²⁴ С4, т. 3, с. 394.

²⁵ Там же. С. 176.

²⁶ *Жолудь* от *желвь* — шишка на теле, *желвак* (по В. Далю), — что придает неожиданно актуальный смысл строке: «В *желудевых шапках все*».

лупчатая тьма); он описывает образ жизни, круг занятий, интересов, нравы жителей леса: *молкнут голоса, правды нет на языке, белок кровавый белки крутят в страшном колесе, тычут шпагами шишиги; На углях читают книги... палачи; без выгоды уроды режутся в девятый вал, деревья — брат на брата / Восстают.*

Ситуация экскурсии вроде бы та же, но сама картина отличается от державинской Званки. Может быть, это состарившаяся Званка? Как в «Старой усадьбе»²⁷ Ин. Анненского (*Трилистник из старой тетради*), где *тени* дома, *тени* сада, «Сад старинный, всё осины — тощи, *страх!*»,

Что утрат-то!.. Брат на брата... Что обид!
Прах и гнилость... Некренилось... А стоит

Чье жилище? Пепелище?.. Угол чей? <...>
Не сфальшивишь, так иди уж <...>
Дам и брашна — волчьих ягод, белены...

[ср. со стихотв. О. Мандельштама «Неправда», 1931]

Только *страшно* <...>
Столько вышек (NB), столько лестниц — *двери нет* <...>
Тсс... *ни слова...* *даль былого* — но сквозь дым
Мутно зрима... Мимо, мимо... *И к живым!* <...>
Тени дома? *Шума сада?*... *Не пойму...* (NB)

[ср. у Мандельштама: *Понять спеши* (!)]

Многие общие приметы не могут заслонить качественно новых явлений, которые, при всей их гротескности, категорически укладываются в естественнонаучный стиль. Роль наблюдателя и хронографа уступает здесь место *селекционеру фактов*, группирующему и обобщающему их как

изменчивость видов
естественный отбор
происхождение <новых> видов

²⁷ *Анненский Ин.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 137.

О том, что люди изменились, Мандельштам неоднократно писал в стихах 1931 г.: «И по-звериному воет людье, / И по-людски куролесит зверье»; «Бывший гвардеец, замыв оплеуху...»; «И не глядеть бы на изгибы / Людских страстей, людских забот». В картине леса эти обобщения продолжают конкретизироваться: «И когда захочешь щелкнуть, / Правды нет на языке»; «И деревья — брат на брата / Восстают» (метафорическое сравнение из 2-й части: КАК брат на брата — здесь реализовано)²⁸.

О естественном отборе с двойной семантикой Мандельштам писал в «Путешествии в Армению» в связи с арестом своего нового друга, молодого ученого-биолога Б. С. Кузина, в частности — о его руках, «...созданных для рукопожатия в минуту опасности и горячо протестовавших на ходу против естественного отбора»²⁹ (курсив мой. — Д. Ч.). Пример подобного отбора в стихах 1931 г. («Где арестованный медведь гуляет — / Самой природы вечный меньшевик») год спустя в картине советского леса зафиксирован уже как явление массовое: «И белок кровавый белки / Крутят в страшном колесе»; «Тычут шпагами шишиги». Здесь же подводятся и некоторые итоги подобного отбора: «Там живет народец мелкий»; «Там без выгоды уроды / Режутся в девятый вал».

Наконец, наблюдения Я-поэта над социальным селективанием и скрещиванием очевидно свидетельствуют о происхождении и появлении в лесу таких противоестественных видов, как вымя птичье; хвой павлинья кутерьма; На углях читают книги / С самоваром палачи» (ср. позднее: «Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинovedов»).

²⁸ См. также: «Он жаждет славы и войны / И вовсе пренебрег искусством. / Оно унижено враждой, / В пренебрежении науки, / На брата брат подьемлет руки, / И лезет мост на мост горой, — Ужасный вид!..» (Вступительное слово «Свистка» к читателям // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1981. Т. 2. С. 159).

²⁹ С4, т. 3, с. 192.

Между тем обилие пугающих образов не подавляет читателя. *Я-поэт* не теряет дарвиновского *добродушия*³⁰. И это соответствует выработанной в <Записных книжках> *стратегии* поведения: чтобы факты *не давили*, а *дышали*, чтобы читатели *не задохнулись* в «натуралиях»; чтобы «читатель-средняк» (NB — коллективизация!) понял поэта: «Он несет читателям нечто *на-сушное, социально необходимое*, поразительно гармонирующее с их самочувствием»³¹.

В шутиливом тоне (ср. у Державина: «И в шутках правду возвещу»), в ироничном восхищении: «До чего аляповаты, / До чего как хороши!» — мы видим адресованность текста рядовому читателю страны, и при этом — опору на его подсознание: на детскую память, отчего картина *л е с а* не кажется страшной, несмотря на «страшилки». Всем с детства известна песнь первая «Руслана и Людмилы», с *дубом*, и *лесом* и долом, видений полными, и всякой нечистью (которая потом еще перейдет в антисказку Вл. Высоцкого), и *грозным* (*гроза*, Иван *Грозный*) царем, и *темницей* (*скорлупчатая* тьма)... Та же лексико-синтаксическая конструкция: *там... там... там* (на сей раз по принципу подобия), то же общее ощущение, что и в заключительном аккорде: «Там русский дух... там Русью пахнет!» (о чем еще пойдет разговор в «Ариосте»).

Добродушие, в *меру приподнятое настроение* самого *Я-поэта* подпитывается в тексте тем же повтором дейкиса *там*, благодаря чему возникает **зазор** между *р а с с к а з ы - в а н и е м з д е с ь* («Сядь, Державин») и *р а с с к а з о м (там)*. Эта оценивающая дистанция включает в себя историческую перспективу (то, что прежде уже бывало и — преодолевалось), что меняет масштаб изображения эпохи и раскрепощает душу *Я-поэта*. А настоящее время его встречи с Державиным перетекает в *в е ч н о е* настоящее.

Повторим: сама ситуация, при которой «старик Державин» слушает младшего поэта, тоже узнаваема как переходный ли-

³⁰ Там же. С. 201.

³¹ Там же. С. 394.

цейский экзамен и *благословение* «молодому Державину»³² (ср. у Мандельштама в 1931 г.: «Как мальчишка / За взрослыми в морщинистую воду, / Я, кажется, в грядущее вхожу...»).

«К немецкой речи» (8–12 августа). В его непосредственном «лирическом соседстве» (термин В. А. Грехнева) со «Стихами о русской поэзии» (3–7 июля) можно увидеть тематический аналог двум рядом поставленным описаниям в очерке «К проблеме научного стиля Дарвина». Одно описание (из Палласа) — взято из *Путешествия ученого-систематика по разным провинциям Российского государства* (NB) и в основных своих чертах до боли узнаваемо:

Азиатская козявка <...> видом кругловатая
с шароватую грудью <...>
голова медного цвета <...>
усы ровные, —

всё это вскоре уйдет в так называемую эпиграмму.

Другое описание (из Дарвина), почерпнутое ученым во время *кругосветного* (NB) путешествия, характеризует *искусство щелкуна*, в минуту опасности готовящегося к прыжку (в воздух, вверх). И, как пишет Мандельштам, *небывалая свежесть* этого описания *так и просится на пленку кино*. Динамически описывая «натуралии» советского л е с а , *Я-поэт* предстает безусловно как *щелкун*. В то время как в самом этом л е с у *щелкунов* не слышно: «правды нет на языке» даже у тех, кто *захочет щелкнуть*. Об *искусстве щелкуна* в обстановке либо всеобщей немоты, либо искаженности *речи* и говорится в стихотворении, которое названием своим обращено к чужой речи.

³² См. стихотв. М. Цветаевой 1916 г., обращенное к О. Мандельштаму: «Что вам, *молодой Державин*, / Мой невоспитанный стих!» («Никто ничего не отнял...»).

К НЕМЕЦКОЙ РЕЧИ

Б. С. Кузину

Freund! Versäume nicht zu leben:
Denn die Jahre fliehn,
Und es wird der Saft der Reben
Uns nicht lange glühn!

Ewald Christian Kleist

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За всё, чем я обязан ей бессрочно.

Есть между нами похвала без лести
И дружба есть в упор, без фарисейства,
Починимся ж серьезности и чести
На Западе у чуждого семейства.

Поэзия, тебе полезны грозы!
Я вспоминаю немца-офицера:
И за эфес его цеплялись розы,
И на губах его была Церера.

Еще во Франкфурте отцы зевали,
Еще о Гёте не было известий,
Слагались гимны, кони гарцевали
И, словно буквы, прыгали на месте.

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

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

Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.

Когда я спал без облика и склада,
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык — он мне не нужен.

Бог Нахтигаль, меня еще вербуют
Для новых чум, для семилетних боен.
Звук сузился. Слова шипят, бунтуют,
Но ты живешь, и я с тобой спокоен.

8–12 августа 1932

Эпиграф из Э.-Х. Клейста в переводе означает:

Друг! Не упусти <в суете> самое жизнь.
Ибо годы летят
И сок винограда
Недолго еще будет нас горячить!

К кому же это обращение «друг» и как оно связано с текстом? Существуют разные мнения.

Поскольку между названием и эпиграфом есть *посвящение* реальному другу Мандельштама — *Б. С. Кузину*, строки Клейста можно воспринять как обращение *Я-поэта* к своему другу — под *оболочкой* «чужой речи». Биографически это подтверждается письмом О. Э. Мандельштама к М. С. Шагинян от 5 апреля 1933 г. (в дни, когда Кузин будет — ненадолго — арестован): «У меня отняли моего *собеседника*, мое второе “я”»; «Личностью его пропитана и моя новенькая проза, и весь последний период моей работы. *Ему, и только ему*, я обязан тем, что внес в литературу период т<ак> н<азываемого> “зрелого Мандельштама”»³³ (курсив мой. — *Д. Ч.*). Выходит, именно

³³ *С4*, т. 4, с. 150.

этой *дружбой* Мандельштам «был, как выстрелом, разбужен» после пяти лет «поэтической немоты». Так считали Н. Я. Мандельштам и сам Б. Кузин³⁴. Трудно с этим не согласиться. Но лишь отчасти.

Поставим вопрос иначе: чье обращение к себе как «другу» хотел бы более всего услышать Мандельштам? Убедителен, на наш взгляд, ответ в работе Г. Амелина и В. Мордерер («Чьей дружбой был разбужен юный поэт Мандельштам, когда он “спал без облика и склада”? Кто поставил “вехи”? Кто “прямо со страницы альманаха, от новизны его первостатейной” сбежал “в гроб ступеньками, без страха”? Конечно, Гумилев»), аргументированный также «аналогией судеб» двух поэтов-офицеров и «разгадкой имен»: «нем. Kleister — “клей”, как и Gummi (*Клейст / Гумилев*)»³⁵.

Но существует ли какая-нибудь связь между этими двумя предположениями, а также между ними обоими и упоминаниями о *дружбе* в тексте:

...И дружба есть В УПОР, без фарисейства...

...Когда я спал без облика и склада,

Я дружбой был, как ВЫСТРЕЛОМ, разбужен...

В однотипных сравнениях, сведенных вместе, мы видим наглядный пример характерной для лирики Мандельштама «обратимости поэтической материи», когда метафоры *р е а л и з у ю т с я* и тем свидетельствуют о достоверном факте гибели друга от *выстрела в упор*. Иными словами: если слово «выстрел» реально напоминает *Я-поэту* о *друге*, то новую дружбу он *м е т а ф о р и ч е с к и* измеряет *т о й*, как самой высокой мерой. Поэтому здесь нет ни аллюзии, ни подмены одного имени другим,

³⁴ *Комм.*, 225–226; Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания. М., 1990. С. 436; Кузин Б. Воспоминания; Произведения; Переписка; Надежда Мандельштам. 192 письма к Б. Кузину. СПб., 1999. С. 626, 168, 170.

³⁵ Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. «Дайте Тютчеву стрекозу...» Осипа Мандельштама // Лотмановский сборник. М., 1997. Т. 2. С. 404.

а есть многозначность текста, включенность в него глубинных смыслов (в данном случае — вынужденно потаенных)³⁶.

То же можно сказать в связи с Клейстом, который, несомненно, и сам по себе дорог *Я-поэту* («Я вспоминаю немца-офицера...»), но вдвойне дорог тем, что и по «аналогии судеб», и по этимологическому родству имен можно, говоря о судьбе Клейста, одновременно сказать о том, кто не может быть назван открыто, и при этом помянуть обоих. Ведь дни написания стихотворения многоговорящи: 8–12 августа. Э.-Х. Клейст, участник Семилетней войны, был смертельно ранен 12 августа 1759 г.³⁷ Но в этих же числах 1921 года Н. С. Гумилева допрашивали в застенках ЧК. Кроме того, у обоих общая роковая дата — **24 августа**: день смерти Клейста³⁸ и — день вынесения Гумилеву приговора о расстреле³⁹.

Вот почему о «соке винограда» как выражении творческого, поэтического дара (см. также: «Только *стихов* виноградное

³⁶ Б. С. Кузин высоко ценил *мужество* Гумилева, человека и поэта, что получило отражение в его прозе и стихах, среди которых (по преимуществу насыщенных строками и образами Мандельштама) есть одно, написанное в 1971–72 гг. (50-летие памяти Гумилева!): «Надпись на могиле неизвестного поэта» (с эпиграфом из Ш. Бодлера) — о поэте, расстрелянном «перед рассветом. / Без лишних глаз...» (*Кузин Б.* Воспоминания... С. 278, 378).

³⁷ О совпадении дат см.: *Нерлер П. М.* «К немецкой речи»: Попытка анализа // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи междунар. Мандельштамовские чтения: Сб. статей. Воронеж, 1995. С. 186.

³⁸ См. подробно: *Нерлер П. М.* «К немецкой речи»... С. 186; *Мусатов*, 415–416.

³⁹ См.: Дело по обвинению Гумилева Николая Степановича // *Лукницкая В.* Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи лукницких. Л., 1990. С. 295. Также: докум. телефильм «Николай Гумилев» (СПб, <1990-е> гг.), где среди воспоминаний, слухов и преданий о последних минутах поэта прозвучало наверняка известное Мандельштаму, связанное с ходатайством М. Горького: «Перед расстрелом. Подъехала машина. Вышел некто и выкрикнул: “Поэт Гумилев!” Из ряда смертников выступил Н.С. “Вы можете сесть в машину”. — “А они?” — “Они останутся”. — “Здесь нет поэта Гумилева. Здесь есть офицер Гумилев”».

мясо...»; «был виноградной *строчкой*») говорится не только другом — другу, но и поэтом — поэту. В широком смысле (в поэтическом *братстве*) все поэты — *друзья*, но, в свете сказанного выше, строчками Клейста говорит тот единственный поэт-друг, отношения с которым *Я-поэт* уподобит неразделимой паре: Орест — *Пилад* («Дай мне судьбу Пилада...»).

Стихотворение пишется с мыслью о Гумилеве и выстраивается как *разговор* с ним. Ответом на его обращение «Друг!» и стало исповедальное слово *Я-поэта* в ситуации, когда ему нужно на что-то решиться: «Мне хочется уйти из нашей речи...». Уход *из речи* предполагает как ее антитезу — *молчание* («Иль вырви мне язык»), что для *п о э т а* равнозначно смерти (*себя губя*). А уход «из нашей речи» означает: *в чужую речь*, — что *Я-поэт* ощущает как *противоречие себе*, поскольку именно *нашей* речи он *обязан бессрочно* за то, что он *п о э т*. В обоих случаях, стало быть, имеется в виду не физическая смерть; в этом как раз смысл сравнения с *молью*, летящей *на огонек*: оба варианта *ухода* — самообман. Но желание *уйти* выражает протест против того, что произошло с *нашей речью* («правды нет на языке»), и неясность в выборе своей судьбы. Для того и *разговор*, чтобы принять решение.

Чужой опыт «серьезности и чести» говорит о том, что *поэзии* «полезны *грозы*». Представление о семилетних войнах создается варьированием тех же *грозовых* образов, что и в картине современной Москвы (как проявление в обоих случаях *земной*, а не Божьей власти):

...Капли прыгают галопом,
Скачут градины гурьбой
С рабским потом — конским топом...

...Слагались гимны, кони гарцевали
И, словно буквы, прыгали на месте...

Но если в картине Москвы *гроза* была распознаванием современного зла, то здесь она — испытание для поэта и поэзии. От-

сюда взаимоперетекание образов — реальных и метафорических (Слагались *гимны; кони, словно буквы; Я буквой был*). Так, в «Записках кавалериста» Н. Гумилева читаем: «Мое возбуждение передалось лошади. Едва я тронул ее шпорами, как она помчалась, расстилаясь по земле и в то же время чутко слушаюсь каждого движения поводьев <...> И в такт лошадиной рыси в моем уме плясали ритмические строки: “Расцветает дух, как роза мая, / Как огонь, он разрывает тьму, / Тело, ничего не понимая, / Слепо повинуется ему”»⁴⁰. Отсюда же и перенесение судеб тех поэтов-офицеров в свою эпоху как точку отсчета *Я-поэта*: остаться поэтом до конца в меру своей *свободы*. Но чем или кем эта мера может быть определена: «грозами»? чужим опытом? или самим поэтом?

Круг участников разговора расширился до неопределенного обобщения: «Скажите мне, *друзья*, в какой Валгалле / Мы вместе с вами *щелкали орехи...*» (о *щелкуне* как гофмановском *щелкунчике-солдате* см. у В. Мусатова⁴¹; в отличие от *скворца, заедающего жизнь* «ореховым пирогом», он «...будет усердно трудиться для всех вас: его дело — аккуратно разгрызть твердые орехи»⁴²). В этот круг имплицитно входят и Клейст, и Гумилев... Кто еще?..⁴³ Немецкие реалии здесь переходят в субъектный (оценочный) план: в *КАКОЙ Валгалле* — и далее: *КАК в погребок за кружкой мозельвейна*. А на первый план вы-

⁴⁰ Гумилев Н. С. Огненный столп: Стихи и проза. Ижевск, 1991. С. 317, 333.

⁴¹ Мусатов, 418.

⁴² Гофман Э.-Т.-А. Щелкунчик и мышинный король // Гофман Э.-Т.-А. Избр. произведения: В 3 т. М., 1995. Т. 1. С. 133.

⁴³ См.: «Древних ратей воин отсталый / К этой жизни затая вражду, / Сумасшедших сводов Валгаллы, / Славных битв и пиров я жду» («Ольга». Впервые: Дракон. 1921. № 1) (Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 254); также из воспом. А. Ахматовой: «И снова я уже после Революции (21 января 1919 г.) встречаю в театральной столовой исхудалого Блока с сумасшедшими глазами, и он говорит мне: “Здесь все встречаются, как на том свете”» (Ахматова А. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 138).

двигается реальная судьба Гумилева — вся 6-я строфа как ответ на вопрос *Я-поэта*: «Какой свободой вы располагали...»:

Сбегали в гроб ступеньками, без страха...

В свою «великолепную могилу»⁴⁴ русский поэт-офицер, уцелевший в мировой войне, *сбегал прямо со страницы* созданного им альманаха «Дракон» (март 1921), где была опубликована его *статья* «Анатомия стихотворения», в частности, и с нашей проблематикой: «Так как в каждом *обращении* есть некоторое *волевое начало*, то поэт, для того, чтобы его слова были *действительными*, должен ясно видеть *соотношение говорящего и слушающего* и чувствовать условия, при которых *связь между ними действительно возможна*»⁴⁵ (курсив везде мой. — Д. Ч.).

Может быть, для того *Я-поэт* и просит себе судьбу, достойную той *дружбы*, что *разбудила* его и что была оборвана *выстрелом*. Он облакает свою мольбу в оболочку двух чужих имен — греческого *Пилада* (символа *верности* до готовности жертвовать собой) и немецкого *Нахтигала*, «неканонизированного» бога поэзии, *щелкуна*, «...страдающего соловья, искупителя лесных (NB! — Д. Ч.) птиц в стихотворении Гейне “Im Anfang War die Nachtigall” (“В начале был Соловей”); перифраза известных слов св. Иоанна: “В начале было Слово” — оказывается особенно эффектной в предполагаемом русском подтексте из-за фонетического сходства слов “соловей” и “слово”»⁴⁶.

Русский *соловей-искупитель* в каждом нашем *августе* (после 1921 г.) неизбежно ассоциируется с двумя именами. Сошлемся вначале на А. Ахматову: «А вот мы троим (Блок, Гумилев и я) обедаем <...> на Царскосельском вокзале в первые дни

⁴⁴ См. «Орел» Н. С. Гумилева, 1909.

⁴⁵ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 66.

⁴⁶ Ронен О. Осип Манделштам // Литературное обозрение. 1991 № 1. С. 17; Виралайнен М. Уход из речи // Виралайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 466–468.

войны (Гумилев уже в солдатской форме). Блок в это время ходит по семьям мобилизованных для оказания им помощи. Когда мы остались вдвоем, Коля сказал: “Неужели и его пошлют на фронт? *Ведь это то же самое, что жарить соловьев*”⁴⁷ (курсив мой. — Д. Ч.).

Но в данном случае ближайшим претекстом нам представляется стихотв. Гумилева «Пьяный дервиш» (февраль 1921), где в слитности нескольких тем (*друга, тайны гроба и громко запевшего на кипарисе*⁴⁸ *соловья, до сих пор не певшего ничего*) неразделимы два образа: *друга-соловья*⁴⁹ и того, кто им *разбужен*. В концовке мы видим осуществление и надежды Гумилева на «того, другого» — «товарища от Бога, / В веках дарованного мне», который не променяет *вечность на час*; и пушкинской надежды: «Есть в мире сердце, где живу я», — которая перенаправленно звучит здесь как итог этой встречи: «Но ты живешь, и я с тобой спокоен», — то есть *друг* живет в сердце *Я-поэта*.

Этим, однако, разговор не исчерпывается. Из Комментариев вдовы поэта известно, что «на вечере в Политехническом (а он состоялся, запомним, 14 марта 1933 года — Д. Ч.) О.М. прочел эти стихи, сказав, что они написаны *до фашистского*

⁴⁷ *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 138. См. соловьиную тему у Блока; также: «Однообразные мелькают / Всё с той же болью дни мои, / Как будто розы опадают / И умирают соловьи <...> Мы оба, как слепые дети, / Пойдем на горные хребты, // Туда, где бродят только козы, / В мир самых белых облаков, / Искать увянувшие розы / И слушать мертвых соловьев» *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 379).

⁴⁸ «*Кипарис* <...> в греч. мифологии юноша, сын Телефа, любимец Аполлона. Овидий в “Метаморфозах” рассказывает историю о привязанности К. к прекрасному оленю, которого он однажды случайно смертельно ранил и горько оплакивал. Боги, по просьбе К., превратили его в дерево печали, чтобы он мог вечно тосковать по своему другу» (Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 651).

⁴⁹ В связи со сказанным большего внимания заслуживает замечание Н. Я. Мандельштам: «У О.М. была тенденция некоторые собственные имена (вроде *Валгалла, Церера*) писать с маленькой буквы, так как они стали понятиями. Как здесь быть, не знаю. *Нахтигаль в автографе с маленькой*» (Комм., 225).

переворота)⁵⁰. Есть смысл восстановить ход германских событий, предшествующих созданию стихотворения, обращенного к немецкой речи.

В ноябре 1931 г. во *Франкфурте* был захвачен секретный план нацистского переворота. Возник скандал, но дело ограничилось разговорами [ср.: «Еще во Франкфурте *отцы зевали...*»]. <...> 31 июля 1932 г. на выборах в Рейхстаг за нацистов было отдано 13,75 млн голосов (в 8 раз больше, чем 2 года назад; такого прецедента не было в европейской истории). В *первых числах августа* Гитлер потребовал себе пост канцлера, но тогда этого не произошло. <...> В *начале августа 1932 г.* по Берлину прошло шествие штурмовиков⁵¹ [ср.: «для новых чум, для семилетних *боен*»].

По времени создания стихотворение «К немецкой речи» может быть прочитано и как непосредственный отклик на зарубежные новости дня, и в таком смысле оно предваряет развитие темы фашизма в «**Ариосте**», написанном в мае 1933 года, после прихода Гитлера к власти (январь 1933),

...за чем сразу последовали террор в январе-феврале; 27 февраля — поджог Рейхстага <...> тысячные аресты <...> и лавинный рост членов нацистской партии; 23 марта первое собрание нового Рейхстага — с фашистской символикой и в коричневых рубашках <...> 10 мая 1933 г. — акция «Сожжения книг»⁵²

(см. ранее в картине русского л е с а : «*На углях читают книги / С самоваром палачи*»); напомним также, что в Италии с 1922 г. установилась диктатура Муссолини (с его **чернорубашечниками**).

В такой обстановке пишется «Ариост».

⁵⁰ Там же. С. 226.

⁵¹ *Буллок А.* Гитлер и Сталин: Жизнь и власть: Сравнительное жизнеписание: В 2 т. Смоленск, 1994. Т. 1. С. 294, 298–299, 300.

⁵² Там же. С. 377, 378, 385, 394.

АРИОСТ

Во всей Италии приятнейший, умнейший,
Любезный Ариост немножечко охрип.
Он наслаждается перечисленьем рыб
И перчит все моря нелепицею злейшей.

И, словно музыкант на десяти цимбалах,
Не уставая рвать повествованья нить,
Ведет — туда-сюда, не зная сам, как быть, —
Запутанный рассказ о рыцарских скандалах.

На языке цикад — пленительная смесь
Из грусти пушкинской и средиземной спеси,
Он завирается, с Орландом куролеса,
И содрогается, преображаясь весь.

И морю говорит: шуми без всяких дум,
И деве на скале: лежи без покрывала...
Рассказывай еще — тебя нам слишком мало,
Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум.

О город ящериц, в котором нет души —
Когда бы чаще ты таких мужей рожала,
Феррара черствая! Который раз сначала,
Покуда в жилах кровь, рассказывай, спеши!

В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея.
А он вельможится всё лучше, всё хитрее
И улыбается в крылатое окно —

Ягненку на горе, монаху на осляти,
Солдатам герцога, юродивым слегка
От винопития, чумы и чеснока,
И в сетке синих мух уснувшему дитяти.

А я люблю его неистовый досуг,
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий
И звуков стакнутых прелестные двойчатки...
Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг.

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...

4–6 мая 1933

Для обсуждения и осмысления *международной* ситуации *Я-поэту* спешно потребовалась встреча-беседа с *Ариостом* (ср. в «Разговоре о Данте» 1933 г.: «Разговор здесь необходим, как факелы в пещере»⁵³).

Однако сначала повествуется о самом Ариосте, словно бы для обоснования того, почему из возможных собеседников выбор пал на него. «*Во всей Италии приятнейший, умнейший*», Ариост сумел *на языке рыцарских скандалов, завираясь и куро-леся*, сказать самое важное о своей эпохе. Современник череды Итальянских войн, длившихся с 1494 по 1559 год, он в течение 25 лет работал над поэмой «Неистовый Роланд» («*Orlando furioso*») — о герое, утратившем рассудок и, по мере возрастания безумия, крушащем всё и вся на своем пути.

Умнейший пишет о *безумном* герое, сам пребывая в обезумевшем мире: «*О город ящериц, в котором нет души <...> Феррара черствая!*»; «*Солдатам герцога, юродивым слегка / От винопития, чумы и чеснока...*». При этом процесс *р а с с к а з ы - в а н и я* о герое доставляет Ариосту двойственное чувство:

Он наслаждается перечисленьем рыб
И перчит все моря нелепицею злейшей

(для Мандельштама *нелепица*, *нелепость*⁵⁴ — синонимы и суть

⁵³ С4, т. 3, с. 221.

⁵⁴ См. в очерке О. Мандельштама «Гротеск» (январь 1922 г.) одно из определений — «чистое золото нелепости» (С4, т. 2, с. 245).

гротеска). В *нелепице злейшей*, в запутанном рассказе, в *содроганьях*, в том, что Ариост *не знает сам, как быть*, тоже — через его самочувствие — отражается само состояние современного ему мира, утратившего разумное основание.

И в *наслаждении* творчеством рождается *пленительная смесь* из *грусти* и *спеси*: «преображаясь весь»; «А он вельможится всё лучше, всё хитрее, И улыбается в крылатое окно», «язык солено-сладкий». Созидательный «*неистовый досуг*» Ариоста амбивалентно сопрягается с разрушительным *неистовством* Орланда. И этот «двусторчатый жемчуг» невозможно «раскрыть», разделить, не уничтожив целого.

В отличие от предшествующих *разговоров*, здесь *Я-поэт* более пребывает в *слушателях*, причем к Ариосту вначале обращается он даже не лично, а в субъектной форме *Мы-современники*, вследствие чего разговор выносится на «круговое, на мирное (т. е. *все-мирное*. — Д. Ч.) судьбище» (см.: О. Мандельштам «Опять войны разноголосица», 1923):

...Рассказывай еще — тебя НАМ слишком мало,
Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум...

...Который раз сначала,
Покуда в жилах кровь, рассказывай, спеши!

Стихи о русской поэзии, К немецкой речи и Ариост по существу предмета своего разговора свидетельствуют о том, что в трех странах мира установилась тирания. Формы ее разные, но равно во всех — «Власть отвратительна, как руки брадобрея»⁵⁵. Концовка «Ариоста» композиционно замыкает эту «трилогию», возвращая читателя к основным мотивам стихотв. «Батюшков»:

Шум стихотворства и колокол братства;

⁵⁵ См. наблюдение о связи образа «руки брадобрея» с гоголевской повестью «Нос» и статьей об этой повести Ин. Анненского (*Мусатов*, 419); также: *СП*, 789.

Вечные сны, как образчики крови,
Переливай из стакана в стакан, —

придав им в с е м и р н у ю актуальность.

Пленительная смесь (как упоение творчеством) и *крылатое окно* (как полет фантазии в поисках путей спасения мира — полет на Луну) в последних строфах сливаются в одно. В неистовом *досуге* Ариоста (т. е. творчестве в *свободное от посольской службы время*) и в его *бессмысленном языке Я-поэт* видит как раз высокий СМЫСЛ, которым только и преодолевается в веках *безумие* мира и восстанавливается человеческое *братство*. Исходя из отмеченной выше стратегии авторского поведения, срочно необходима «солидарность с международной верхушкой», что придаст «стилю теплокровность, самоуверенность»; сообщит «аргументации силу *дружеского рукопожатия*»⁵⁶) — не фантастическим способом, а соединением усилий, *переливанием вечных снов*: «Сольем твою лазурь и наше Черноморье». (Образ акмеистически точный: Феррара расположена на берегу Адриатического моря, которое, как известно, через моря и проливы Средиземноморья *сливается* с Черным.) Сквозь *лазурь* → *лазорье* → *Черноморье* проступает (как надежда и обещание) наше сказочное *лукоморье* с пушкинской концовкой, достоверно свидетельствующей: «...И *мы* бывали там. И *мы* там пили мед...»⁵⁷.

Это *сдвоенное мы* многозначно: Мы-вместо-Я (как подавление своей *гордыни*); Мы-собеседники (Я и Ариост); Мы —

⁵⁶ С4, т. 3, с. 392.

⁵⁷ См. из писем К. Н. Батюшкова: П. А. Вяземскому от 9 мая 1818: «...Забыл о Пушкине молодом: он пишет прелестную поэму и зреет»; Д. И. Блудову в нач. ноября 1818: «Сверчок начинает третью песню поэмы своей. Талант чудесный, редкий! вкус, остроумие, изобретение, веселость, Ариост в девятнадцать лет не мог бы писать лучше»; А. И. Тургеневу от 24 марта 1819: «Просите Пушкина, именем Ариоста, выслать мне свою поэму, исполненную красот и надежды» (*Батюшков К. Н.* Нечто о поэте и поэзии / Сост., вступ. статья и коммент. В. А. Кошелева. М.: Современник, 1985. С. 339, 345, 349).

поэтическое братство (*мед!*), благодаря которому когда-нибудь (*быть может, век пройдет*) не только поэты, но и все *народы, распри позабыв...*

Исчерпав себя как ступень роста авторского самосознания, *литературные беседы* завершаются разговором *Я-поэта* с самим собой:

Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:

Ведь всё равно ты не сумеешь стекло зубами укусить!

О, как мучительно дается чужого клекота почёт:

За беззаконные восторги лихая плата стережет!

Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот

В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет.

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,

Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?

И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб,

Получишь укусную губку ты для изменнических губ.

Май 1933

Казалось бы, те же имена (Ариост, Тасс), тот же круг образов (*чужие наречия, чужого клёкота, чужое имя*), та же прямооценочность (*беззаконные восторги; обворожающие нас; неисправимый звуколюб*), но *Я-поэт* сурово переоценивает себя в предощущении последней инстанции своего бытия (*в последний раз перед разлукой*): *Не искушай, постарайся забыть, не сумеешь, не спасет; Получишь укусную губку ты для изменнических губ*. Что это — разочарование? *разуверение?* только итог? или начало чего-то иного?

Лексико-синтаксически, ритмически, интонационно это стихотворение пишется словно палимпсест, поверх знаменитой элегии Е. А. Баратынского «Не искушай меня без нужды...» и отчасти его же — «Не подражай: своеобразен гений...». В про-

тивовес «беззаконным восторгам», певцу, по Баратынскому, «один закон: / Да не творит себе кумира он!» — и: «Восстань, восстань и вспомни: сам ты бог!». И восстал.

Стихотворения, появившиеся следом: «**Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым**» (лето 1933), «**Мы живем, под собою не чуя страны**» и «**Квартира тиха, как бумага**» (оба — в ноябре 1933), при их судьбоносном триединстве и при всем стилистическом несходстве с *литературными разговорами*, этими же *разговорами* порождены — как *накопление и отдача*; как щелчок, с которым из положения навзничь, напружинясь, *щелкун* вспрыгивает в воздух и, перевернувшись, возвращается на землю⁵⁸.

Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым,
Как был при Врангеле — такой же виноватый.
Комочки на земле. На рубищах заплаты.
Всё тот же кисленький, кусающийся дым.

Всё так же хороша рассеянная даль.
Деревья, почками набухшие на малость,
Стоят как пришлые, и вызывает жалость
Пасхальной глупостью украшенный миндаль.

Природа своего не узнает лица,
И тени страшные Украйны и Кубани...
На войлочной земле голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца.

Май 1933

Прямой преемственной связью: «В Европе *холодно...*» — «*Холодная весна...*» — исторически и географически масштабный образ «бесхлебного, робкого Крыма» включается в про-

⁵⁸ *Никитский Н. Б., Свиридов А. В.* Щелкун Паррейса // *Никитский Н. Б., Свиридов А. В.* Берегите природу!: Насекомые Красной книги СССР. М., 1987. С. 91.

странство всемирного похолодания. В то же время стихотворение это резко отличается от написанных в мае своей простотой и открытостью. Картина уничтожения крестьянства сопоставлением ее с Крымом *при Врангеле*, по закону обратимости поэтической материи, приравнивается к панораме войны (кстати, «"рассеянная даль" была вначале "расстрелянной"»⁵⁹).

Текст безличен. Слово действительность сама себя представляет воочию: короткими назывными предложениями, фиксацией застывших общих и крупных планов (*как был, такой же, всё тот же, всё так же*). Жизнь молчалива (*робкий, виноградный*), безглагольна, либо выражает себя в глаголах отрицания (*не узнает, не трогая*).

Вся совокупность *изменчивости видов*, *противоестественного отбора* и *происхождения* новых видов привела к глобальной катастрофе:

Природа своего не узнает лица.

Нас заинтересовала недосказанность заключительных строк: «На войлочной земле голодные крестьяне / Калитку стерегут, не трогая кольца...». Как вспоминает вдова поэта, «...калитку действительно стерегли день и ночь — и собаки, и люди, чтобы бродяги не разбили саманную стенку дома и не вытащили последних запасов муки»⁶⁰. Но почему — «не трогая кольца»? По-видимому, обессиленные голодом люди *калитку стерегли*, лежа на земле. Что еще могли у них отнять? Если связать концовку со 2-й строфой:

Деревья, почками набухшие на малость,
Стоят, как приплыли... —

то можно предположить, что речь идет не только о беженцах с Украины и Кубани («бродяги» с протянутой рукой семантически не очень вяжутся с образом «деревьев, почками набух-

⁵⁹ *Комм.*, 231.

⁶⁰ Там же.

ших...»), но и о спецпереселенцах из центральных районов страны: их организованно привозили для заселения вымерших от голода деревень⁶¹. И, может быть, стихотворение Мандельштама — свидетельство очевидца о том, как «голодные крестьяне» лежат стерегли свое жилье от «пришлых», показывая, что еще живы. Поэт находит способ оставить в тексте свой автограф как свидетеля, несмотря на безличную форму речи: «и вызывает жалость / Пасхальной глупостью украшенный м и н д а л ь » (был вариант: «*вчерашней* глупостью»).

Автобиографичность этого образа мы связываем с этимологией фамилии (нем. Mandeln дает синонимию — Mandelstamm — ствол миндаля; Mandelbaum — миндальное дерево; а древесные образы у Мандельштама, в том числе в образе *леса*, восходят к дантовскому: «Мы были люди, а теперь деревья...»⁶²).

«Пасхальной глупостью украшенный» — это пересмотр своих же *майских* стихов («Ариост»), когда *украшенность* речи (*пленительная смесь, наслаждается*) еще не казалась *глупостью*. Кроме того, в данном тексте «миндаль» — единственное *нестилевое* (нерусское) слово; и роль его, как мы полагаем, не столько пейзажная (Крым), сколько в том, чтобы выразить *умоперемену* лирического субъекта: самая мысль о цветении *миндаля* как возможности его в о с к р е с е н и я теперь вызывает *жалость* (ср. с образом «кровоточащего терновника» в «Разговоре о Данте»⁶³).

Известно, что стихотворение это «...фигурировало в “деле” О.М. 34-го года — клевета на строительство сельского хозяйства»⁶⁴. Надо иметь в виду, что «в прессе не появлялось ни слова о голоде, и те, кто осмеливался упомянуть о нем, арестовывались за антисоветскую пропаганду и приговаривались к срокам до пяти лет в исправительно-трудовых лагерях»⁶⁵. По справедливости

⁶¹ Данные об этом как «не полные и не документированные» приводит А. Буллок (Гитлер и Сталин... Т. 1. С. 332).

⁶² С4, т. 3, с. 194.

⁶³ Там же.

⁶⁴ *Комм.*; 231.

⁶⁵ Там же. С. 331.

ности уже в наши дни Борис Чичибабин отдаст предпочтение среди писательской братии только двум именам:

...Из всей древесности каштан
достоин тысячи поклонов,
а из прозаиков — Платонов,
а из поэтов — Мандельштам...

В стихотв. «**Мы живем, под собою не чуя страны...**» сгущаются, конденсируются, а в результате — резко заостряются основные мотивы рассмотренных выше текстов:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,

А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.

Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны,

Тараканьи смеются глазища
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.

Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет,

Как подкову, дарит за указом указ:
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.

Что ни казнь у него — то малина,
И широкая грудь осетина.

Ноябрь 1933

Связи могут быть подспудными, как между стихотв. «Холодная весна» и сохранившимся, более откровенным, вариантом: «Только слышно кремлевского горца / *Душегубца и мужикоборца*»⁶⁶. Но по большей части эти связи очевидны. Так, картины из «Стихов о русской поэзии» отозвались в ряде образов: «Там живет *народец мелкий*» — «А где хватит *на полразговорца*»; «*Тычут* шпагами шишиги» — «Он один лишь бабачит⁶⁷ и *тычет*», «за указом указ»; *уроды* — *юродивых* — *полулюдей*. Гротеск усилен перекличкой со «Сказкой» Н. Гумилева: «Кто храбрился, кто ныл, кто сердился»⁶⁸.

Индивидуально-конкретным становится образ *власти*: «отвратительна, как руки *брадобрея*» → «Его *толстые пальцы*, как *черви*, *жирны*». Конкретика эта (в контексте всего творчества Мандельштама 1931–33 годов) была подготовлена также рядом прозаических фрагментов; см. об упомянутой выше «азиатской козявке», с ее «твердокрыльями гладкими, *лоснящимися*» (ср.: «И *сияют* его голенища»); также: «Длинные седые усы этой бабочки <...> *Грудь сильная*, развитая в лодочку. *Головка незначительная, кошачья*»⁶⁹. Ряд однотипных метафорических сравнений в том же году предуказан характеристикой Фарины-ты («Разговор о Данте»), который своей Тоскане «увы! — был *слишком в тягость*»: *толстые пальцы*, как *черви*; слова, как *пудовые гири*; как *подкову*, дарит (вариант — *кует*) за указом указ; Что ни казнь у него — то *малина*.

Такова картина жизни *страны*. По мнению Э. Герштейн, «стихи написаны уже не от своего лица, а от лица всех, судьбы их уравниены. Не “я” говорит о своей жизни, а “мы”»⁷⁰. Но

⁶⁶ ЖТМ, 126.

⁶⁷ *Бабачит* — по-видимому, от «*баба́* или *бабай* м. татарс., *нврс.*, *орнб.* дѣдь <...> старикъ <...> дѣтей пугають и *бабайкою*» и *бабаем*. «*Байбак вост.*, *бабакъ юж.* <...> Сонный, плотный, малорослый человекъ <...> Чурбанъ, усаженный гвоздями, крючьями и подвѣшиваемый къ борти, для помѣхи медвѣдю...» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1998. Т. 1. С. 34, 38).

⁶⁸ *Ронен*, 64.

⁶⁹ *С4*, т. 3, с. 202.

⁷⁰ ЖТМ, 352.

такая трактовка вступает в противоречие с содержанием стихотворения, из которого следует, что «мы» вообще не говорят (или кого-то хватает на *полразговорца*). Между тем сами стихи открытым текстом и полный голос говорят как раз о том, о чем все боятся даже думать.

Понуждаемый эпохой, поэт готовится к принятию решения — к слову-поступку, в чем творчески важную роль сыграли рассмотренные нами *встречи-беседы* 1932–33 годов. И мольба: «Дай мне судьбу Пилада / Иль вырви мне язык...» — отнюдь не эстетический изыск.

Вопрос, от чьего лица выступает в стихотворении поэт, в мандельштамоведении продолжает обсуждаться. Конкретнее: именно о содержательном смысле субъектной формы МЫ. Простой перебор вариантов широкого использования Мандельштамом этой формы в его лирике и примерка их смыслов к данному тексту ведет к очередному гадательному ответу. А сложность в том, что стихотворение организовано *не одним* авторским голосом. Форме МЫ принадлежат только первые две строки:

МЫ живем, под собою не чуя СТРАНЫ,
НАШИ речи за десять шагов не слышны... —

в которых открыто зафиксирована пространственно-временная позиция говорящего: вся «страна» (про-стран-ство, земля под нами) в длящемся настоящем времени («живем»). Тот, кто называет себя МЫ, ощущает себя частью всех. В то же время на прямооценочном уровне текста (*не чуя, за десять шагов не слышны*) говорящий от лица всех проявляет себя как *понимающая* часть этого МЫ (подобно лермонтовскому: «Печально Я гляжу на НАШЕ поколение»).

В 3-й строке пространственная позиция резко сужается, что свидетельствует о смене авторского голоса, на сей раз грамматически не выявленного: «А где хватит... там...». Узость, случайность и эпизодичность места и времени — пусть даже не «речи», а хоть «полразговорца» — пресекается напоминанием этого голоса об источнике всеобщего страха. В отличие от лер-

монтовского Я, этот лирический субъект не называет себя в тексте, но он обозначает явную дистанцию между собой и теми немногими, кого хватает только на *полразговорца*. Тем самым обозначается его позиция как *единственного* из всех. Это форма имплицитного авторского Я, которое в полный голос произнесет то, о чем другие бояться не только слушать, но и думать.

Возникает узнаваемый словесный портрет, с преувеличениями и негативными эпитетами, снижающими (до *червей* и *таракана*) сравнениями, после чего появляется «вокруг него» *сброд тонкошеих вождей* на фоне *его толстых пальцев*, вдвойне обесцененный их звероподобием (*полулюдей, кто свистит, кто мяучит...*) и тем, что среди них «он один лишь **бабачит и тычет**».

Он один и расширяет затем пространство, но не территориально, а бесчисленностью людских судеб. Прежде слитное «Мы живем» дробится на неопределенное и многократное КОМУ — определено и многократно индивидуализирующее человеческую телесность. «*Что ни казнь у него...*» — свидетельствует о множестве загубленных человеческих жизней (если не «малина», то решетка и конвой).

Перед нами в сжатом виде — разномасштабная картина эпохи в ее главной и страшной сути (для чего и потребовались разные авторские ипостаси). На подобную прямоту в эпохе больше никто не решился.

Тем значительнее тот факт, что Мандельштам оставил следователю автограф этого стихотворения, а заодно продиктовал ему не менее опасное — «Холодная весна. Беспхлебный робкий Крым...» — о голоде, вызванном коллективизацией.

Доводов и мнений относительно мотивов такого поведения Мандельштама существует много. Но, как мне представляется, логика и сама их тональность зачастую предопределены опережающим знанием того, что на момент допроса не знали ни Мандельштам, ни его близкие и друзья, ни следователь: будет не высшая мера, а ссылка, причем не худший вариант — Чердынь, а потом и вовсе — Воронеж...

Однако войдем в тогдашнюю реальную ситуацию Мандельштама, пережившего состояние давно ожидаемого и, как всегда,

неожиданного ареста, попытку самоубийства заранее заготовленной бритвой, камеру-одиночку, истязание бессонницей и ярким светом, подсадных «наседок», психологическое давление, неведение о том, что с женой... И — большую вероятность либо «вышки», либо лагеря.

Всё это обостряло его восприятие, внимание к деталям и к задаваемым вопросам — и он понял главное, что текста стихотворения в его «Деле» нет. Есть слухи о нем, есть, может быть, отдельные строки (помня о не вызывавшем доверия Длигаче). Настойчивое выяснение следователем, кому он читал эти стихи, можно было понять как поиск самих стихов.

В связи с этим логику и тональность многих доводов и мнений мы бы объяснили также тем, что к Мандельштаму прилагается мерка «с чужого плеча».

Есть логика тирана: хочу — казнь, хочу — милую (в его прихотях исследователи тоже иногда пытаются что-то понять). Есть логика любого человека с естественным для него желанием избежать смерти. И есть логика поэта, «портного с хорошей головой»: «С себя он мерку снял»... Но как знать, какова «мерка» гения...

Мандельштам назвал имена самых близких ему людей (вычеркнув из первоначального списка — чужого), понимая, что они следствию и без него известны. И он мог предположить, что, получив искомый текст, следователь не станет их допрашивать. А, кстати, так и произошло: никто из названных Мандельштамом друзей не был ни привлечен, ни арестован ПО ЭТОМУ ДЕЛУ, и если трое впоследствии попадут под колесо Большого террора — не Мандельштама в том вина.

Получается, что он осознанно оставляет следователю автограф, признает свою вину и соглашается с обвинительным приговором, что «пасквиль может быть истолкован как контрреволюционная агитация».

Из понимания того, что ни на Лубянке, ни за ее стенами текста стихотворения нет, тогда как *вероятность* получить если не высшую меру, то лагерь *была высокой* («волчий цикл» и др.), следовало, что вместе с ним стихи исчезнут. Значит, будучи

арестованным за эти стихи, он погибнет зазря, как масса других людей. *Он один*, сказавший о них и об эпохе главную правду. Попытаемся же в его поведении уловить логику гения...

Ему, смертному человеку, предстояло сию минуту решить свою судьбу как судьбу *поэта*. Коли терять «хорошую голову», то хоть не даром... Или иначе — какую цену он готов заплатить за эти стихи?.. Выходило, что сохраниться они могут только в архиве НКВД... Так оно и произойдет в реальности!!!

А решение его *человеческой* судьбы зависело совсем не от него и не от его ответов следователю (что и показали дальнейшие события). Получается, что «**до сих пор** живой» в притче о *портном* можно прочесть не только «с бытовой, но и с нравственной точки зрения», как скажет Мандельштам Сергею Рудакову в Воронеже. Разве поэт изначально не мучился мыслью о цене сказанного им слова:

Он ждет сокровенного знака,
На песнь, как на подвиг, готов... — в 1910-м;

Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык — он мне не нужен... — в 1932-м;

И когда я наполнился морем,
Мором стала мне мера моя... — в 1937-м.

Вот он и подошел к той черте, за которой исключительно от него зависело, не обратятся ли его стихи («Всё это», по Пушкину) — в *слова, слова, слова*...

В той эпохе стихотворение было, конечно, САМОубийственным. Но и тогда, и впоследствии оно звучало убийственным приговором самому режиму. Стало общим местом сводить его к плакату, *политическому шаржу*⁷¹, к *эпиграмме против личности Сталина*⁷². Но вот факт: по Делу 1934 г. (в связи с этими тремя стихотворениями) Мандельштам будет реабилитиро-

⁷¹ ЖТМ, 351.

⁷² СП, 791.

ван только **через тридцать с лишним лет после развенчания культа личности Сталина**: перед самым падением Советской власти. Пройдя еще не отмененную тогда советскую цензуру, стихотворение впервые появится в нашей стране в многотиражке (NB!) московского вуза «За автодорожные кадры» (7 января 1988). Вот что такое **к л а с с о в о е** чутье...

Вскоре после обнародования стихотворения его убийственную для режима силу сумеет выразить, в частности, рок-группа «Магнит» в цикле «Dies irae» («День гнева»). Как пишет в сопроводительной заметке к диску («Мелодия», 1989) М. Зими-на, *художественное решение* Александра Боброва подсказано *поэтическим материалом*:

...эмоциональным и смысловым зерном цикла стало знаменитое стихотворение Осипа Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя *страны*». Композиция начинается бодрящей маршевой темой «Песни о Родине» Дунаевского (для молодого поколения уточню: «*Широка страна* моя родная: / Много в ней лесов, полей и рек. / Я другой такой страны не знаю, / Где так вольно дышит человек». — *Д. Ч.*), которая в данном контексте звучит трагическим диссонансом. Внезапные выстрелы — и гимнический напев превращается в траурное шествие. Этот театральный «жест» вызывает ассоциации с симфонической музыкой XX века — сочинениями Малера, Шостаковича, Шнитке. Лирическим центром трагедии становится идущая встык «интродукция и ария» на тему II части Концерта для гобоя Бенедетто Марчелло, композитора рубежа XVII–XVIII веков.

Таков был еще один прыжок *щелкуна*, достигший воздуха другой (нашей!) эпохи.

Э. Герштейн вспоминает об отношении первых слушателей к стихотв. О. Мандельштама «**Квартира тиха, как бумага...**» как о четырех разных мнениях:

бытовое (житейское): «Сволочь! Ему дали квартиру <...> а он так отблагодарил»;

эстетское: «Некрасовщина», «Мандельштам деградирует». Как будто поэт «обязан кому-то играть» то, чего от него ждут. Для характеристики поздней поэтики Мандельштама наиболее точное, на наш взгляд, слово найдет Ю. И. Левин: «неконвенциональность»⁷³;

тематическое: «Это вся наша жизнь»;

эмоциональное (по самочувствию поэта): образ замкнутости, изоляции и безысходности.

Для нас сейчас представляют интерес два последних мнения. Однако сначала текст:

Квартира тиха, как бумага,
Пустая, без всяких затей,
И слышно, как булькает влага
По трубам внутри батарей.

Имущество в полном порядке,
Лягушкой застыл телефон,
Видавшие виды манатки
На улицу просятся вон.

А стены проклятые тонки,
И некуда больше бежать,
И я как дурак на гребенке
Обязан кому-то играть.

Наглей комсомольской ячейки
И вузовской песни бойчей,
Присевших на школьной скамейке
Учить щебетать палачей.

⁷³ ЖТМ, 406.

Пайковые книги читаю,
Пеньковые речи ловлю
И грозное баюшки-баю
Колхозному баю пою.

Какой-нибудь изобразитель,
Чесатель колхозного льна,
Чернила и крови смеситель,
Достоин такого рожна.

Какой-нибудь честный предатель,
Проваренный в чистках, как соль,
Жены и детей содержатель,
Такую ухлопает моль.

И столько мучительной злости
Таит в себе каждый намек,
Как будто вколачивал гвозди
Некрасова здесь молоток.

Давай же с тобой, как на плахе,
За семьдесят лет начинать —
Тебе, старику и неряхе,
Пора сапогами стучать.

И вместо ключа Ипокрены
Давнишнего страха струя
Ворвется в халтурные стены
Московского злого жилья.

Ноябрь 1933

В самом деле, современная поэту жизнь («наши беды») представлена здесь во всем спектре конкретных проявлений и в продолжение их мотивного разнообразия в предшествующих стихах: от «голодных крестьян» и «бесхлебного Крыма» — к «колхозному баю» и «колхозному льну»; от «рассказывает ливень / С длинной плеткой ручьевой» к: «Давнишнего страха

струя / Ворвется»; от: «На углях читают книги / С самоваром палачи» — «Учить щебетать палачей» и «пайковые книги».

Из «Четвертой прозы» сюда перейдут мотивы: «Наглей комсомольской ячейки / И вузовской песни бойчей». Новая реальность — партийные *чистки*, порождающие *честных предателей*. Происходит замещение культурного, духовного слоя знаками лишения и деградации: вместо *щелкнуть, щелкали, Нахтигаль, клетот* → *учить щебетать палачей*; вместо «Дай Языкову бутылку» → «И слышно, как булькает влага / По трубам внутри батарей»; вместо «Вечные сны, как образчики крови, / Переливай из стакана в стакан» и «Сольем твою лазурь и наше Черноморье» → «Чернила и крови смеситель».

Композиционно важен и многозначен кольцевой образ *стен*: движение его от: «*стёны проклятые тонки*» — к: «*Халтурные стены / Московского злого жилья*». Помимо общего смысла непрочности *стен* как мельчания и понижения *всей* жизни, они несут также смысл *с л е ж к и*, проницаемости *личной* жизни человека; и в то же время — замкнутости от внешнего мира, запертости в четырех стенах (*некуда больше бежать*).

Но, возникнув первоначально как образ личного жилья, *квартира* постепенно наполняется реалиями всей современной жизни, укрупняясь и становясь **со-масштабной** образу *буддийской Москвы* в белых стихах 1931 г. и образу советского *леса* в 1932 г. В этой своей обобщающей сути стихотворение является прямым продолжением соседнего: «Мы живем, под собою не чуя *с т р а н ы*», — о чем говорят и образные соответствия: «*Наши речи за десять шагов не слышны*» → «И слышно, как булькает влага»; «*Пеньковые речи ловлю*».

Отличает же эти два стихотворения *субъектный*, то есть собственно *лирический*, план текста, который организован *Я-поэтом*. Не приемля навязываемой ему роли наставника *палачей* или *изобразителя*, он раздвигает «халтурные стены» эпохи, создает свой образ пространства, включающего в себя историческое и духовное измерения. Кроме отмеченных О. Роненом некрасовских претекстов (с упоминанием о *звездах*), *Я-поэт*

дает читателю еще один ориентир: «За *семьдесят лет* начинать». Что бы он значил?

Подчеркнем: Мандельштам всегда точен в датах, а тем более в 30-е годы, когда он берет на себя роль свидетеля и хронографа. Если в 1931 г. он написал, что «всего лишь *семьдесят лет* тому назад здесь продавали крепостных девок»⁷⁴, то соотносил сегодняшний день с круглой датой отмены крепостного права, давая понять, что в стране с тех пор мало что изменилось. Но в 1933 г., отсылая читателя на 70 лет назад, он уже имеет в виду другое: сочетание с именем Некрасова побуждает нас открыть стихи **1863 года**. И тогда в «мучительной злости» *Я-поэта* проявится родство с «образчиком крови» другого поэта:

Надрывается сердце *от муки*,
Плохо верится в силу добра,
Внемля в мире царящие звуки
Барабанов, цепей, топора <...>
Заглуши *эту музыку злости!*⁷⁵

А кроме того, в соседних некрасовских стихотворениях 1863 года обнаруживается ряд претекстов «Холодной весны»:

...Стала мне эта дорога показывать
Тени погибших людей.

*Бледные тени! Ужасные тени!*⁷⁶

«Благодарение Господу Богу»

...Снова ловят мужиков
В крепостные сети...⁷⁷

«Явно родственны с землей...»

⁷⁴ С4, т. 3, с. 187.

⁷⁵ Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Спб.: 1902. Т. 1. С. 287, 288.

⁷⁶ Там же. С. 291.

⁷⁷ Там же. Т. 2. С. 524.

Стихотворению того же года «Пожарище» (ср.: синоним — «Погорельщина» Н. Клюева) настолько близка картина умирания деревни у Мандельштама, что можно было бы привести его целиком.

Как видим, имени *Некрасова* отведена двойная роль: объектная — историческое углубление образа «бесхлебного Крыма» и развитие *колхозно-крестьянской* темы в самом стихотворении «Квартира тиха, как бумага...»; и субъектная — *переливание вечных снов, как образчиков крови*.

Актуализируется тема у х о д а, но теперь — не «ИЗ нашей РЕЧИ», а ОТ «наших РЕЧЕЙ», выражающих всеобщий страх, и ОТ «пеньковых РЕЧЕЙ», составляющих *пеньковую* (т. е. удушающую или удушенную⁷⁸) суть «московского злого жилья».

Уход естественно предполагает д о р о г у: «Видавшие виды манатки / *На улицу* просятся *вон*» и «Тебе, старику и неряхе, / *Пора сапогами стучать*» (напомним в белых стихах 31 г.: «для того ли разночинцы / Рассохлые *топтали сапоги*, чтоб я теперь их предал?»⁷⁹).

Этот уход близок тому, о котором в 1916 г. писала М. Цветаева:

Когда-нибудь и я,
Устав от вас, враги, от вас, друзья,
И от *уступчивости речи русской*
<...> тихо тронусь в путь
По старой по дороге по Калужской⁸⁰.

⁷⁸ См. у Вл. Даля о *веревке*: самое общее название свитой или спущенной в несколько прядей толстой нити, обычно *пеньковой*, — на что обратила наше внимание Ирина Геннадьевна Абугова, за что выражаю ей свою благодарность. Ср.: *Герштейн Э. Г.* О гражданской поэзии Мандельштама // *ЖТМ*, 352; *Гаспаров 2001*, 790 («угрожающие казнью»).

⁷⁹ Ср.: «Есть вечная истина, когда “сапог” действительно выше Аполлона, играющего “на цитре”. Это — пот, страдание, подвиг» (*Розанов В. В.* С вершины тысячелетней пирамиды: Размышления о ходе русской литературы // *Розанов В. В.* Соч. М.: Сов. Россия, 1990. С. 460).

⁸⁰ См.: в «Разговоре о Данте», 1933: «Здесь я цитирую Марину Цветаеву, которая обмолвилась “уступчивостью речи русской”» (*С4*, т. 3, с. 239).

Общее у них в том, ОТ ЧЕГО уход. Но если *Калужская дорога* ведет в Оптину, то *дорогу*, которая предстоит *Я-поэту* (читай: Мандельштаму), *народ зовет «проторенной цепями»*⁸¹.

Отсюда и двусмысленность мотива *плахи* («Давай же с тобой, как на плахе, / За семьдесят лет начинать»), несущего в себе не только тему *казни*, но и *народную* тему⁸².

Последняя строфа выражает трагическое понимание *Я-поэтом* того, что С ЕГО УХОДОМ в жизни образуется *пустота* (как предвидел он еще в стихотв. 1925 г.: «И *некому молвить...*»):

И вместо ключа Ипокрены
Давнишнего страха струя
Ворвется в халтурные стены
Московского злого жилья.

Но вспомним еще раз о *нигде не описанном искусстве щелкуна*. Траектория его прыжка представляет собой *дуговую растяжку*⁸³.

Стихотворения «Холодная весна...», «Мы живем, под собою не чуя страны» и «Квартира тиха, как бумага», написанные после *встреч-бесед* 1932–33 гг. (словно после мощного пружинного изгиба) и вкуче с ними, *так же относятся к квартире-бумаге, пустой и без всяких затей*,

Как купол к пустым небесам.

⁸¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 291.

⁸² Ср. со стихотв. 1931 г.: «Лишь бы только любили меня эти мерзлые *плахи*».

⁸³ Никитский Н. Б., Свиридов А. В. Щелкун Паррейса. С. 91.

«Шуточное» стихотворение
«Один портной...»:
проблема жанра

На пути правды — жизнь, и на стезе ее нет смерти.
Книга Притчей Соломоновых (гл. 12, 28)

...И до сих пор живой.
О. Мандельштам

После Лубянки, отправленный под конвоем в ссылку, поэт во время пересадки в Свердловске написал короткое стихотворение. Впервые оно будет опубликовано 42 года спустя¹ и через несколько лет войдет в собрания сочинений Мандельштама, заняв место в разделе *Шуточных* как еще одна *басня* поэта².

Жанровое определение восходит к письму С. Б. Рудакова от 15 июня 1935 г. как источнику публикаций текста. Приведем развернутый фрагмент этого письма.

...сочинили с М<андельштамом> коллективно Басню:

Случайная небрежность иль ослышка
Вредны уму, как толстяку одышка.
Сейчас пример мы приведем:
Один филолог,
Беседуя с невеждою вдвоем,
Употребил реченья «идиом».
И понадергали они друг другу челок.
Но виноват из двух друзей, конечно, тот,
Который услышал оплошно «идиот».

12.VI. 35

¹ С2, т. 1, с. 444, 606.

² Мец 1995, 670.

А вот его старые стихи (басня):

Один портной
С хорошей головой
Приговорен был к высшей мере.
И что ж — портновской следуя манере,
С себя он мерку снял
И до сих пор живой.
Свердловск*
1 июня <19>34

И (то), и другое из жанра его «дурацких басен» и моих двестишней о Тирбасове** и др.

* Свердловск для Мандельштамов был транзитным пунктом по дороге к месту ссылки (Чердынь).

** К жанру басен у Мандельштама относятся «Лжец и ксендз», «Тетушка и Мирабо», «Извозчик и Дант» (печатавшиеся с подзаголовком «Басня»)³.

П. М. Нерлер отличил (на наш взгляд, справедливо) «басню» о *портном* среди других басен поэта как «особенную» и, прочитав ее сквозь призму биографических реалий Мандельштама 1934 года, назвал «трагикомической»⁴: «...в ней не столько искрится поэтическое остроумие, сколько мигают светлячки мандельштамовского видения того, что с ним на Лубянке произошло. Закройщик собственной судьбы он, несомненно, понимал, каким должен быть “приговор” — высшая мера... Но <...> благодаря самоубийственному поведению, он от гибели-то и ускользнул»⁵.

Мы бы внесли уточнение: трагическое в тексте перекрывается лишь *внешним* комизмом, основанным на семантической

³ О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О. Э. Мандельштаме. СПб.: Академический проект, 1997. С. 64–65.

⁴ *Нерлер П.* Слово и «Дело» Осипа Мандельштама: Книга доносов, допросов и обвинительных заключений. М.: Петровский парк, 2010. С. 57.

⁵ Там же. С. 57–58.

игре, которая у Мандельштама, как правило, скрывает отнюдь не комические смысловые глубины (а может быть, высоты). Тем очевиднее в приведенном выше письме не ощущаемый С. Б. Рудаковым контраст «Одного портного...» с коллективной «дурацкой» басней, в которой каламбурная игра держится только на «ослышке».

Однако определение текста Мандельштама как *трагикомического* в сочетании с жанром *басни* включает в себе, как нам представляется, *contradictio in adjecto*, ввиду разноприродности (а потому — непересекаемости) составляющих. Мы бы сказали, что это определение, органичное содержанию данного текста, атрибутировано не тому жанру, что и попытаемся показать на ряде несоответствий.

Прежде всего, в отличие от действующих лиц басни (если, разумеется, это не звери, а люди), характеристика которых «очень схематична и обычно сводится к простейшим обозначениям: “пастух”, “рыбак”, “скупой”, “лжец” и т. п.»⁶ и которые «одним своим названием достаточно определяются для слушателя, служат готовым понятием»⁷, у Мандельштама, при типичном для басни зачине, проявляется явное несовпадение персонажа с *готовым понятием*, поскольку это не *один* из многих подобных *портных*, а — «Один... с хорошей головой». К тому же он выделен персональной судьбой, то есть как персонаж индивидуализирован, и потому по своей сути — небасенный.

Далее. Согласно замечательной формулировке А. А. Потебни, «*поэтический образ в басне <...> есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим, постоянное объяснение к изменчивому объясняемому*»⁸, чем и обусловлена *широта применения* басни в реальной жизни⁹. Этому способствует также

⁶ Гаспаров М. Л. Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М.: Наука, 1971. С. 9.

⁷ Потебня А. А. Из лекций по теории словесности // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 479.

⁸ Там же. С. 484.

⁹ Степанов Н. Басня // Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 29.

«употребление <...> слов и выражений в их прямом, непосредственном значении»¹⁰.

У Мандельштама же стихотворение о *портном* строится на игре р а з н ы х значений *меры* и *мерки*, которые к тому же меняются смыслом и масштабами скрытых в них коннотаций. Порождается впечатление единичности ситуации «одного портного с хорошей головой». Отсюда — отсутствие нравоучения и морали, которые свойственны басне как жанру.

В результате разговор о *портном* приподнимается НАД житейской ситуацией и НАД теми, кем он «приговорен», — на иной уровень. Вернее было бы говорить об использовании приема **параболы**, в основе которой, как ей это и свойственно, в стихотворении Мандельштама лежит *сопоставление* разных значений слова *мера* и разных их применений.

Парабола — образ иносказательный, тяготеющий к символу: предметное изображение включается «в разнообразные подразумеваемые смысловые контексты»¹¹. Подчеркнем: включается не в аналогичные жизненные ситуации, не для *общего употребления*, а в «подразумеваемые смысловые контексты». Исследователи связывают параболу с *эффектом очуждения* и с *интеллектуализмом в литературе*: «Интеллектуальное произведение обычно включает в себя параболическую мысль, то есть притчу, историю, казалось бы, отходящую от современности. Однако <...> отход <...> происходит не по прямой, а по кривой, по параболе, которая как бы вновь возвращает отошедшую в сторону мысль к современности»¹²; и при этом «...дает (оставленному предмету) <...> его философско-эстетическое осмысление и оценку»¹³. Прием параболы лежит в основе жанра *притчи*, и мы полагаем, что стихотворение Мандельштама относится именно к этому жанру.

¹⁰ Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Сов. энцикл., 1966. С. 57.

¹¹ Митрофанова Т. П., Приходько Т. Ф. Парабола // КЛЭ. М.: Сов. энцикл., 1978. Т. 9. Стлб. 597.

¹² Боров Ю. Интеллектуализм в литературе // Словарь литературоведческих терминов. С. 105–107.

¹³ Чавчанидзе Д. Притча // Там же. С. 295.

Куда же уводит (или переносит) нас парабола в тексте о *портном*?

I. Прежде всего — в иные, небасенные, контексты. В частности, ближайшим из них представляется нам стихотворение А. С. Пушкина «Сапожник (Притча)» (1829). Для их сближения, помимо жанровой общности, имеются биографические предпосылки.

Так, Н. Я. Мандельштам вспоминает о «переломе болезни» по пути в Чердынь: «...он сразу затих, хорошо спал, читал Пушкина, разговаривал и к тому же совершенно спокойно. Между прочим, он ослепил меня целым фейерверком соответствий (NB. — Д. Ч.) “чудотворных строителей” и доказывал, что принятые у нас суждения по аналогии (NB. — Д. Ч.) не выдерживают критики»¹⁴. Напомним также о широком разворачивании пушкинской темы в стихотворении «День стоял...» (1935).

Ситуативное и лексическое сходство между двумя притчами — очевидно: у Пушкина — *не свыше и суди, судить*; у Мандельштама — *к высшей и приговорен*. Различие же в том, кто кого судит и кто в каждом случае высший судия.

В пушкинской притче *сапожник*, хорошо владеющий своим ремеслом, берется *подбочась судить* об искусстве всей картины (то есть о свойственном художнику *целостном* восприятии мира), — и *художник* его «прервал нетерпеливо»: «Суди, дружок, не свыше сапога!». У Пушкина суд *художника* — выше всего, как и в стихотворении «Поэту» (1830): «Ты сам *свой высший суд*; / Всех строже оценить умеешь ты свой труд. / Ты им доволен ли, *взыскательный художник?*».

В притче Мандельштама парность персонажей (по сравнению с пушкинской) переименована: его *портной* сближен не с *сапожником*, а с *художником*. Через острую ситуацию отношений Пушкина с критиком Н. Надеждиным по поводу «Полтавы» (чем и вызвано появление ряда эпиграмм и этой притчи) герой Мандельштама (благодаря *хорошей голове*) оказывается в том же духовном пространстве, что и Пушкин, представивший свою

¹⁴ Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Цит. по: Юность. 1988. № 8. С. 60.

реальную ситуацию через рассказ об Апеллесе, включенный Плинием Старшим в книгу «Естественная история» (NB). Вот куда вывела нас парабола...

Итак, *портной* (искусно владеющий своим ремеслом) *приговорен к высшей мере*. Кем *приговорен*, не сказано, однако (в сопоставлении с пушкинской притчей) тому, кто его *приговорил*, отведена роль *сапожника*, который судит не сообразно со *своей* мерой, а «свыше сапога». Так в едином с Пушкиным жанровом пространстве притчи Мандельштам имплицитно вводит в свой текст (в оппозиции к герою) образ, именуемый в народе *Чистильщиком* (от «чисток»!) и на языке ГУЛАГа *Гуталинщиком*¹⁵, для которого *телесная мера* человека и есть «высшая мера» (у Мандельштама: «И сияют его *голенница*», 1933).

Но лирике Мандельштама изначально свойственно образное *расширение* человеческой *телесности* в пространстве и во времени, *измерение* ее в масштабах, превышающих человеческую жизнь и данную эпоху:

И деревянной поступью монаха
Мощный двор когда-то *мерил* ты...

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

«Паденье — неизменный спутник страха...» (1912)¹⁶

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

«Не веря воскресенья чуду...» (1916)

¹⁵ *Росси Ж.* Справочник по ГУЛАГУ: В 2 ч. 2-е изд., доп. / Текст проверен Н. Горбаневской. М.: Прометей, 1991. С. 95, 391.

¹⁶ Здесь и далее в статье стихи О. Мандельштама цит. по *СП* без указания страниц.

Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка,
И *верещанье звезд* щекочет слабый слух...

«Кому зима — арак...» (1922)

Довольно кукситься, бумаги в стол засунем,
Я *нынче* славным бесом обуян,
Как будто в корень голову шампунем
Мне вымыл *парикмахер Франсуа*...

7 июня 1931

...И льется вспять, еще лентясь и *меряясь*
То *мерой льна*, то *мерой волокна*,
И льется смолкой, сам себе не верясь,
Из ничего, из нити, из темна...

«Когда душе, столь торопкой, столь робкой...»

(январь 1934)

И хотя в притче Мандельштама у *портного* (как художника) и у власти (как *сапожника*) меры *высшие*, но критерии *высшего* у них разные. «Высшая мера» власти для героя — не выше портновской «мерки», и он волен *снять* ее с себя данной ему свыше иной, «чудной властью» (см. январские стихи на смерть А. Белого — того же, 1934, года).

II. Другой ближайший смысловой контекст, связанный с соотношением двух *мер*, — тоже пушкинский, восходящий к пьесе Шекспира «Мера за меру» («Measure for measure»), которую Пушкин начал было переводить 1833 г. размером подлинника:

Вам объяснить правления начала
Излишним было б для меня трудом.
*Не нужно вам ничьих советов...*¹⁷, —

да оставил в виде стихотворения, сохранив шекспировское название, и написал как вольный перевод поэму «Анджело» (окончил 27 октября того же года, напечатал **в апреле 1834**, кстати,

¹⁷ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 2. С. 234.

за сто лет до притчи Мандельштама). Известно, что А. С. Пушкин говорил П. В. Нащокину: «...наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал»¹⁸.

Есть некая закономерность в том, что современники Шекспира тоже не оценили его пьесу, а впоследствии за ней закрепилось даже название *проблемная*. Все эти произведения посвящены так называемому «правосудию». Они передают и — соответственно — вызывают чувства сложные и смешанные. А почему?

По мысли В. Рогова, «Мера за меру» относится к новому жанру в творчестве Шекспира. Это — не трагедия, не комедия, не драма (напомним о *трагикомичности* притчи Осипа Мандельштама, понятой как *басня*. — Д. Ч.), а то, что можно назвать «философской пьесой», пьеса-тезис, то, что англичане называют а *problem play* <...> Персонажи «философской» пьесы — персонажифицированные тезисы (...) дан не только анализ правосудия, но также выражена одна из основ всего мировоззрения Шекспира <...> концепция человека»¹⁹.

«Шекспира <...> интересуют прежде всего *коренные жизненные ценности*, а не внешние способы их проявления <...> речь идет о переживаниях, которые <...> затрагивают всех нас, о *моральных категориях*, которые мы призваны привести в личные отношения...»²⁰ (курсив мой. — Д. Ч.).

Но если у Шекспира в решении проблемы «справедливости или милосердия» «вершиной <...> является сцена суда над Анджело», то в поэме Пушкина «Анджело» утверждается постоянная в целом для его творчества после 1825 года и волнующая его до конца дней «апология не справедливости, а *милости*, не Зако-

¹⁸ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 195.

¹⁹ Рогов В. Проблема природы человека в пьесе «Мера за меру» // Шекспировские чтения. 1977. М.: Наука, 1980. С. 94–95.

²⁰ Крэг Д. Любовь и общество: «Мера за меру» и наша эпоха / Пер. В. Воронина // Шекспир в меняющемся мире: Сб. статей / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1966. С. 329–330.

на, а *Человека* <...> основной носительницей смысла является именно сцена милосердия»²¹ (курсив мой. — Д. Ч.).

Так параболическая мысль мандельштамовской притчи о соотношении *меры* и *мерки* восходит к родственным своей нравственно-философской проблематикой разножанровым произведениям Шекспира и Пушкина, которые «можно уподобить “контрольному опыту” — воспроизведению ситуации, словно призванной проверить, какая степень личной свободы допустима в обществе»²².

Возвращаясь к двум притчам и в завершение разговора о *Сапожнике*, с его меркой *не свыше сапога*, приведем два фрагмента из поэмы Пушкина, актуальные для эпохи, доставшейся Мандельштаму:

III

Был некто Анджело, муж опытный, не новый
В искусстве властвовать, обычаем суровый,
Бледнеющий в трудах, ученье и поспе,
За нравы строгие прославленный везде,
Стеснивший весь себя оградой законной,
С нахмуренным лицом и с волей непреклонной...

IV

Лишь только Анджело вступил во управление
И всё тотчас другим порядком потекло,
Пружинны ржавые опять пришли в движенье,
Законы поднялись, хватая в когти зло;
На полных площадях, безмолвных от боязни,
По пятницам пошли разыгрываться казни...²³

Что же касается внутреннего родства *художника* и *портного с хорошей головой*, то актуальным для обоих остается на все

²¹ Лотман Ю. М. Идеинная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 250.

²² Крэг Д. Любовь и общество: «Мера за меру» и наша эпоха. С. 353.

²³ Пушкин А. С. Указ. Собр. соч. Т. 3. С. 241.

времена пушкинское «Ты сам свой высший суд...». Отсюда — прямая связь притчи о *портном* (включая портновскую тему *измерения, кроя, перекраивания, меры*) с высокой лирикой Мандельштама воронежского периода.

Как писал своей жене С. Б. Рудаков 20 апреля 1935 г., «17, 18, 19, 20 — дико работает М<андельштам>. Я такого не видел в жизни <...> Я стою перед *работающим* механизмом (может быть, организмом — это то же) поэзии. Вижу то же, что в себе — только в руках гения, который будет значить больше, чем можно понять сейчас. Больше нет человека — есть Микель Анджело»²⁴. Речь идет о стихотворении «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (напомним о попытках поэта к самоубийству на Лубянке и в Чердыни):

Я должен жить, хотя я дважды умер,
А город от воды ополоумел:
Как он хорош, как весел, как скуласт,
Как на лемех приятен жирный пласт,
Как степь лежит в апрельском провороте,
А небо, небо — твой Буонарrotти...

Апрель 1935

Притча о *портном* станет мощным стимулирующим толчком для утверждения Мандельштамом своего осязаемого, *телесного* присутствия в мире — и при жизни, и после смерти. *Портновская манера*, которой герой *следует*, сродни дантовскому маневрированию, искусство которого — не тактика, а стратегия, не личное спасение, а страстная потребность остаться в веках среди живых. Это привносит в притчу Мандельштама (не предполагавшего, конечно, что в его жизни будет еще Воронеж!) не столько *комическую*, сколько *победительную* окрашенность, присущую его лирике 1930-х годов.

²⁴ О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936). С. 44.

Пусть я в ответе, но *не в убытке*:
Есть многодонная жизнь вне закона.

Июнь 1935

Гуди, старик, дыши сладко,
Как новгородский гость Садко,
Под синим морем глубоко.
Гуди протяжно, *в глубь веков*,
Гудок советских городов.

6–8 дек. 1936

Как землю где-нибудь небесный камень будит,
Упал опальный стих, не знающий отца.
Неумолимое — находка для творца —
Не может быть другим — *никто его не судит*.

20 янв. 1937

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну
Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратились в улицу, в страну:
Позвоночное, обугленное тело,
Сознающее свою длину.

20 июля 1935 – 30 мая 1936

Синонимия эпитетов (*мыслящее тело* и *тело, сознающее свою длину*) — по существу из того же образно-тематического ряда, что и «портной с хорошей головой» (см. впоследствии: «Чепчик счастья — Шекспира отец», «Для того ль должен череп развиться / *Во весь лоб, от виска до виска*», «Котелок твой — тот же океан» и мн. др.).

Если «Шекспиру удалось найти в пьесе необходимый, хотя и трудный компромисс между принципом и нашим действительным поведением, показав, как чистота сохраняется *только ценою чего-то*»²⁵ (курсив мой — Д.Ч.), то поэт Мандельштам

²⁵ *Крэг Д.* Любовь и общество: «Мера за меру» и наша эпоха. С. 345.

в полной мере сознает, что только через себя и только по своей *высшей мере* возможно — для других:

...И когда я наполнился морем —
Мором стала мне мера моя...

III. Как отмечает Ю. М. Лотман, «Пушкин отказался от названия “Мера за меру” <...> не случайно. Шекспир избрал для своей комедии в качестве заглавия изречение из Евангелия от Матфея (Мф. 7, 1–2). Отбросив проникнутое христианским анархизмом и отрицанием всякого земного суда и власти положение: “Не судите да не судимы будете”, — он заимствовал заглавие из второй части этого афоризма: “И какую мерою мерите, — тою и вам отмерится”. В контексте шекспировской комедии это заглавие воспринималось как апология *справедливости*, возмездия каждому по его делам»²⁶.

Но для понимания притчи Мандельштама это изречение значимо именно как целое, оно дает параболической мысли полет в *надземное* пространство, оставляя земному приговору *к высшей мере* его тупую, *протокольную* однозначность, тогда как безграничное семантическое расширение получает заключительная строка: «И до сих пор живой». *Портной с хорошей головой* судил земную власть и осудил ее (как «судья и свидетель»). И в итоге приговорен был этой властью *по мере своей вины* — *к высшей мере*. Но поскольку деяния власти он мерил *не бытовой, а нравственной мерой*, большей, чем земная, — в высшем суде *тою и ему отмерится*.

Жанровое родство нешуточного стихотворения О. Мандельштама с *Книгой Притчей Соломоновых* итожит наш разговор о *портном с хорошей головой*: на его стезе нет смерти.

²⁶ Лотман Ю. М. Идеиная структура поэмы Пушкина «Анджело». С. 250.

«И не ограблен я, и не надломлен...»
(«Стансы», 1935)

Так пробуй выдуманный метод...
О.М.

Об этом стихотворении мнения противоречивы. Большая их часть восходит к комментарию Н. Я. Мандельштам: «О.М. говорил, что стансы всегда примирительно настроены»¹, — но истолкования *примирительности* поэта у исследователей разные².

¹ *Комм.*, 254.

² «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен» (*Ахматова А.* Соч.: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 169); «...голос Мандельштама после *удушья* и начинает звучать, всякий раз вбирая в себя это удушье и одновременно ускользая от него» (*Аверинцев С. С.* Так почему же все-таки Мандельштам? // *Новый мир.* 1998. № 6. [Электрон. ресурс]); «Так называемый “Волчий цикл” и весь путь Мандельштама от гнева и печали этих стихов через гражданскую сатиру к примирительным “Стансам” характерны своей обращенностью именно к этим современникам (крестьянским поэтам. — *Д. Ч.*) и к предшествовавшей им “почвенной”, “народной” или популярно-плебейской традиции XIX века» (*Ронен*, 53); «Программное стихотворение об этом новом примирении с действительностью — Стансы (заглавие от стихов Пушкина со сходным настроением)» (*Гаспаров 2001*, 795). Примирительны ли «Стансы» Мандельштама и в каком отношении, мы попытаемся выяснить. Что же касается «примирительности» пушкинских «Стансов», отсылаем любознательных к исчерпывающей на сей счет, как это нам представляется, статье А. Б. Рогачевского «Структура риторического образа: Исократ и Пушкин» (*Балканские чтения – 1. Симпозиум по структуре текста: Тезисы и материалы.* М., 1990. С. 151–153).

СТАНСЫ

Я не хочу среди юношей тепличных
Разменивать последний грош души,
Но, как в колхоз идет единоличник,
Я в мир вхожу — и люди хороши.

Люблю шинель красноармейской складки —
Длину до пят, рукав простой и гладкий,
И волжской туче родственный покррой,
Чтоб, на спине и на груди лопатясь,
Она лежала, на запас не тратясь,
И скатывалась летнею порой.

Проклятый шов, нелепая затея,
Нас разлучили. Как же быть? Пойми:
Я должен жить, дыша и большевея,
И, перед смертью хорошея,
Еще побыть и поиграть с людьми!

Подумаешь, как в Чердыни-голубе,
Где пахнет Обью и Тобол в раструбе,
В семивершковой я метался кутерьме:
Клевещущих козлов не досмотрел я драки,
Как петушок в прозрачной летней тьме, —
Харчи, да харк, да что-нибудь, да враки —
Стук дятла сбросил с плеч. Прыжок. И я в уме.

И ты, Москва, сестра моя, легка,
Когда встречаешь в самолете брата
До первого трамвайного звонка:
Нежнее моря, путаней салата
Из дерева, стекла и молока...

Моя страна со мною говорила,
Мирволила, журила, не прочла,
Но возмужавшего меня, как очевидца,
Заметила и вдруг, как чечевица,
Адмиралтейским лучиком зажгла...

Я должен жить, дыша и большевея,
Работать речь, не слушаясь, сам-друг.
Я слышу в Арктике машин советских стук,
Я помню всё: немецких братьев шеи
И что лиловым гребнем Лорелеи
Садовник и палач наполнил свой досуг.

И не ограблен я, и не надломлен,
Но только что всего переогромлен...
Как «Слово о полку» струна моя туга,
И в голосе моем после удушья
Звучит земля — последнее оружие,
Сухая влажность черноземных га!

1935

Попытаемся предложить еще одно прочтение «Стансов», исходя из особенностей жанра и остановившись на смыслах композиции и специфике образной ткани текста как единого «силового потока»³.

Напомним о событиях в жизни поэта, с очевидной достоверностью отразившихся в «Стансах». После его ареста в мае 1934 г. и допросов на Лубянке (с попыткой к самоубийству) Мандельштам был отправлен под конвоем в ссылку и в течение нескольких дней пересек огромные пространства России, открывая для себя «плечистое Поволжье», и «горловой Урал», и «этот ровный край» с «черноземными га». Сначала ехал поездом до Свердловска с пересадкой на Соликамск, затем парходом вверх по Каме, в Чердынь (где была вторая попытка покончить с собой)... После изменения ему места ссылки снова поезд — до Казани, после чего — до Москвы, далее — Воронеж, где череда квартирных адресов, а также выезды в совхозы во время уборочной летом 35-го года⁴.

³ Мандельштам О. Разговор о Данте // *С4*, т. 3, с. 221. В дальнейшем в статье произведения Мандельштама цит. по этому изданию с указанием в тексте номера тома и страницы.

⁴ Подробно о воронежском периоде жизни поэта см.: Осип Мандельштам в Воронеже: К 70-летию со дня смерти О. Э. Мандельштама: Вос-

Стремление понять случившееся с ним и увиденное в «стране-земле» предопределило выбор поэтом **жанра**, которому свойственны «преобладание раздумья над переживанием», сосредоточенность мысли, завершенность и отточенность ее в конце каждой строфы, переход к следующей строфе как новой ступени раздумья, в итоге — вывод в заключительной строфе, звучащий как в ы х о д⁵.

Не придерживаясь формальных жанровых требований⁶, касающихся строфы, размера стиха, длины строки, правил чередования мужских и женских рифм, Осип Мандельштам включается в одну из *содержательных* стансовых традиций. Вслед за английскими романтиками (Шелли, Байрон) он продолжает «эпос больших дорог», своего рода «путевой дневник»⁷: мы учитываем в данном случае и ближайший лирический контекст (стихотворения «Кама» и «День стоял о пяти головах...»). Но, в отличие от названных стихов, в «Стансах» внимание поэта сосредоточено не на пути, а на *остановках*, и в этом отношении он следует за П. А. Вяземским, с его «Станцией», строчки которой (несколько изменив) Пушкин взял, как известно, в качестве эпиграфа к повести «Станционный смотритель»: «Коллежский регистратор, / Почтовой *станции диктатор*», при этом мотив *диктатора* в начале повести усилен (что к основному ее сюжету никакого отношения не имеет): «Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту

поминания. Фотоальбом. Стихи / Сост., предисл. и примеч. П. Нерлера; подгот. текста С. В. Василенко и П. М. Нерлера; науч. ред. С. В. Василенко. М., 2008.

⁵ Ср., к примеру, с финальной строфой стансов Баратынского «В глуши лесов счастлив один...» (1825): «Готов я с бодрою душой / На всё угодное судьбине, / И никогда сей лиры глас / Не оскорбит роптаньем вас!» (*Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы / Изд. подгот. Л. Г. Фризман. М.: Наука, 1982. С. 118).

⁶ См., например: *Пронин В. А.* Стансы — завидное постоянство // Теория литературных жанров. [Электрон. ресурс] Режим доступа: www.gumer.info/.../Literat/Pronin_index.php.

⁷ Там же.

гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, грубость и неисправность? Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подьячим или, по крайней мере, муромским разбойникам?...»⁸.

Напомним и стихи самого Вяземского: «Когда губернский регистратор, / Почтовой *станции диктатор* / (Ему тупун бы на язык!)...»⁹, — с которыми ассоциируются реалии насильственного маршрута в стихотворении «Средь народного шума и спеха...» (февр.-март 1937), где поэт вспомнит, как «на вокзалах и пристанях / Смотрит века (это *веко* и *век* одновременно. — Д. Ч.) могучая вежа / И бровей начинается взмах»; где среди «говорливых дебрей вокзала», «ожиданий у мощной реки», и на той «стоянке / И ласкала меня, и сверлила / Со стены этих глаз журьба». В случае Мандельштама на всех станциях *смотритель* был один и тот же.

Вслед за Вяземским и Пушкиным Мандельштам актуализирует в названии «Стансов» 1935 г. *этимологию* термина, происходящего от итальянского слова *stanza* — станция, стоянка, комната, остановка (слово же это восходит к латинскому корню *sto*, порождающему широкую семантику, не безразличную к содержанию «Стансов» в целом).

Текст состоит из нескольких фрагментов как *остановок* в путешествии ссыльного поэта, так что название «Стансы» — не только жанровое обозначение, но и сюжетная канва текста с концентрацией внимания на особой значимости и завершенности каждого из *этапов* путешествия. Как писал О. Мандельштам, «у Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка — разновидность движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов — вдох и выдох — шаг. Шаг, умозакрывающий, бодрствующий и силлогизирующий» (3, 220).

⁸ Цит. по: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 5. С. 83.

⁹ Вяземский П. А. Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л. Я. Гинзбург. М.; Л.: Сов. писатель, 1969. С. 221.

Объектный сюжет. Длительности пребывания Мандельштама на каждой *остановке* соответствует протяженность связанного с ней фрагмента. О двух неделях в Чердыни говорится в 7 строчках (одна строфа). 2–3 дням транзитом в Москве посвящены 5 строк (тоже одна строфа), тогда как воронежская ссылка тянется уже год: ей отданы 32 строки текста. Обратим внимание на то, что форма раздумья получает выражение в многочисленных 5- и 4-сложных словах, причем в воронежском периоде сосредоточены 5 из 6 пятисложных слов.

В каждом фрагменте *время* пребывания, естественно, *свое*, между тем их взаиморасположение не соответствует реальному ходу событий. Так, чердынский сюжет говорит о *прошедшем*, однако стихотворение начинается не с него. Москва была *после* Чердыни, но *до* Воронежа, тем не менее время в московском сюжете *настоящее*, правда, синтаксическая конструкция говорит о том, что это *повторяющееся*, возобновляемое *настоящее*: «Когда встречаешь в самолете брата...», — отсылая читателей и к биографии поэта, и к ряду претекстов¹⁰, в частности, к Цветаевским строчкам 1916 г.: «Из рук моих нерукотворный град — / Прими, мой странный, мой прекрасный *брат*...»¹¹. Воронежская тема — вся в *актуальном настоящем*: и как время написания, и как точка отсчета в лирическом монологе. Ею текст открывается и завершается, остановка здесь надолго и располагает к раздумью.

Сюжетная последовательность событий, стало быть, не фабулярна: прошедшее время окружено настоящим. В каком-то смысле такая композиция отражает и безвыходность ситуации,

¹⁰ «Москва, я думал о тебе!..»; «Москва... Как много в этом звуке...»; «Нет, не пошла Москва моя...» (А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Гл. 7. XXXVI, XXXVII); также: «Москва, Москва!.. люблю тебя как сын, / Как русский, — сильно, пламенно и нежно!» (Лермонтов М. Ю. Сашка // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1959. Т. 2. С. 351).

¹¹ Цветаева М. И. Избр. произведения / Вступ. статья В. Орлова; подгот. текста и примеч. А. Эфрон и А. Саакянц. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 79 (Б-ка поэта. Больш. сер.).

в которой оказался лирический герой (ср.: «Я около Кольцова, / Как сокол, закольцован. / И нет ко мне гонца...»). Но, в сравнении с чердынской «кутерьмой», откровенно рифмующейся с *тюрьмой*¹², и после *Москвы, встретившей* его, как брата, воронежская земля порождает у него ощущение не только «закольцованности», но и *кругозорности* (слово Мандельштама о Данте)

Сюжет лирического Я. Прочитываемые подряд воронежские фрагменты (1, 2, 3 и 6, 7, 8) скреплены сквозным и динамически нарастающим мотивом *взросления*, определяющим, на наш взгляд, главное содержание «Стансов»:

Я не хочу среди *юношей* тепличных
Разменивать последний грош души...

Я в мир *вхожу* — и люди хороши...

Я должен жить, дыша и *большевее*,
И перед смертью хорошея...

Но *возмужавшего* меня, как очевидца,
Заметила...

Я должен жить, дыша и *большевее*,
Работать речь, *не слушаясь, сам-друг*...

Я слышу *всё*...

Я помню *всё*...

И не ограблен я, и не надломлен,
Но только что всего *переогромлен*...

¹² См. об этом: *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания (О. Мандельштам в Воронеже) // Подъем. 1989. № 6. С. 195; также о рифме, которая «может получить семантическую мотивировку», со ссылкой на Воспоминания вдовы поэта: *Успенский Б. А.* Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б. А. Избр. труды. М.: Гнозис, 1994. Т. 2. Язык и культура. С. 265.

Мотив этот ассоциируется *не с возрастом жизни, а со степенью зрелости* лирического героя как показателем поступательного роста человека и поэта. В таком семантическом ключе мотив *взросления* возник в московских стихах Мандельштама (1931):

Я больше *не ребенок!* Ты, могила,
Не смей учить горбатого — молчи!..

...как мальчишка,
За взрослыми в морщинистую воду
Я, кажется, в грядущее вхожу,
И, кажется, его я не увижу...

Как видим, возрастные характеристики берутся здесь в большом духовном контексте — в соотнесенности себя с великими поэтами, как *взрослыми*. Вот какую меру прилагает лирический герой к себе, вот с таких критериев оценивает близость к смерти или удаленность от нее (коей, согласно Проперцию, не всё кончается): «О, как мы любим лицемерить / И забываем без труда / То, что *мы в детстве ближе к смерти*, / Чем в наши зрелые года...» (1932). В бытийном измерении ребенок *ближе к смерти*: он еще ничего не успел сказать или сделать, что осталось бы на земле в качестве *вещественного доказательства его бытия*. Зрелость поэта — в *выборе* своего пути и в сказанном слове.

«Я не хочу...» — это свободный выбор лирического героя, отказ от пути, которым идут «тепличные *юноши*». Как мы полагаем, характеристика эта отнюдь не возрастная¹³. Речь идет о *разновозрастных* литераторах, вступивших в 1934 г. в только что образованный Союз писателей и в том же году принявших Устав члена СП, согласно которому единственным методом советской литературы признается соцреализм (напомним, что Мандельштам порвал с писательскими организациями в 1929 г.;

¹³ Ср.: «...т е п л и ч н о е поколение советской молодежи, в том числе и литературной, поколение, искусственно отобранное и выращенное в условиях непрерывного попечительства сверху... это поколение глубоко чуждо поэту» (*С4 (1991)*, т. 1, с. 524).

см. «Четвертую прозу»). Нашим комментарием к «юношам тепличным» может быть воспоминание Е. А. Миллиор, ученицы Вяч. Иванова (в 1930-е гг. аспирантки классического отделения ЛГУ), о том, как в филологической среде оценивали разрешенную ЛИТО современную литературу: «на уровне “дети, в школу собирайтесь!”».

Тепличному образу жизни юношей 30-х годов [возможно, это отсылка не только к роману Пушкина, но и к поэме А. К. Толстого «Сон Попова», с *лазоревым полковником*: «О юноша! — он продолжал, вздыхая / (Попову было с лишком сорок лет)...»¹⁴] лирический герой «Стансов» предпочитает *вхождение в мир* — к людям.

Образ «размена» *последнего гроша души* возвращает читателя к ранним стихам Мандельштама, в 1912-й год, когда лирический герой *спустился в мир, как в маленький подвал*, с желанием «разменять свой золотой», и *убедительно просил* — не на *бумажки*. К 1931 г. от *золотого* останется «гривенник *серебряный* в кармане» (напомним: то был год 10-летия памяти Н. Гумилева). А «*последний грош*» в 1935-м, похоже, некрасовский: «Знаю: *батя на сынишку / Издержал последний грош*», — напомним, кстати, на какие цели *издержал*: «Так *учиться ты идешь...*». Есть и другие сближения: «*Кто-нибудь свезет в Москву*»; «*Знай работай, да не трусь...*» — да и в целом отметим интонации бодрости и утешения, которые черпаются в природе, в примере «архангельского мужика» и в жизни Руси («Школьник»¹⁵).

Пусть цена *гроша* незначительна (всего-то медный двукопеечник), к тому же он *последний*, но ценность его стремительно возрастает с приближением жизни к концу, и лирический герой дорожит им больше, чем когда-то своим *золотым*, который он сам понес «в подвал». Теперь же: «Я *не хочу...* разменивать», хотя условия, предлагаемые эпохой, *тепличны*¹⁶.

¹⁴ Цит. по: Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1980. Т. 1. С. 300.

¹⁵ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Худож. произведения: В 10 т. Л.: Наука, 1981–1985. Т. 2. С. 34.

¹⁶ О семантике *размена* «золотого» см., в частности: Анн Фэвр Дю-

Вхождению лирического героя *в мир* предшествует сравнение: «Но, как в колхоз идет единоличник...», — как прямой отклик на реалии февраля 1935 г., когда второй съезд колхозников принял новый (примерный) вариант Устава с/х артели, включавший в себя ряд льгот для единоличников при вступлении в колхоз: разрешение беспрепятственно пасти свой скот в лесах, снятие недоимок по задолженности прошлых лет, наделение приусадебными участками по нормам, установленным для колхозников.

Замену чердынской ссылки, с ее изоляцией от мира, на бесконвойную воронежскую, с возможностью более свободного *вхождения в мир*, поэт связывает в «Стансах» с конкретной ситуацией объявленного в стране послабления для крестьян. Для власти это были экономические и политические игры, но в жизни отдельного человека — случай, глоток воздуха *после удушья*, возможность самому распорядиться *последним грошом души*.

Противопоставив себя узкому кругу «юношей тепличных» (ср. в июле 1935 г.: «В *опале* предо мной лежат / Морского лета... *двуискренние сердолики*») и одновременно сравнив себя с *единоличником*, массово пошедшим в колхоз, чтобы работать на земле, лирический герой по существу начинает возвращаться к себе, в себя, к главному нерву своих московских стихов 1931 г.: «Я говорю за всех...» (ср. в «Стансах» Н. Гумилева: «Я вольный, снова верящий удачам, / Я — тот, я в том», 1915). А мощное семантическое расширение понятий *труд* и *работа* станет опознавательным знаком всего «черноземного» периода творчества Мандельштама (к чему мы еще вернемся). Ср.:

Как женственное серебро горит,
Что с окисью и примесью боролось,
И тихая работа серебрит
Железный плуг и стихотворца голос
(янв. 1937).

пэгр «Тоска по единству: О влиянии Бергсона на раннего Мандельштама» (Russian Literature. XLII (1997) 137–152. North-Holland).

Тема *земли и страны-земли* в этот период постоянно связывается у Мандельштама с мыслью о ее защите на земле и в небе (*беречь, охранять*; «Товарищи *последнего призыва*»; «*За оборону жизни, оборону / Страны-земли*, где смерть уснет, как днем сова»). В ситуации, когда «в Европе холодно, в Италии темно» («Ариост». 1933–1935), естественно звучит мотив *любви* лирического Я к «шинели красноармейской складки». Обратим внимание, как бережно говорится о пригнанности шинели к рукам, спине и груди *бойца*. В ясном предчувствии грозных событий («волжской *туче* родственный покров») отражается порыв души лирического Я — *уберечь* его, ведь в массе своей красноармейцы — люди от земли (не оттого ли полисемия слова «лопаться»: и *лопатки*, и *лопата*, и от: *лопатить хлеб*, *лопатить* парусом — о шинельных напусках на спине и груди). В это же время (июль 1935) пишется: «Но мне милей простой солдат / Морской пучины, серый, дикий, / Которому никто не рад». (Снова память о Гумилеве, ср.: «Потому что я сам из пучины, / Из бездонной пучины морской», 1905). Так через *вещи* и их восприятие передается состояние мира. Предчувствие угрозы земле и небу в дальнейшем тексте еще получит развитие (*немецких братьев шеи; садовник и палач*).

Думается, что в плане выражения *шинель* эта еще и литературная, с плеча Акакия Акакиевича, не та, что «на спине и на плечах... сделалась точная серпанка» и утратила «даже благородное имя шинели»¹⁷, а та, которая, как мечта, «согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу. Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже ОПРЕДЕЛИЛ И ПОСТАВИЛ СЕБЕ ЦЕЛЬ... в голове уже мелькали САМЫЕ ДЕРЗКИЕ И ОТВАЖНЫЕ МЫСЛИ» (142).

«Проклятый шов» полисемантичен. Конечно, он — не о «шинели красноармейской складки», а может означать как голубой кант¹⁸, в связи с чем семантически выразительна цитата опять

¹⁷ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М.: ГИХЛ, 1952–1953. Т. 3. С. 135. Далее страницы указаны в тексте.

¹⁸ Воздвиженский В. Г. Мандельштам в тридцатые годы // Слово и

же из гоголевской повести: «по всякому шву Петрович потом проходил *собственными зубами, вытесняя ими разные фигуры*» (143); так и — в историческом измерении — тот «шов», который «нелепой затеей» разделил страну надвое, на своих и чужих. Таковой «затеей» иногда считают¹⁹ и стихи поэта о «кремлевском горце» (но не забудем о позитивных характеристиках Ариоста: «И перчит все моря *нелепицею* злейшей...», 1933; и А. Белого: «*Затеял кавардак, перекрутил снежок...*», 1934). И сюжет *взросления* Я-поэта не дает оснований интерпретировать эти стихи как *нелепую* (в его восприятии) *затею*, то есть как отказ от *правды*, которую он выкрикнул. На данной остановке это может быть мысль о *выдумывании* иного *метода* для разговора с эпохой (о чем мы еще скажем).

Раздумье лирического Я связано с нежеланием «разменивать последний грош души». Отсюда установка себе, *входящему в мир*, уже прозвучавшая в соседнем (апрельском) стихотворении: «Я должен жить, *хотя я дважды умер...*». Здесь всё биографически точно, и пройти мимо этих «умер» и «дважды», не учитывать того страшного опыта, который вобрал в себя Мандельштам, значит не приблизиться к «Стансам» как *станциям* осмысления им своей (в свете пережитого) новой ситуации.

Может быть, в какой-то мере нам поможет рассказ князя Мышкина о человеке, сидевшем в тюрьме: «У него были припадки, он был иногда беспокоен, плакал и даже пытался раз убить себя», — и о другом, приговоренном к смертной казни и помилованном, но «по крайней мере четверть часа, он прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет... Он помнил всё с необыкновенною ясностью и говорил, что никогда ничего из этих минут не забудет... ничего не было для него в это время тяжелее, как непрерывная мысль: "Что если бы не умирать... Я бы тогда каждую минуту в целый

судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М.: Наука, 1991. С. 277 [о разных шинелях и разным отношении к ним: «голубой кант на шинелях внутренних войск НКВД»].

¹⁹ См.: *Гаспаров 2001*, 795.

век обратил, ничего бы не потерял, каждую минуту счетом отсчитывал, уж ничего бы ДАРОМ НЕ ИСТРАТИЛ!»²⁰. В мотиве *взросления* лирического героя чрезвычайно важным представляется нам вот этот межтекстовый переход от:

Я должен жить, хотя я дважды умер,
А город от воды *ополоумел*:
Как он *хорош*, как весел, как скуласт,
Как на лемех приятен жирный пласт,
Как степь лежит в апрельском *провороте*,
А небо, небо — твой Буонаротти... —

к «Стансам». То есть переход от восхищения словно впервые и по-новому открывшейся ему красотой *мира* — к размышлению о *себе*, к переименованию и перекраиванию себя по образу и подобию весеннего пробуждения края²¹.

Отсюда семантическая нагруженность образов, характеризующих враз и мир, и лирического героя: «от воды ополоумел» — это и весеннее *половодье*, и — «Прыжок. И я в уме»; «как он *хорош*» и — «перед смертью *хорошея*»; «в апрельском *провороте*» и — «*переогромлен*». А рефрен: «Я *должен* жить, дыша...» — осознанное противопоставление «удушью» «в семивершковой кутерьме» (ср.: «Я ускользнул от Эскулапа / Худой, обритый — *но живой*...») — в стихотворении А. С. Пушкина 1819 г.²²).

²⁰ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1956–1958. Т. 6. С. 69, 70, 71.

²¹ «...Появляется новое отношение к миру, почти не улавливаемое в прежних стихах, особое нравственно-эстетическое отношение, связанное с удивлением перед простотой и красотой жизни, с безоговорочно положительной оценкой самых простых ее проявлений, с ощущением контакта, причастности, “родства со всем, что есть”... С этим новым мироотношением связано ощущение выпрямления, освобождения — человек обретает внутреннюю свободу, находит в себе силы подняться выше собственной судьбы» (*Левин Ю. И. О. Манделштам. Тридцатые годы // Левин Ю. И. Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 137*).

²² *Пушкин А. С.* Указ. Собр. соч. Т. 1. С. 211.

Большевея — непосредственно продолжает в тексте мотив *взросления*, будучи образованным от глагола «большесть» и существительного «большак» (*взрослеющий подросток*). В. И. Даль приводит веерное разнообразие однокоренных слов к прилагательному «большой», и языковая работа поэта предстает в 1930-е гг. как сознательное возвращение языку его исконного богатства. В данном случае эта работа еще и состязательна с «талантливо найденным словом *большевики*. И главное, на большинстве в один голос!», как пишет в комментариях к «Стансам» вдова поэта²³ [кстати, подобное несоответствие обыграл однажды Троцкий, написав: *большевики были маленьким меньшинством в советах*].

Повышенное внимание Мандельштама к языковой природе слова выразилось еще в 1922 г. в характеристике В. Хлебникова, который «погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и сердцу умного читателя» — и далее: «Хлебников возится со словами, как крот, — он прорыл в земле *ходы для будущего* на целое столетие» (1; 220, 222). Такое *погружение* и составляет, на наш взгляд, одну из особенностей *выдуманного* Мандельштамом *метода*, который бы не исключал его как поэта из эпохи, но и не закрыл бы ему двери «в глубь веков» (ср.: «Гуди протяжно в глубь веков, / Садко советских городов». 1936). В этом видится нам и суть прямого обращения поэта к ЯЗЫКУ: «*Ты должен* мной повелевать, / *А я обязан* быть послушным...» (1935):

Так пробуй *выдуманный метод*
Напропалую, напрямик —
Я — беспартийный большевик,
Как все друзья, как недруг этот.

Вся соль тут в определении *беспартийный*, которое возвращает главному неологизму эпохи его исходное, корневое значение *количественного большинства*. Речь ведь идет о тех, кто

²³ *Комм.*, 255 (примеч. 2).

составляет реальное большинство населения страны, чему и соответствует продолжение текста: КАК ВСЕ ДРУЗЬЯ, КАК НЕ-ДРУГ ЭТОТ, то есть независимо от политических и иных пристрастий каждого в отдельности. Возможности принадлежать узкому кругу «тепличных юношей» лирический герой предпочитает вхождение в мир и присоединение своего голоса (а не «большинством в один голос»!!) к реальному большинству как выбор им своей судьбы (ср. впоследствии у него: «с гурьбой и гуртом» — и у Ахматовой: «Я была тогда с моим народом).

Повторение же строки: «Я должен жить, дыша и больше-вее», — придает ей смысл не только очередной стадии *взросления* лирического героя, но и определения самого этого процесса, которому «Стансы» посвящены.

После строфы 3 в композицию текста включена ретроспекция: воспоминание о себе, совсем недавнем, в Чердыни. Даже в сравнении с теми «юношами», лирический герой был умален здесь до предела, ощущал себя потерянным, «*Как петушок в прозрачной летней тьме*», и «метался» «в семивершковой кутерьме», подобно пушкинской *Неве* в «Медном всаднике» (*металась, как больной, / В своей постеле беспокойной*). Кстати, слово *кутерьма* происходит от *кут*, что значит угол, тупик. Герой сам же и сократит пребывание на той станции — «прыжком». Обратим внимание на грамматически «неправильный», но семантически емкий оборот: «Стук дятла сбросил с плеч», — предшествующий возвращению героя в себя: «И я в уме».

В связи с *дятлом* «Прыжок» может быть одним из межтекстовых комментариев к обороту «хотя я дважды умер», что, в свою очередь, придает *стuku дятла*, мы бы сказали, физиологический смысл: головная боль, стук в висках, которые *прыжком* и были *сброшены*.

Ср. у Мандельштама: «Я на лестнице черной живу, и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок» (1930), — и снова Достоевский, с описанием последних минут осужденного на эшафоте: «Голова ужасно работает, должно быть, сильно, сильно, сильно, как машина на ходу»; «я воображаю, так и стучат

разные мысли, все неоконченные...»²⁴). Напомним и о соседней со «Стансами» «Каме»: «Там я плыл по реке... с головою в огне».

Наряду со сказанным и оставаясь в пределах эпохи и биографии поэта, имея в виду значение *стука дятла*, зафиксированное в народном сознании (*Не стучал бы дятел, не выдал бы себя; Дятел сам себя выдает своим стуком* — см.: В. Даль), мы бы связали этот образ также с полным пониманием поэтом тех последствий, которые ожидали его после стихов о «кремлевском горце». «Меня могут расстрелять!» — сказал он Э. Герштейн²⁵ и: «Я к смерти готов», — Анне Ахматовой²⁶. Однако неотвратимое желание не только их написать, но и «выговорить» взяло верх над чувством самосохранения.

Чердынская *остановка* чрезвычайно информативна и многозначна (семантика *стука дятла* нами не исчерпана, и, по меньшей мере, дважды к этому образу мы вернемся). Содержание семи строк охватывает по существу, словно *одна станция*, весь лубянско-чердынский период подконвойной жизни лирического героя, что анаграммировано не только в упомянутом выше просвечивании сквозь *кутерьму* слова *тюрьму*, но и растворением в двух начальных стихах названия этой тюрьмы:

[подумАешь КАК в чердыНи-гоЛУБЕ
где пАхНет Обью и то Бол в рАстрУБЕ]

Кроме того, «пахнет Обью» значит «пахнет смертью», поскольку на Обь и Енисей в 1929–30 гг. свозили на баржах раскулаченных. Известно, что с 1930 г. Назинский остров на Оби стали называть Островом Смерти; а упомянутый Тобол — о старом царском центре, описанном в «Записках из мертвого дома» Ф. М. Достоевским, — и во времена ГУЛАГа функционировал

²⁴ Достоевский Ф. М. Указ. Собр. соч. Т. 6. С. 76.

²⁵ Герштейн Э. Новое о Мандельштаме // Наше наследие. 1989. № 5 (11). С. 117.

²⁶ Ахматова А. Указ соч. Т. 2. С. 164.

по тому же назначению. Добавим и явно тюремную «*семивершковую* кутерьму», то есть камеру на Лубянке, в отличие от «просторной палаты на двоих» с женой в чердынской больнице, где, впрочем, он тоже *метался*, что завершилось *прыжком*.

Многие реалии чердынской строфы присущи всему названному периоду жизни лирического героя. Это и отмеченный комментаторами *стук дятла*, на языке ГУЛАГа означающий донос и доносчика (что характеризует и современную поэту эпоху в целом). Отсюда семантическое сближение подсадного осведомителя и «петушка» в «семивершковой кутерьме» Лубянки. Это и «драки клеветующих козлов», и «харчи, да харк, да что-нибудь, да враки», когда «артикуляция речи и еды почти совпадают» (3, 249). И даже *прозрачная летняя тьма* продолжает те *белые ночи, нет — ножи* (см.: «День стоял о пяти головах...»).

Сгущенность смыслов семистрочной строфы достигается благодаря высокой частотности (наряду с глаголами) отглагольных существительных: в *раструбе, драки, харчи, харк, враки, стук, прыжок*. Функция действия за такими словами сохраняется, но каждое действие являет собой опредмеченную процессуальность, что предельно конденсирует события как в аспекте их собственной динамики, так и в напряженности переживания их лирическим Я. О сознательности такой установки поэта говорят строки из его «Разговора о Данте»: «Словарные круги Данта насквозь варваризованы. Чтобы речь была здорова, он всегда прибавляет к ней варварскую примесь. Какой-то избыток фонетической энергии отличает его от прочих итальянских и мировых поэтов, как будто он не только говорит, но и ест и пьет, то подражая домашним животным, то писку и стрекоту насекомых, то блеющему старческому плачу, то крику пытаемых на дыбе, то голосу женщин-плакальщиц, то лепету двухлетнего ребенка» (3, 404).

В контраст *Чердыни-голубе* пять воздушных строк о *встрече с Москвой* насыщены знаками начала возвращения Я к себе прежнему, к тому давнему «прекрасному брату», которому было подарено «Успенье нежное, Флоренция в Москве». И позднее: «Москва — *опять Москва*. Я говорю ей: ”Здравствуй!..”» (1924).

Тут же проступают смешанные в весенней неразберихе впечатления и от «Адмиралтейства» (1913): *ладья воздушная, запутался в листве, в темной зелени, воде и небу брат*, — и от Москвы 1935-го: *легка, в самолете, брата, нежнее моря, путаней салата...*

Лирический герой ощутил себя в своем прежнем жизненном и творческом пространстве. И, согласно фабуле, нам нужно было бы теперь вернуться к первой строфе «Стансов» («Я не хочу средь юношей...»), как началу воронежской ссылки.

Однако сюжетно-композиционное решение текста, в плане динамики лирического сюжета Я как мотива его *взросления*, говорит о том, что *подумать о Чердыни-голубе* и оценить всё происшедшее с ним герой смог не сразу, а после того как *перекроил* себя, поставив перед собой ясную жизненную задачу: «Я должен жить, дыша и большевея, / И, перед смертью хорошея, / Еще побыть и поиграть с людьми!» (на языке Мандельштама *поиграть* значит *творить*). Такого вот, переосмыслившего себя и *возмужавшего*, сжатого до значимой в эпохе точки, страна заметила как *очевидца* на степных просторах. Заметила и — отметила: «И вдруг, как чечевица, / Адмиралтейским лучиком зажгла».

Появление образа *лучика* подготовлено цитатным фоном соседнего в тексте московского сюжета. Но отчего же сияющая издали *мачта-недотрога*, знаменитая *золотая игла*²⁷ аукнулась только *лучиком*? Правда, всё же *адмиралтейским*, то есть высшего звания? Вспомним: в истории деяний Петра именно Воронеж стал тем российским городом, с которым связано строительство в 1696 г. первой судоходной верфи и первого в стране Адмиралтейства, увенчанного — пусть не лучом, но *лучиком* (в противопоставлении, кстати, к: «нас разЛУЧили»).

Дарующий высокие полномочия и добавочное зрение, этот *лучик* в динамике *взросления* становится кульминацией самоо-

²⁷ *Тыменчик Р. Д.* «Медный всадник» в литературном сознании XX века // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. трудов. Рига, 1983. Об адмиралтейской игле подробно на С. 93–101.

пределения Я как радиального центра наблюдения (ср.: «Одиссеева речь, выпуклая, как чечевица зажигательного стекла, обратима и к войне греков с персами, и к открытию Америки Колумбом, и к дерзким опытам Парацельса, и к всемирной истории Карла Пятого» [3, 238]).

Я должен жить, дыша и большевея
Работать речь, не слушаясь, сам-друг...

Как видим, здесь не простой повтор, а развитие смысла слова «большевея», достигшего ясности цели. «Не слушаясь» со всей очевидностью предполагает: *никого*, кроме себя — и в социальном, и в личном плане²⁸. В то же время «сам-друг» традиционно несет в себе смысл *вдвоем* (с женой, другом и др.). Мы полагаем, что в единстве стихового ряда это двуединство можно понять как *Я и моя речь, Я и моя работа*, что подтверждается активным дальнейшим самоназванием лирического героя (Я должен... Я слышу... Я помню...) как утверждением своего самостояния (по Пушкину):

И не ограблен я, и не надломлен,
Но только что всего переогромлен...
струна моя туга...
И в голосе моем... Звучит земля...

Обратим внимание на характерный для Мандельштама прием амбивалентного сочетания минимально малого (или максимально умаленного) с ценностно важным. После нескольких

²⁸ Не исключаем отклика Твардовского на эти строки: судя по его письму от 13 января 1961 года, в канун 70-летия О.М., редактору БС «Б-ки поэта» В. Н. Орлову, по поводу обсуждения рукописи сборника Мандельштама. Стихотворение А. Т. Твардовского входит в подборку «Стихи из записной книжки 1964–1967»: «Я сам дознаюсь, доищусь / До всех моих просчетов. / Я их припомню наизусть / Не по готовым нотам. // Мне проку нет, — я сам большой, — / В смешной самозащите. / Не стойте только над душой, / Над ухом не дышите» (Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 3. С. 313).

степеней умаления: *но только, но только что, но только что всего* — следует колоссальный взлет, ощущение необычайной внутренней мощи: *переогромлен*. Не пропустим также пример антитетичности: *недо-смотрел / пере-огромлен*; а также — глухую память о «прыжке», следствием которого в реальности был перелом плечевой кости, тогда как здесь — в духовном смысле — «*не надломлен*».

В связи с мандельштамовским «не ограблен» вернемся к предшествующей строфе, где *как бы* в синтаксическом параллелизме, а на самом деле — в противопоставлении друг другу приводятся реалии эпохи внутри страны («Я слышу в Арктике машин советских стук») и в Европе («Я помню всё: немецких братьев шеи / И что лиловым гребнем Лорелеи / Садовник и палач наполнил свой досуг»). Если в первом случае речь идет о том, что *слышат все* и о чем говорится широковещательно и ежедневно, то во втором — лирический герой обращается к *личной* памяти. И вот вопрос: почему гребень Лорелеи *полиловел*? Известно же, что и в народной немецкой легенде, и в знаменитом стихотворении Гейне, и в русских переводах Л. Мея, К. Павловой, А. Блока Лорелея расчесывает *золотые* волосы *золотым* гребнем.

Между тем образ «лиловым гребнем» органично вписывается в стихи поэта 1930-х гг., где, кстати, только и встречаются словоформы *лилового* (причем 7 раз). За исключением двух случаев цветообозначения, эпитет *лиловый* несет в себе нагнетание ужаса, приближение смерти, становясь у Мандельштама опознавательным знаком эпохи: *лиловым мозгом разогрето; а тень-то, тень — всё лиловой*²⁹. Между прочим, через этот опознавательный знак обнажается связь между *художником* в «Импрессионизме» (1932) и *садовником* в «Стансах», то есть между двумя тиранами.

Можно предположить, что гребень Лорелеи «полиловел» из-за чернил, которыми с приходом Гитлера к власти (1933) имя

²⁹ См. об этом в наст. изд.: «“Импрессионизм”: пейзаж, изображение, метод».

Гейне, как еврея, стали вымарывать из всех учебников, параллельно тиражируя его «Лорелею» в немецких антологиях в виде «безымянной народной песни».

О том, что *чернила* были именно *лиловыми*, свидетельствует устойчивость этого сочетания в творчестве многих писателей (В. Набокова, И. А. Бунина, А. Н. Толстого) и в воспоминаниях о 1930-х годах Л. К. Чуковской («толстая школьная тетрадь, *лиловые чернила*», которыми была написана ее повесть «Софья Петровна»), Д. Гранина («*лиловые чернила*, какими *теперь не пишут*») и др.

Наконец, в стихотворении самого Мандельштама (май 1935) «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» читаем: «И пишут *звездоносно* и хвостато / *Толковые* лиловые чернила». Здесь мы видим как скрытый протест против «лилового гребня» — знака уничтожения памяти о поэте, так и открытое утверждение собственной поэтической правоты.

Предложенное прочтение расширяет семантику слова «гребень», выводя ее к глаголу *грести* с сопутствующими значениями (*загрести* и др.), по созвучию притягивающими к себе *грабли* (*садовник!*), с перетеканием в финальную строфу, где лирический герой в итоге своего *взросления* ощущает внутреннюю мощь: «И не *ограблен* я, и не надломлен, / Но только что всего *пере-огромлен*...».

Сравнение со «Словом о полку» открывает новые возможности прочтения «Стансов», да и в целом *донской* темы в стихах поэта 1936–37 гг. «Полк» корреспондирует с «шинелью», известное затмение — с «волжской тучей», «последний грош души» оборачивается «последним оружием».

Работать речь. Сходство судеб князя Игоря и лирического Я³⁰ усилено общим местом — «прикрепленностью» их к зем-

³⁰ «Мандельштам не случайно упомянул здесь “Слово о полку Игореве” — поэму о поражении и плене, завершающуюся торжеством главного героя вопреки горестному предмету повествования и звучащую с необычайной мощью. Стоит обратить внимание на воинственное слово “оружье”. Мандельштам считал себя не сдавшимся и не сломленным, и нель-

ле. Земля хранит память обо всех, включая исторический поход Игоря, в котором дружина его здесь полегла, и миллионные судьбы крестьян, умерших голодной смертью во время коллективизации. См.: «Видимо, в этом осознании Мандельштамом своей причастности общей судьбе основную роль сыграла трагедия коллективизации, столь немногими из интеллигенции тогда увиденная и понятая»³¹.

Отсюда — неизбывная «туга» *струны* Я-поэта³², подобно «Слову»: «чръна земля под копыты костыми и кровію поляна; тугою взыдоша по Русской земли!»³³. Тугою — *тоской, печалью, кручиной, горем*. Черноту земли поэт (в стихотворении «Чернозем») уподобляет *хору*, «тысячехолмию распаханной *молвы*». Отсюда и обращение к ней как примеру *черноречивого молчания*, которое в «Стансах» отзовется *тугой струной*: и *тоской*, и *натянутостью струны*, как метафорой души и голоса Я-поэта (ср. у К. Случевского, наряду с его циклом «Черноземная полоса», стихотворение «Казнь в Женеве»: «И я вытягивался в пытке небывалой / И, став звенящею, чувствительной струной...»³⁴).

Но, в отличие от Игоря, который был в плену и бежал от врагов к своим, лирический герой Мандельштама ощущает себя

за не почувствовать в этих стихах, кроме примирительного настроения, еще и творческий вызов» (*Мусатов*, 456).

³¹ Левин Ю. И. О. Мандельштам. Тридцатые годы. С. 110.

³² О двузначности слова «туга» в «Стансах» впервые сказал А. Чернов. Начало его работы «Ода рябому черту: Тайнопись в “покаянных” стихах Осипа Мандельштама» мы бы назвали *методологическим*: «Автор “Слова о полку Игореве” показал русским поэтам XIX и XX веков, как можно *работать со словом*. Поняли не многие. Но в XX столетии среди этих немногих оказался Осип Эмильевич Мандельштам» (курсив мой. — Д. Ч.) (режим доступа: chernov-trezin.narod.ru/Mandel.htm).

³³ Слово о полку Игореве: Древнерусский текст и переводы / Вступ. статья, ред. текстов, прозаический и поэтический пер., примеч. к древнерусскому тексту и словарь В. И. Стеллецкого; стихотворное прилож. и поясн. к нему Л. И. Тимофеева. М.: Просвещение, 1965. С. 48. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием страниц.

³⁴ Случевский К. К. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Современник, 1988. С. 233.

на воронежской земле не только «закольцованным, как сокол» (см. также: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...»), но и «хозяйном объятной / Семипалатной простоты» (см.: «Пластинкой тоненькой жилета...»). И его задача в «Стансах» — найти выход не из воронежской ссылки, а из плена современности. Но именно князь Игорь своим побегом подсказывает узнику эпохи, как можно осуществить это, незаметно и результативно.

Обратимся еще к одному значению «стука дятла», заложенному в самой птичьей природе. Читаем в «Слове»: «Дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажуть» (60), то есть *Дятлы стуком путь к реке кажут* (96). Вот комментарий к этому месту Н. В. Шарлеманя:

Дятлы, преимущественно весной, вместо пения или иных звуков, издаваемых в брачную пору птицами, «барабанят» крепкими клювами по сухим веткам деревьев. Этот громкий характерный звук слышно еще издали, иногда на несколько километров. В степи деревья растут только в балках — долинах речек. Издали не видно речки, запрятавшейся в ложбине, не видно и деревьев, растущих по ее берегам, однако издали слышен стук, издаваемым дятлами. Понимая значение этого признака присутствия деревьев, а следовательно и реки, Игорь во время бегства из плена легко находил путь к воде и зарослям, в которых можно укрыться (207–208).

В ситуации, когда, как напишет А. Ахматова, «ночь идет, / Которая не ведает рассвета», и нет надежды эту ночь пережить, единственным способом не исчезнуть бесследно, не разменять попусту «последний грош души», становится для поэта поиск такого слова, которое было бы услышано не двумя десятками знакомых людей, а и современниками, и грядущими читателями страны.

И побег князя Игоря — подсказка для поэта **методологическая**. Любопытно, что параллельно со «Стансами», в апреле-мае 1935 г., Мандельштам пишет для воронежского радио сценарий «Молодость Гете», в котором есть важное для нашей темы наблюдение: «Что за речонка? Когда попадаешь в новую мест-

ность, проследи, по какому направлению текут реки и даже ручейки, — через это познаешь рельеф, геологическое строение местности» (3, 294). Напомним, что в «Разговоре о Данте» (1933) Мандельштам слил *реки* и *речь* в нераздвоимый образ — *междуречье*.

Применительно к «Стансам» наблюдение (от *речонки* — к познанию *геологического строения местности*) и претворяется в главную задачу лирического героя: РАБОТАТЬ РЕЧЬ. Это значит пройти путем самого ЯЗЫКА, только вспять, ни от чего не отказываясь, ничего не чураясь. Возвращаться к истокам речи, как реки, «обратно в крепь», откуда «родник журчит», и — одновременно — жить с людьми сегодня, работать на языке своей эпохи: «Я говорю с эпохой, но разве / Душа у ней пеньковая и разве / Она у нас постыдно прижилась, / Как сморщенный зверек в тибетском храме...». Поэт всматривается в «любопытные ковры людского говора», входит «в их хрящ» и вслушивается в «ход кольцеваний волокнистый». Так рождается слово многодонное, речь — многослойная. Они причастны современности, но помнят о своих корнях и только благодаря этому обращены в будущее, за границы эпохи, которая (поэт уверен!) когда-нибудь станет «советской *старинной*», «*моложавым*... тысячелетием». И мы сегодня тому свидетели.

О смысле этой языковой работы Осип Мандельштам писал из Воронежа Ю. Н. Тынянову: «...последнее время я становлюсь понятен решительно всем. Это грозно. Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои с ней сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в ее строении и составе...» (21 янв. 1937 [4, 177]).

Как речевой пост, как дежурный по языку Осип Мандельштам фиксирует: «В современной практике глаголы ушли из литературы. К поэзии они имеют лишь косвенное отношение. Роль их чисто служебная: за известную плату они перевозят с места на место. Только в государственных декретах, в военных приказах, в судебных приговорах, в нотариальных актах и в завещательных документах глагол еще живет полной жизнью.

Между тем глагол есть прежде всего акт, декрет, указ» (Из записей 1935–1936 гг. [3, 439]).

Подконвойное путешествие поэта было «перевозкой с места на место», тогда как раздумья лирического героя на каждой станции — настоящее глагольное пиршество. Причем если отмеченная выше опредмеченная процессуальность (*харчи, харк, стук, враки, драки*) характеризует по преимуществу устойчивость внешней среды, то глагольная активность, даже категоричность, направлена лирическим Я внутрь себя и для постороннего глаза незаметна. Все модальности, императивы, глаголы долженствования обращены к себе. «Намагниченность временными глагольными формами» (3, 222) порождает «энергетику речи», выражая усилия и волю преображения себя. Деепричастия не-совершенного вида (*дыша, большевея, хорошея, не слушаюсь*) передают дпящееся время, когда мы «буквально слышим», как они «временят» (3, 223), сообщая основному действию стремление к цели. В итоге же — образованная от существительного *гром* (или — от прилагательного *огромный?*) глагольная форма причастия совершенного вида «переогромен» свидетельствует о том, что цель внутренней работы лирического героя достигнута (ср. с внешним резонансом у раннего Маяковского: «*Мир огроми*в мощью голоса...»).

Масштаб *взрослеющей* личности изменился, раздвинуты границы вбираемого ею времени и пространства, свидетельством чему является и заключительная строка «Стансов»: «Сухая влажность черноземных га!».

Это удивительно, как любит поэт сводить знакомство столь, казалось бы, удаленных слов: *тепличных* и *единоличник*, *дыша* и *большевея*, *сам-друг* и *машин советских стук...* (или сближение: «Пластами БОЛИ поднят БОЛЬшевик», обнажающее разинско-пугачевские истоки русской революции³⁵). Наконец, *туга* и — *га!* В последнем созвучии исконное русское слово «туга», в одном из своих значений весьма древнее, получает рифму в новоязе.

³⁵ Мусатов, 469.

Слово «га» вошло в деловую и устную речь в 30-е гг. как аббревиатура от введенной после революции новой (вместо десятины) меры земли. Любопытно, что в Википедии в качестве единственного примера вхождения этого слова в устную речь приводится именно строчка из «Стансов». Столь емкое, столь духовно насыщенное стихотворение Мандельштам заключает новым словом из «словаря трудового земледельческого цикла» (3, 425), словно пополняя словарь. Это, конечно, приближает его к современникам, делая «понятным решительно всем».

Разумеется, это и метафора обретенной героем мощи: «И в голосе моем после удушья / Звучит земля...». А образ *земли* у Мандельштама, единственной из четырех стихий, синтезирует их все в себе, «образуя хор» стихий. В отличие от влаги, земля не растворяет их, а хранит. В отличие от огня, не уничтожает, а преобразует. В отличие от воздуха, она телесна и осязаема. И в силу всего этого — соприродна человеку («В землю я заемный прах верну»). См.: «вся воздух и призор», «сухая влажность», «чуден жар прикрепленной земли», «гниющей флейтою настраживая слух», «Измеряй меня, край, перекраивай...» и мн. др.

Заметим также, что слово «га» входит в *Словарь* В. И. Даля как междометие, и в этом смысле имеет отношение к *гусиной* теме с ее богатыми историческими и литературными коннотациями. Помимо того, что своим «га-га» гуси, как известно, Рим спасли и в таковой роли синонимичны *дятлу*, не исключаем в качестве возможного импульса для поэта его знакомство с вышедшей в 1933 г. в «Изд-ве писателей в Ленинграде» книгой «Арзамас и арзамасские протоколы». В частности, обратим внимание на следующие два места: 1) «отпевание»: «”Брат наш умер сердитою совою Беседы и воскрес горделивым гусем Арзамаса...” И прозвали гуся сего, очистившегося от скверны “Беседы”, Громобоем» (ср.: «Но только что всего перео-гром-лен»); и 2) из протокола: «Положено предварительно, чтобы члены предавали на рассмотрение Арзамаса всякое литературное *прозябание своей пошвы*: Арзамасу же *обрабатывать* свою пошву,

взрывая ее критическим плугом, составляя питательные снопы из того, что произрастает на ней доброго...»³⁶.

Так почему же «решительно понятное всем» деловое, отчетно-хозяйственное *га* именно как мера земли (*пошвы, почвы*) оказывается в наиболее сильной позиции, венчая собой текст? Мы полагаем, что то же самое *га!* стремительно и победно открывает «Стансам» исторический и духовный коридор к началам и корням европейской культуры. В аббревиатуре, образованной от греческого корня *hekaton* — *сто* и латинского *area* — *площадь, равнина, сельское угодье*, спрятаны самые емкие характеристики жизни человека и человечества, устройства его жизни в *веках* и на *земле*.

³⁶ *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л.: Наука, 1974. С. 59, 69.

Динамика сюжета и встречное движение времени

в «Стихах о неизвестном солдате»¹

Памяти Юрия Иосифовича Левина

Хоружий С.С. Сегодняшний доклад посвящен поэтике Мандельштама. Так же как и Достоевский, Мандельштам — тема бесконечная и постоянно углубляющаяся, в том числе и в антропологическом аспекте. Мы уже затрагивали ее в связи с докладом Елены Юрьевны Глазовой-Корриган на нашем семинаре². Елена Юрьевна преподает в университете Атланты (США) и углубленно занимается Мандельштамом, выпустила о нем ряд книг. У нас на семинаре она представила свою концепцию, идейной линией которой является противопоставление поэтики Мандельштама постмодернизму. Эта идейная линия и интерес к различению мандельштамовской и постмодернистской поэтики в значительной степени обусловлены контекстом американской науки, в рамках которой Елена Юрьевна работает.

Сегодняшний докладчик — Дора Израилевна Черашняя также является специалистом по Мандельштаму. Однако, работая в Удмуртском государственном университете, она раз-

¹ Стенограмма 51-го заседания семинара «Феномен Человека в его эволюции и динамике», состоявшегося 12 мая 2010 г. Опул.: Человек. RU: Ежегодный гуманитарный альманах / Новосибирский госуниверситет экономики и управления; Институт синергийной антропологии. Новосибирск, 2010. [№ 6]. С. 195–223.

² Е. Ю. Глазова-Корриган «Поэтика Мандельштама: психолого-антропологические измерения» (доклад на 20-м заседании семинара, 11 апреля 2007 года). Стенограмма опубликована в сб.: Феномен человека в его эволюции и динамике. М.: ИФ РАН, 2009. С. 178–207.

вивает подход, который наследует идеи отечественной теории текста. Эта теория развивалась не в одной научной школе и, соответственно, существует в ряде вариаций. Дора Израилевна представляет формацию научной школы, основанную Борисом Осиповичем Корманом. Это крупный ученый, близкий к структуральному литературоведению. Как обозначить направление, к которому принадлежит Корман?

Черашняя Д.И. Оно обозначено М. М. Бахтиным как «теория автора».

Хоружий С.С. То есть с Бахтиным более прямое родство, чем со структурным литературоведением?

Черашняя Д.И. Да.

Хоружий С.С. И даже Бахтин более близок этому направлению, чем Лотман?

Черашняя Д.И. Безусловно. Бахтин, далее Виноградов, Тынянов.

Хоружий С.С. Понятно. Конечно, в деталях эту линию мы, не будучи профессиональными филологами, особо себе не представляем, но назывным образом ее прочертить стоило. Для нас же существенно иное. Дора Израилевна полагает, что в таком сложном филологическом контексте, как углубленный разбор поэтики Манделъштама, идеи синергической антропологии также полезны. И наоборот: оказалось, что и теория текста, в русле которой работает Дора Израилевна, хорошо приложима непосредственно к материалу русской религиозной философии. В частности, Дора Израилевна провела исследование текстов Л. П. Карсавина, и оказалось, что целый ряд собственно философских идей в таком структурно-текстологическом анализе освещается лучше, чем с позиций метафизики, или теории всеединства, или теории личности. Таким образом, анализ структур текста оказался весьма эффективен для выяснения и философских аспектов.

Эту линию текстологического анализа Дора Израилевна продолжает развивать в своей преподавательской деятельности. Ею разработан авторский курс «Теория автора и русская философская антропология начала века». Здесь у нас есть поч-

ва для взаимного интереса, но это — что касается выходов непосредственно в философию. Сегодняшний же доклад посвящен Мандельштаму — основной тематике Доры Израилевны, и в этой области она является одним из наиболее активных и основательно работающих исследователей.

Как все мы знаем, в корпусе произведений зрелого Мандельштама особое место занимают «Стихи о неизвестном солдате». У Доры Израилевны сложилась своя интерпретация, свое прочтение этого ключевого мандельштамовского текста, это — отдельная ее концепция. И вот ее Дора Израилевна нам сегодня и поведает. Предоставляю слово докладчику.

Черашняя Д.И. Спасибо! Тема моего доклада — «Динамика сюжета и встречное движение времени в “Стихах о неизвестном солдате” Осипа Мандельштама»³. Я хотела бы посвятить этот доклад памяти недавно ушедшего от нас Юрия Иосифовича Левина, который умер 14 апреля сего года. Это один из тех людей, который входит в круг потенциальных трех-четырёх читателей, ради которых пишешь, их мнение и одобрение всегда наиболее важно. Это очень большая потеря, и для меня лично, и для мандельштамоведения.

Вначале я прочитаю текст этого стихотворения О. Мандельштама для того, чтобы его строки материализовались в нашей аудитории.

СТИХИ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ

<1>

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

³ В докладе в сжатом виде изложено содержание одноименной статьи, опубликованной со всем справочным аппаратом в «Известиях РАН» (Сер. лит. и яз. 2008. Т. 67. № 5. С. 37–54).

До чего эти звезды изветливы!
Всё им нужно глядеть — для чего?
В осужденье судьи и свидетеля,
В океан без окна, вещество.

Помнит дождь, неприветливый сеятель, —
Безымянная манна его, —
Как лесистые крестики метили
Океан или клин боевой.

Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен солдат.

Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилой
Без руля и крыла совладать.

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

<2>

Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами —
Растяжимых созвездий шатры,
Золотые созвездий жиры...

<3>

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

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обною,
И от битвы вчерашней светло.

Весть летит светопыльной обною:
— Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло.

<4>

Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей,
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.

Миллионы убитых задешево
Протоптали тропу в пустоте, —
Доброй ночи! всего им хорошего
От лица земляных крепостей!

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

За воронки, за насыпи, осыпи,
По которым он медлил и мглил:
Развороченных — пасмурный, оспенный
И приниженный гений могил.

<5>

Хорошо умирает пехота,
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка,
И над птичьим копьем Дон-Кихота,
И над рыцарской птичьей плюсной.
И дружит с человеком калека —

Им обоим найдется работа,
И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка, —
Эй, товарищество, шар земной!

<6>

Для того ль должен череп развиться
Во весь лоб — от виска до виска, —
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?
Развивается череп от жизни
Во весь лоб — от виска до виска, —
Чистотой своих швов он дразнит себя,
Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, сам себе снится, —
Чаша чаш и отчизна отчизне,
Звездным рубчиком шитый чепец,
Чепчик счастья — Шекспира отец...

<7>

Ясность ясеневая, зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Словно обмороками затоваривая
Оба неба с их тусклым огнем.

Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди не провал, а промер,
И бороться за воздух прожиточный —
Эта слава другим не в пример.

И сознание свое затоваривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?

Для того ль заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Чтобы белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчались в свой дом?

Слышишь, мачеха звездного табора,
Ночь, что будет сейчас и потом?

<8>

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом,
— Я рожден в девяносто втором...—
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем⁴.

Я прочитала это стихотворение для того, чтобы вы представили себе, как я его чувствую, ощущаю, потому что чтение — это уже *прочтение*. И продолжением этого прочтения будет мой доклад.

Вы, наверное, обратили внимание, что разные куски я интонировала по-разному. Делала я это, в зависимости от того, какому авторскому голосу принадлежит тот или иной кусок. Это необходимо, чтобы в совокупности целого, в единстве сюжетно-композиционной организации текста представить себе автора, его структуру на уровне взаимодействия различных сторон авторского сознания, авторских голосов. В сущности, это — карсавинские идеи о многосторонности авторской личности; идеи С. Л. Франка о бытии «я», «мы», «ты»; идеи Н. А. Бердяева об индивиде как части рода и как духовной личности, — тут много можно перечислять. Иными словами, мысли и идеи В. В. Виноградова, М. М. Бахтина формировались в контексте русской философской антропологии начала века. Потом они перешли в филологию, или, как сказал Сергей Георгиевич Бо-

⁴ С4, т. 3. с. 123–125.

чаров о Бахтине, он «сменил язык философствования на язык филологического исследования».

Об этом произведении Мандельштама — «Стихах о неизвестном солдате» — очень много писали и у нас, и за рубежом. Если собрать всё, что написано, то получится, наверно, два увесистых тома, при этом практически каждая публикация содержит нечто ценное. Однако направления исследований были разными. А поскольку в тексте много неясного, то прежде всего пытались ответить на вопрос, о ком или о чем тут идет речь. И на этом пути было много ценных находок. Но наш подход будет иной. Нас будет интересовать, не о ком или о чем идет речь, а *кто* говорит. Почему? Потому что сам Мандельштам жанрово определил это произведение как «стихи», а стихи — это лирический жанр. Этот жанр предполагает лирическое *самораскрытие* духовной личности автора: ее откровение, прямые обращения вовне и устремленность (полет-спуск). Для разговора об этой духовной личности мы обратимся непосредственно к носителям лирического содержания и их отношениям между собой в сюжетно-композиционном единстве целого, то есть — к структуре личности Автора. Когда мы проясним, *кто* говорит, то нам будет понятно, почему этот говорящий говорит именно об этом, а не о другом. Мы пойдем сюжетно-композиционно, как движется мысль автора в этом произведении (причем движется она двунаправлено, о чем мы еще будем говорить).

В нашем исследовании наиболее значимыми для нас будут статьи и эссе самого Мандельштама, поскольку в них он формулирует основы своей поэтики. Причем, стихами он иногда предопределяет эти формулировки, потому что стихи — акт непредсказуемый. Иногда принципы своей поэтики Мандельштам формулирует позже. Я прочитала стенограмму доклада Елены Юрьевны [Глазовой-Корриган]. Она разбивает творчество Мандельштама на периоды, внутри которых доминирует какой-то образ или тема, прорабатываемая Мандельштамом. Но она берет отдельные периоды. А что нам делать с 1913-м годом, когда «отравлен хлеб и воздух выпит» и когда Мандельштам в споре с Державиным говорит:

И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Всё исчезает — остается
Пространство, звезды и певец.

«Пространство, звезды и певец», — это основной мотив позднего Мандельштама и «Стихов о неизвестном солдате». Стихия воздуха, неба — это всё поздний Мандельштам, 30-е годы, но сказано это в 1913-м году. Значит, сказано это было пророчески.

Итак, в нашем исследовании нас будут интересовать, во-первых, эссе самого Мандельштама, а во-вторых, работы Ирины Михайловны Семенко, первой выполнившей текстологию *Стихов*. Она работала с Надеждой Яковлевной Мандельштам над архивом Осипа Эмильевича, и текстология всех первых изданий Мандельштама осуществлена И. М. Семенко. Кроме того, нас интересуют статьи Юрия Иосифовича Левина и Омри Ронена 1960–1970-х гг. Это был очень важный период в лингвистике, потому что тогда появился и упрочился интерес к субъекту речи, к его особенностям в акте коммуникации. Ю. И. Левин многое тогда сделал для анализа произведений Мандельштама, но его проработки были связаны с лингвистической терминологией. Параллельно Б. О. Корман тоже в 60-е годы интересовался лингвистикой, но он придал лингвистическим терминам литературоведческую спецификацию, которой я и пользуюсь.

В 60–70-е годы изучение стихов Мандельштама только начиналось, но уже тогда были определены главные, на мой взгляд, подходы, а именно:

во-первых, это путь анализа не от комментариев к тексту, а наоборот — изнутри вовне.

Когда раньше ставился вопрос, о чем стихи, то брался конкретный образ, например, небо или звезды, и притягивался весь поэтический материал, где писали про небо или звезды.

Хоружий С.С. То есть собирался материал по принципу «то, что рядом».

Черашняя Д.И. Да, совершенно верно. И так собрался огромный материал про «Стихи о неизвестном солдате», но который оставлял это произведение загадкой.

Во-вторых, внимание к контексту прежде всего творчества самого Мандельштама и более всего — к его воронежским стихам.

В-третьих, сосредоточенность исследования на коммуникативной функции текста.

В-четвертых, понимание полисемантической текста как следствия не расширения словесного пространства, а уплотнения реальности.

Например, Надежда Яковлевна Мандельштам упоминала, что сам Осип Эмильевич характеризовал *Стихи* как образ земли без человечества, как страшный образ будущего после самоуничтожения («Эй, товарищество, шар земной...»).

Но это всё вступление, я не буду сейчас в это углубляться.

Суть нашего доклада — в обосновании принципа двуправленной композиции «Стихов о неизвестном солдате». Для этого сначала мы рассмотрим динамику текста как смену форм авторской речи от начала и до конца произведения, то есть сюжет. Сюжет — это художественная организация текста, но каждый сюжет имеет какое-то реальное обоснование — фабулу; и мы проследим затем несовпадение сюжета с фабулой (то есть реальной мотивировкой сюжета). Это несовпадение порождает — в возможности — еще один сюжет. И, наконец, мы рассмотрим одну из текстологических проблем текста, имеющего 8 редакций, как поиск поэтом главного принципа композиции *Стихов*.

Итак, рассмотрим последовательность текста по принадлежности его тому или иному авторскому голосу.

Название и первые четыре строфы местоименно не маркированы, там нет говорящего, то есть слова принадлежат скрытому в тексте лирическому субъекту. На первом плане здесь объектное содержание высказывания, отражающее всеведение *безличного говорящего* (то есть не ограниченного ни местом, ни временем) обо всем:

— что происходит на земле *сейчас*: «...До чего эти звезды изветливы...»;

— что происходило *прежде*: «Помнит дождь... как лесистые крестики метили...»;

— и *будет* происходить: «Будут люди холодные, хилые / Убивать, холодать, голодать...».

Растворенный в тексте этот авторский голос говорит как сама История. Ему и отдана **повествовательная** функция: назвать главного героя и сообщить о его гибели как достоверном факте: «И в своей знаменитой могиле / Неизвестный положен солдат». Фактически повествование начинается со смерти главного героя. Отсутствие глагола-связки (у сказуемого «положен») указывает: произошло это только что, в современной эпохе. Называя героя «неизвестным солдатом», а его могилу «знаменитой», повествователь причисляет его смерть к миллионам безвестных смертей во всех войнах и в первую очередь — в Мировой войне, увековеченных символической могилой Неизвестного солдата «в память и в назидание потомкам» в Париже в 1920 году, 11 ноября.

Однако притяжательное местоимение «своей» сообщает семантике этой «могилы» оксюморонность: в «знаменитой» — акцентируется ее символический, а в «своей» — конкретно-индивидуальный смысл, получающий продолжение уже в следующей строфе, в слове лирического Я («Научи меня, ласточка хилая...»).

Но прежде остановимся на самом *переходе* от слова безличного повествования *о герое* к слову героя *о самом себе*. Отсутствие ритмических различий и знаков препинания, разделения (двоеточия и кавычек) придает этому Я статус *еще одного* первичного авторского голоса (был безличный, а появился еще один — личный авторский голос), который позиционирует себя как «собственный объект», то есть говорящий о самом себе (по Л. Я. Гинзбург, это лирический герой). Образ «неизвестного солдата» индивидуализируется (теперь это известное «Я»), а «знаменитая» земная могила обретает новые смыслы: не земная (как в Париже), а «воздушная», и лично этому Я принад-

лежащая («в своей»). И далее, после включения этой «могилы» в новое обобщение — «воздушная яма», которая «влечет» поэтов, — она становится знаком личной посмертной славы героя как поэта (тем более там дальше появляется Лермонтов), а также «знаком бессмертия» поэтов вообще.

В совокупности с обращением этого Я к ласточке («ласточка» — один из опознавательных знаков поэзии и поэтического слова в лирике Мандельштама), мы определим *этот* авторский голос как «Я-поэт». И «воздушная могила, которая влечет», и обращение к ласточке («Научи меня, ласточка хилая...»), и разговор о Лермонтове («И за Лермонтова Михаила / Я отдам тебе строгий отчет...»), — всё это позиционирование себя как «Я-поэта».

Хоружий С.С. Здесь у вас получается некая связь поэтической означенности автора со стихией воздуха? Поэзия и воздушность как-то сопрягаются?

Черашняя Д.И. Да, я к этому приведу. Но в данном случае я подчеркиваю, что здесь лирический герой говорит о себе как о «Я-поэте».

В слове этого лирического героя (поэта) образ «могилы» амбивалентно совмещает в себе и земное («сутулого», «яма»), и небесное («воздушная могила»), телесное и духовное, забвение и память.

Ю. И. Левин обратил внимание на дейксис «*этой* воздушной могиле», придающий «воздушной могиле» «личные коннотации», в чем он увидел подтверждение одной из своих идей прочтения текста как «горячего репортажа», и тяготение к *непосредственности* высказывания.

Можно расширить спектр значений и модальностей дейксиса у Мандельштама-лирика вообще и в *Стихах*, в частности. Один и тот же дейксис будет означать разное:

— в зависимости от **принадлежности** указательного слова **тому или иному авторскому голосу**.

Например, для безличного повествователя значения дейксиса «этот» («*Этот воздух* пусть будет свидетелем» или «До чего *эти звезды* изветливы») определяются его (повествователя)

внезапностью. Этот повествователь может говорить о чем угодно — и о воздухе будущего, и о звездах настоящего. В отличие, например, от «Я-поэта», который говорит только о том, что происходит рядом, здесь и сейчас («с *этой* воздушной могилой»). И также в отличие от позиции «Мы-современники»: «Угрожают нам *эти* миры...», — это миры для всех тех, кто *сейчас* живет, находится на Земле. Или от позиции «Мы-поэты»: «*Эта* слава (неземная слава) *другим* не в пример...».

То есть дейксис будет различным по смыслу в зависимости от того

— кто говорит, и где этот говорящий находится — в прошлом или будущем, на небе или на земле;

— какова **в каждый данный момент пространственная позиция** лирического субъекта.

Когда Я-поэт находится в *воздухе*, то «этой» для него будет «воздушная могила». Когда же он будет приближаться к *земле*, то «этим» для него становится «варево», то есть *земная* жизнь («Я ль без выбора пью это варево...»). Получается: указательное слово одно и то же, говорящий — один и тот же, но в зависимости от пространственной позиции говорящего (в воздухе и на земле) речь идет о качественно разных «это».

Мотивное движение от «воздуха» и «воздушной» к «воздушной яме» и «воздуху прожиточному», продолжая тему поэта (и поэтов), позволяет нам уже *в первой строке* («Этот воздух пусть будет...») увидеть начало разговора о *поэтическом дыхании* (пока в третьем лице), о том, что останется после смерти «неизвестного солдата» (то есть «Я-поэта») и что будет свидетельствовать о его времени перед будущим.

В таком прочтении проясняется связь «воздуха» с *его* «сердцем» («Дальнобойное сердце его...»). Чье это сердце? Если это сердце поэтического дыхания, то понятно, что всё это имеет отношение к «неизвестному солдату», то есть поэту. Проясняется и духовный смысл «дальнобойности». Благодаря дыханию Я-поэта, «сердце» его оказывается «дальнобойным».

Как писал Мандельштам в 1934 г. в рецензии на книгу Аделины Адалис «Власть»: «...прежде всего, необходимо дышать

не для себя, не для своей грудной клетки, а для других, для многих, в пределе — для всех. Воздух, который мы в себя вобрали, нам уже не принадлежит, и *меньше* всего тогда, когда он находится *в наших легких*». — То есть в наших легких находится воздух эпохи, и он нам не принадлежит: мы вдохнули то, чем дышат все. — «Второе, — продолжает Мандельштам, — и это второе, очевидно, первое первого — это то, что я назвал бы *убежденностью* поэтического дыхания или *выбором того воздуха*, которым хочешь дышать».

То есть, участвуя в «этом» бытии при *отсутствии* «выбора» («Я ль без выбора пью это варево»), Я-поэт говорит не только о личной трагедии в доставшейся ему эпохе, но и о *сознательной созидательной* установке — разделить общую участь, вобрать в себя воздух эпохи («эти миры», что «угрожают нам») и претворить его в «*этот воздух*», который «будет свидетелем».

Рупова Р.М. Это антропологическая практика.

Черашняя Д.И. Простите, я не расслышала реплику.

Хоружий С.С. Розалия Моисеевна [Рупова] обратила наше внимание на то, что «претворить воздух эпохи», никому не принадлежащий, в «этот воздух», который будет свидетелем, — это действие может быть квалифицировано как «антропологическая практика».

Черашняя Д.И. Да-да. Каковы смыслы перехода от повествователя к Я-поэту? Пространство повествования *обрамляется* *называнием* объектного героя — от заглавия («Стихи о неизвестном солдате») — до строки: «Неизвестный положен солдат», чем устанавливается *временной зазор* между повествователем и объектным героем. Голос повествователя звучит *после* смерти героя-«солдата», то есть *после* Я-поэта, но именно для того, чтобы утвердить причастность ЭТОГО воздуха (то есть дыхания-пения Я-поэта) как свидетеля будущему. Вот миссия повествователя: засвидетельствовать, что он положен в «знаменитую» могилу, и утвердить после смерти Я-поэта, что «воздух и будет свидетелем».

Обратимся теперь к строфам 5–6 того же фрагмента («Научи меня ласточка хилая...»), единство которых крепится не только

голосом Я-поэта (единством говорящего), но и его обращенностью к «*ласточке*». Этот образ у Мандельштама-лирика высокочастотный и может нести разные смыслы: предметный, метафорический и, что особенно важно, мифологический. В статье В. Н. Топорова, посвященной образу ласточки⁵, читаем, что издавна *ласточка* — «посредница между смертью и жизнью», она же — «символ опасности, непрочности», со специфически, по Топорову, мандельштамовским развитием — *забытое слово, ночная песнь, мысль бесплотная*, то есть это образ самой поэзии.

Но у Мандельштама «ласточка» дважды выступает как метафора женских образов. Во-первых, в стихотворении 1920 года «Чуть мерцает призрачная сцена...», посвященном Ольге Арбениной. В этом стихотворении вводится сюжет, связанный с Анджиолиной Бозио — певицей, которая в середине XIX века гастролировала в Петербурге, простудилась в крещенские морозы и умерла, то есть сюжет, связанный со смертью. И, во-вторых, в стихотворении 1935-го года «Возможна ли женщине мертвой хвала...», посвященном Ольге Ваксель. В обоих случаях образ ласточки сопряжен с мифологическим мотивом смерти и *возвращения*: «Ты вернешься на зеленые луга»⁶ — в первом случае, и «Из гроба ко мне прилетели...» — во втором.

Но только в двух случаях мотивная пара «ласточка — могила» возникает у поэта неотрывно от темы *полета*: в стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала...» (1935 г.) и в «Стихах о неизвестном солдате» (1937 г.). Очевидна родственность оксюморонных оборотов в обоих текстах:

⁵ Топоров В. Н. Ласточка. // Мифы народов мира: В 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980–1982. Т. 2. С. 39.

⁶

Чтобы вечно ария звучала:
«Ты вернешься на зеленые луга», —
И живая ласточка упала
На горячие снега.

И твердые ласточки круглых бровей
Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались в своей
Холодной стокгольмской постели.

«Возможно ли женщине мертвой хвала», 1935

Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилою
Без руля и крыла совладать.

Стихи о неизвестном солдате, 1937

Почему же в *Стихах* «ласточка хилая», но может научить *летать*? И почему «без руля и крыла»? Этим вопросом задавались все комментаторы. Прежде всего, конечно, есть переключка с лермонтовской строкой «без руля и без ветрил»⁷. Очевидна также связь с переводами О. Мандельштама из Петрарки (1934). Эти переводы так же, как и стихотворение «Возможна ли женщине мертвой хвала...», написаны поэтом под впечатлением известия о смерти Ольги Ваксель. В переводах из Петрарки герой (здесь, на земле) пытается представить, каково его возлюбленной «там». В 1934-м году характер вопросов поэта определялся его *земной* точкой отсчета: «Как хороша? к какой толпе пристала? / Как там клубится легких складок буря?»⁸.

Теперь же, в *Стихах*, когда ее «там» становится общим для них «здесь», он обращается к ней за помощью («Научи меня, ласточка хилая.../ Как мне с *этой* воздушной могилою...»). Если он обращается к *ласточке*, то, казалось бы, при чем тут «руль»?

⁷ Из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон»:

На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил...

⁸ Перевод Мандельштама из Петрарки: «Промчались дни мои — как бы оленей...».

Но коль скоро *ласточка* — метафора женского образа, ассоциируемого с Ольгой Ваксель, то в *своем земном измерении*, как и в стихах Мандельштама о ней: «Ангел в светлой паутине», — и в реальной подоплеке (ее многие запомнили в Петербурге начала 20-х гг. летящей на велосипеде), она владела «крылом» и «рулем». Уже обвыкшись в воздухе («там»), «ласточка хилая» может «научить» и героя — «новичка» в деле «умиранья» — как ему «с этой воздушной могилою» «без руля и крыла» *совладать*.

Это не «смерть в воздухе», что есть во всех комментариях. Дело в том, что в 1935 г. разбился самолет «Максим Горький». И тему неба и полетов в *Стихах* комментаторы обычно связывают с этой катастрофой. Но мне кажется, что здесь речь идет не о смерти в воздухе. Это — предожидаемая еще на земле и теперь состоявшаяся *встреча в воздухе*, где разлука им не грозит. По-видимому, лермонтовская реминисценция («без руля и без ветрил») уводит нас не только к «Демону», но и, как нам представляется, к идее **вечной любви** в стихотворении «1831-го июня 11 дня». Цитатна сама ситуация встречи на небе:

Но для небесного могилы нет.
Когда я буду прах, мои мечты,
Хоть не поймет их, удивленный свет
Благословит; и ты, мой ангел, ты
Со мною не умрешь: моя любовь
Тебя отдаст бессмертной жизни вновь;
С моим названьем станут повторять
Твое: на что им *мертвых* разлучать?.. —

с чем так свободно перекликаются строки Мандельштама 1925 г.: «Там ты будешь мне жена» и «Без оглядки, без *помехи* / На сияющие вехи»⁹.

Итак, мы полагаем, что «напряженно личное», по выражению Левина, обращение к *ласточке* носит здесь *интимный характер*,

⁹ Из стих. О. Мандельштама «Жизнь упала как зарница...», посвященного О. Ваксель.

что идея личного бессмертия Я-поэта неотделима от бессмертия той, которой посвящен ряд любовных шедевров поэта.

С включением имени самого «*Лермонтова Михаила*» прямое обращение к *ласточке* уходит в подтекст, меняется тональность этого обращения соответственно «строгости отчета» Я-поэта и неинтимному характеру продолжения разговора.

Какой же «отчет» один поэт может отдать *за* другого? (Этого вопроса, насколько мне известно, комментаторы не касались.) В нашем аспекте прочтения, — возможный ответ заключен уже в начальной строчке: «Этот воздух пусть будет свидетелем». Мы полагаем, что «этот воздух», в отличие от ненадежных, лживых свидетелей («изветливых звезд») и от помнящего всё, но «безымянного», как «манна», очевидца-«дождя» («Помнит дождь...»), «безымянная манна его...»), *может отдать отчет ответственно и лично* («*Я отдам*») и свидетельствовать о том, что «Предсказание»¹⁰ Лермонтова Михаила 1830 года сбылось.

И в качестве «документов строгой отчетности» могут быть предъявлены стихи О. Мандельштама 1917–1918 гг.: «Кассанд-

¹⁰

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет;
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жен
Низвергнутый не защитит закон;
Когда чума от смрадных, мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел,
Чтобы платком из хижин вызывать,
И станет глад сей бедный край терзать;
И зарево окрасит волны рек:
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь — и поймешь,
Зачем в руке его булатный нож;
И горе для тебя! — твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон;
И будет все ужасно, мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

1830

ре» (I), «Когда октябрьский нам готовил временщик...» (II) и «Прославим, братья, сумерки свободы...» (III), как посредствующие звенья между «Предсказанием» Лермонтова и *Стихами о неизвестном солдате*. В ретроспекции строки 1917–1918 гг. многократно отсылаются на лермонтовское пророчество, выступая как *свидетельства очевидца* о том, что *случилось со страной*:

М. Ю. Лермонтов

О. Э. Мандельштам

Настанет год, России черный год	И в декабре семнадцатого года Всё потеряли мы, любя (I) Великий сумеречный год ...в глухие годы (III)
Забудет чернь к ним прежнюю любовь	И злая чернь рукоплескала (II)
Когда чума от смрадных, мертвых тел	Гиперборейская чума (I)
Низвергнутый не защитит закон	Волков горящими пугает головнями Свобода, равенство, закон! (I)
В тот день явится мощный человек И ты его узнаешь	На площади с броневиками Я вижу человека... (I)

А в перспективе очевидны многочисленные образно-лексические переключки стихотворений Мандельштама 1917–18 гг. со «Стихами о неизвестном солдате», и начало им задано в «Предсказании».

В совокупности все названные тексты очерчивают историческое пространство России *за истекшее столетие* (1830–1937), что позволяет нам расширить тематический контекст «Стихов о неизвестном солдате», что обычно комментаторами не отмечалось. К семантике и роли «строного отчета» в композиции целого мы еще вернемся.

А сейчас заметим, что такое содержательное наполнение «строного отчета» придает следующему фрагменту <2> («Шевелящимися виноградинами...») смысл продолжения: что же про-

исходит в стране *сейчас*? Субъектно этот фрагмент организован иначе — *формой «Мы»*. Кстати, так же от лица «Мы» говорил Мандельштам в стихах 1917–1918 гг., *тогда же* и опубликованных в газете «Воля народа». Не только Мандельштам говорил от лица поколения. И Ахматова, и Волошин, и Блок — многие из современных Мандельштаму поэтов отозвались на эти события, и тоже говорили от лица «Мы». Тогда, в 1917–18 гг. слово Мандельштама — это было одно из *многих свидетельств*: «Всё потеряли *мы*, любя» (I); «*Мы* будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес *нам* стоила земля» (III). В таком же духе свидетельствовали и остальные.

Теперь же, в 1937 году, Я-поэт выступает не как один ИЗ многих, а один ЗА многих, поскольку в этом году сказать о *нынешней* эпохе было больше некому:

<2>

Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами
Растяжимых созвездий шатры —
Золотые убийства жиры...

Фрагмент насыщен реалиями современности или аллюзиями на них: «городами украденными», «ябедами, ядовитого холода», «растяжимых созвездий шатры», «жиры». Нагнетание негативных по значению слов, с преобладанием в них шипящих, рычащих, свистящих звуков, а также в звукосочетаниях многократно (!) проступающие звукообразы АД и ЯД придают тексту смысл постоянной угрозы всем «нам». (Сравните: в «Разговоре о Данте»: «Ад висит на железной проволоке городского эгоизма»).

Последовательность же текста такова, что после «строгого отчета» «за Лермонтова Михаила» и *после свидетельства Я-поэта* о своей эпохе ЗА ВСЕХ НАС ему даруется свыше *прозрение пророка* — **свет-весть**.

В первой строфе следующего фрагмента <3> («Сквозь эфир десятично-означенный...») приближающийся к Я-поэту «Свет размотых в луч скоростей» трансформируется сначала в ЧИСЛО («моль нулей»), отозвавшееся в душе Я-поэта «светлой болью». Затем та же «моль нулей» — внутренней рифмой — обрачивается как бы в объясняющую эти «нули» причину: «И за полем полей поле новое / Треугольным летит журавлем». Здесь ЧИСЛО обретает образ (великое множество) и форму («треугольным»), которая несет в себе тот же смысл, что и «клин боевой».

Так «свет» получает значение летящей «вести» (заметим, что «свет и весть» — это анаграмма!), «светопыльной обновы», то есть *новости*. Здесь подготавливается прямое слово «вести» о себе: «... я новое, / От меня будет свету светло». Субстантив «новое» несет в себе нечто непредставимое для сетчатки, чему в истории человечества еще не было аналогов.

«Луч-весть» касается судеб всего человечества. И форма авторской речи здесь снова безличная, в продолжение безличного повествования в первом фрагменте текста. И в то же время это то, что видит «Я-поэт» («луч стоит на сетчатке моей»). Здесь нет голоса Я, Я-поэт здесь только смотрит на приближение чего-то ужасного, независимо от него существующего.

Как пророк, Я-поэт *самим небом призван* обратить эту «весть» в слово. Вот почему, как только там, в вышине, ему враз открылись и прошлое, и будущее человечества, он устремился вниз — к «шару земному», словно в «погоне за ускользящей скоростью». Только в этом единственном <4> («Аравийское месиво, крошево...») фрагменте в звучании его речи хочет пробиться *имя поэта* — сквозь излюбленные Мандельштамом ассоциации с ОСАМИ, которых много в его стихах, и вопреки неотвязному прижизненному со-именнику (Иосифу): КОСЫМИ, НАСЫПИ, ОСЫПИ, ОСПенный. Имя это как поручение лично ему — *предупредить!* — больше нигде звучать не будет, потому что солдат умрет неизвестным.

Богданова О.А. «Приниженный гений могил» — как это сощетается с возвышенным гением?

Черашняя Д.И. Это потому, что он уже приближается к земле. Ну, понятно, кто был «гений могил» на земле.

Фрагменты <3> и <4> контрастируют как средоточия **света** и **тьмы** и логически последовательно содержат в себе страшное предВЕСТие («...я — новое / От меня будет свету светло») и его осуществление («месиво, крошево», «гений могил»).

ЧИСЛО, возникшее вначале как абстракция и нечто само по себе нарастающее (СВЕТ → ЧИСЛО → ВЕСТЬ), в дальнейшей своей трансформации («моль нулей» → «поле полей» → названия сражений → поле НОВОЕ) — в зрительном восприятии Я-поэта — обретает не только историческую, но и человеческую меру, человеческую плоть и кровь («Миллионы убитых», «небо окопное»). Я-поэт посылает слово прощания «Доброй ночи...» всем «протоптавшим тропу в пустоте» и — словно каждому в отдельности, по-домашнему, от себя лично и «от лица земляных крепостей», то есть от лица всех землян. Снова он говорит «за всех» — интимно и масштабно, так что «нёбо» его и впрямь становится «небом».

В 1931 г. Мандельштам в белых московских стихах уже писал:

Я больше не ребенок!
Ты, могила,
Не смей учить горбатого — молчи!
Я говорю за *всех* с такою силой,
Чтоб нёбо стало небом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина.

6 июня 1931 г.

То есть уже в 31-м году он взял на себя такую миссию — обратиться в слово, и в *Стихах* он это продолжает.

Полет-спуск. Во фрагменте <5> («Хорошо умирает пехота...») изображение всё более укрупняется, двигаясь от «неба окопного» к «пехоте», индивидуализируется включением собственных имен, пусть образно-символических, но уже человечески представимых, обретающих индивидуально-неповторимые черты лица. За именем Швейка видятся миллио-

ны конкретных солдат, за именем Дон Кихота — те, кто всегда рыцарски стремится к подвигу, включая добровольцев 1914 г., то есть и Н. Гумилева, и в санитары записавшегося А. Блока (даже Мандельштам записывался в санитары), и многих других. За метонимическим образом «*костылей* деревянных семейка» встают картины человеческого страдания от наполеоновских войн до войны Мировой, окольцовывающих XIX век — по его «околицам». Трансформацию ЧИСЛА *итожит* слово Я-поэта, окликающего шар земной как «товарищество».

В ближайшем значении (то есть в контексте всех войн) слово «товарищество» означает отношения между *однопольчанами* (ср. у Грибоедова: «Довольно счастлив я в товарищах моих <...> Другие, смотришь, перебиты», — или у Лермонтова: «Тогда считать мы стали раны, / Товарищей считать»). А в истории человечества — это все, кто был, есть и будет на «шаре земном». («*Товарищество не дружба, а связывает*» — в словаре Даля). Так осуществляется всечеловеческая коммуникация между «миллионами убитых задешево» (на земле) и надзвездным миром («протоптали тропу в пустоте»).

В своем планирующем полете-спуске Я-поэт по-хозяйски окидывает взглядом «шар земной», окликая всё человечество, и его пространственная позиция «над» (ведь, чтобы окликнуть «шар земной», нужно оказаться *над* ним) *на мгновение* совпадает с позицией Того, кто:

над шатром ночей (NB)
Судит нас, как мы здесь судим, —
или
Братья, как судили мы,
*Судит Бог в надзвездном крае*¹¹.

Это позиция одновременно «судьи» и «свидетеля». Но это и момент единения его со всем человечеством, восторг духа в переживании *всечеловеческой солидарности* как высшей радости

¹¹ Строки из «Оды к радости» Ф. Шиллера.

самого бытия. Это и выразил Шиллер в цитируемой нами в двух переводах оде «К радости», вдохновившей Бетховена на финал Девятой симфонии. Напомним и «Оду Бетховену» самого Мандельштама: «И я не мог твоей, мучитель, / Чрезмерной радости понять»; «Всемирной радости приют», «белой славы торжество». Переключки *Стихов* с одой Шиллера не случайны — это и обращение хора (у Шиллера), сопоставимое с «хором ночным» («И поет хорошо хор ночной» — у Мандельштама) и возгласом Я-поэта («Эй, товарищество»), сопоставим со словами у Шиллера (дословно):

Обнимитесь, миллионы!
Это поцелуй всего мира!

В духовном пространстве *Стихов* фрагмент <5> («Хорошо умирает пехота...») уравнивает ужас того, что открылось Я-поэту. Смысл же и цель обращения к «товариществу» раскрываются в гимне разуму (следующий фрагмент <6> «Для того ль должен череп развиваться...»).

В соотнесенности соседних фрагментов текста то на поверхности, то имплицитно проступают изоморфные образы: «шар земной» и «череп»; «товарищество» и разум. Развиваясь «от жизни», «череп» (разум) являет собой нераздельность ума и сердца («чепчик *счастья*»). В обращении к «товариществу» (по существу — в обращении воплощенного человеческого разума к воплощенному — через трансформацию ЧИСЛА — человечеству) звучат и предупреждение «шару земному», и выход к спасению. Это и поэтическое завещание, подобное Большому и Малому завещаниям Франсуа Вийона, которому Мандельштам посвятил соседнее со «Стихами о неизвестном солдате» стихотворение, где те же образы сведены в сравнение-метафору как изоморфные: «И в прощанье отдав, в верещанье, / Мир, который, как череп, глубок». Разномасштабное, но структурно тождественное (микрокосм и макрокосм), предстает в *Стихах* как равновеликое: «понимающим» — «куполом»; «чаша чаш» — «отчизна отчизне».

Композиционно следуя друг за другом, эти фрагменты составляют одну из фаз полета-спуска. Они **одновременны** и содержательно нанизаны на одну ось. Обращение к «товариществу» с последующим вопросом: «Для того ль...», — это концентрация собственного внутреннего переживания Я-поэтом момента, когда в «дорогие глазницы» «вливаются войска». Он окликает «шар земной», чтобы задать всем отрезвляющий и спасительный вопрос: «Для того ль?».

В отличие от монолога Гамлета, горечь вопроса Я-поэта перекрывается высшей хвалой «черепу». Для него «череп» — не могильные останки, а живое вместилище «пенящейся мысли». Отсюда — удвоенное внимание к развитию «лобной кости» неотделимо от «виска», в свою очередь, неотделимого у поэта от биения жизни: «Для того ль должен череп развиваться / Во весь лоб — от виска до виска», «Развивается череп от жизни / Во весь лоб — от виска до виска». Метафорические сравнения: «ясность ясеневая» и «зоркость яворовая» (следующий фрагмент <7>) частотны в лирике Мандельштама, и тем самым они добавляют образу «черепа»-разума смысл автохарактеристики Я-поэта, сюжетно, как проясняется к концу *Стихов*, еще живого.

Для того ль заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Чтобы белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчались в свой дом?

С этими белыми и красными звездами, какие только комментарии не приводили, придавая всему астрономический смысл. Я трактую это, как «белые» — *уже там*, в эфире, а «красные» и «чуть-чуть красные» — значит, *еще живой*. Он мчится в свой дом, потому что он еще живой.

В движении мотивных образов *лба и виска*, тяготеющих в лирике Мандельштама к трем семантическим гнездам: 1) война, убийство, угроза смерти; 2) поэтические судьбы, творчество; 3) память, духовная высота, надежда, — «Стихи о неизвестном солдате» занимают кульминационное место, поскольку вместе

с «черепом»-разумом образуют органическое единство, «развивающееся от жизни» и «для» жизни («Для того ль?»)). В то же время они амбивалентно связаны с темой насильственной смерти, в том числе смерти поэта (шире — поэтов). Напомним концовку пушкинского «Андрея Шенье»: «Вот плаха. Он взошел. Он славу именует». И пушкинское примечание: «На месте казни он ударил себя в голову и сказал: “Всё-таки там у меня что-то было”». Пушкин продолжает эту тему в письме Вяземскому из Михайловского: «И я могу сказать: “грех моим гонителям!”». Могу тоже ударить себя, как Андрей Шенье, по голове и сказать: “Все-таки там у меня что-то было!”». Так что отмеченную нами анаграмму ОСИП можно понять и как предсмертное *именование своей личной славы*, поскольку поэт приближается к земле, то есть к своей смерти.

Тем естественнее голос Я-поэта звучит затем от имени поэтического братства («**Нам союзно** лишь то, что избыточно»). Снова появляется «нам» как и в начале Стихов («Угрожают нам эти миры»), но здесь уже другое *нам* и другая тональность: «Впереди не провал, а промер, / И бороться за воздух прожиточный — / Эта слава другим не в пример». Это «нам союзно» — только тех, кого «воздушная яма влечет» как «воздух прожиточный». Потому и заговорил Я-поэт от лица тех, кто уже достиг «этой славы», что, с приближением к земле, стал близок и его последний час.

Полет-спуск вступает в заключительную фазу: Я-поэт входит в плотные слои атмосферы современной ему эпохи: «Словно обмороками затоваривая / Оба неба с их тусклым огнем». Нам уже понятно, что это за два неба: одно — надзвездное небо, а другое — небо эпохи. Насколько легок, невесом был он в надзвездном «небе», настолько плотски-осязаемым становится теперь и «полуобморочное бытие», и его собственная телесность:

И, сознание свое затоваривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?

В отличие от оды Шиллера «К радости», где «НАД шатром ночей» «Пьют смиренье каннибалы», Я-поэт в *Стихах* говорит об угрозе поедания самого себя именно как поэта — «ПОД огнем» «мачехи»-ночи. Многие поэты в сталинскую эпоху, не желая писать того, что от них ждали, занимались переводами, называя это «поеданием собственного мозга».

Его возвращение на землю (по меньшей мере) двусемантично:

— своим СЛОВОМ он летит к земле, окликаая «шар земной» как «товарищество», *во спасение* его;

— душою же он возвращается из предсмертного полета «в свой дом», в человеческое тело, чтобы разделить с современниками их общую судьбу.

Носителем обоих смыслов является, в частности, впервые появившийся в тексте перенос, разъявший оксюморонный образ на два стиховых ряда, семантически друг другу противопоставленных: «Для чего ж заготовлена ТАРА / ОБАЯНЬЯ в пространстве пустом». В своей строке сочетание «заготовлена тара» воспринимается как прозаическая реалья, она же, кстати, метонимически может означать земную могилу, яму (у А. С. Пушкина о могилах, заготовленных на утро — «Когда за городом, задумчив, я брожу...»). Следующая же строка — вся! — пронизана воздухом и мотивно продолжает образ пустоты («Протоптали тропу в пустоте» <4>), лирически соседствуя со стихотворением «Заблудился я в небе ...», словно комментарием: «Облака — *обаянья борцы*». В результате «тара» как реалья эпохи метафоризируется, завершая в *Стихах* образ могилы: сначала как земной (Неизвестного солдата в Париже), но символической и потому — «знаменитой»; затем — воздушной, она же — «воздушная яма», что «влечет» поэтов как «промер»; так что образ «тара обаянья» синонимичен глаголу «влечет». Таковой «тары» в воздухе заготовлено достаточно, и никто оттуда обратно «в свой дом» не мчится (разве что в поэтическом полете Я). Ср. с монологом Гамлета (дословно): «Той неведомой страны, из которой рожденный... Не возвращается».

На переосмыслении реалий эпохи в духовном аспекте («тара, но — *Обаянья*») по сути строится весь фрагмент <7>

(«Ясность ясеневая, зоркость яворовая...»): не Союз, а «нам союзно лишь то»; «не провал, а промер»; «прожиточный», но «воздух». Однако в связи со спуском на землю происходит и встречный процесс утраты прежней духовности (из текста Я-поэта):

мыслью пенится	→ это варево
чепчик счастья	→ свою голову ем
звездным рубчиком	→ звездного табора
доброй ночи; поет хорошо хор ночной	→ мачеха... Ночь

В «звездном таборе» получает завершение мотив звезд. У безличного повествователя («эти звезды изветливы») и Мы-современников («созвездий шатры... убийства жиры») этот мотив представлен негативно и в обоих случаях (в отличие от всечеловеческого «звездного рубчика» в слове Я-поэта) — в актуальном настоящем, в которое теперь и вернулся Я-поэт. Казалось бы, современная эпоха окончательно обесценила духовный смысл его полета.

Хоружий С.С. Один вопрос здесь: значит, по негативным и позитивным коннотациям можно различить разные «Я»?

Черашина Д.И. Да, конечно. Однако для самого поэта возвращение — не сдача позиций. Обратимся к строфическому повтору во фрагменте <7> вопроса, аналогичного началу фрагмента <6>:

Для того ль должен череп развиваться
Во весь лоб — от виска до виска,
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?

и

Для чего ж заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Если белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчатся в свой дом?

В первом случае это вопрос о судьбах человечества, во втором — о личном бессмертии Я-поэта. Но ответ на второй вытекает из первого: только в слове памяти, в слове надежды — залог спасения. Оказавшись наедине со своей эпохой, Я как частный человек находится в ней и скован ею, но как поэт он — НАД ней, ВЫШЕ ее, знает больше, чем эта «мачеха»-«ночь», в обращении к которой голос его звучит пророчески: «Слышишь, мачеха звездного табора, / Ночь, что будет сейчас и потом?». Ответов непосредственно нет, но они подготовлены всем текстом, а более всего — заключительным фрагментом:

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом...
— Я рожден в девяносто втором...
И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом —
Я шепчу обескровленным ртом:
Я рожден в ночь с второго на третье
Января — в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем.

Я-человек. Мы видим здесь концентрацию знаков человеческой телесности в ее предельной напряженности: «Наливаются кровью аорты»; «И в кулак зажимая истертый»; «Обескровленным ртом». Эти знаки не метафорически и не гротескно, как во фрагменте <7>, а, можно сказать, физиологически выражают состояние людской массы, в общих рядах которой находится и лирический герой *Стихов* (в своей человеческой ипостаси). На первый взгляд, его ощущения совпадают с ощущениями массы людей («аорты» — во мн. числе; его «шепчу» — часть общего «шепотка», и повторяет он то же, что и все: «Я рожден»). Но он и выделен из всех: их голоса включаются в его текст в форме прямой речи, тогда как собственное слово «Я рожден» не выделено, и этим отличие героя не исчерпывается.

Утратив в процессе своей трансформации значение счета и всякой упорядоченности мира («табор», «с гурьбой и гуртом»), ЧИСЛО приобретает смысл конкретных дат рождения конкретных людей и лирического Я среди них. Но, в отличие от других (объектных) Я, герой называет полную дату своего рождения, совпадающую с днем рождения биографического автора («со второго на третье января» по старому стилю), а также иначе вводит «год» своего рождения («в девяносто одном», а не *первом*). Точность дня и двузначность года расширяют его разговор о себе до масштабов поколения, от которого на земле никого не остается, меж тем как в 1930-е годы поколение «ненадежных» девяностых достигло возраста своего *акме*. Снова Я говорит за всех, на сей раз — вместе со своими «соузниками» и за них.

Число переносов здесь удваивается, нарушая стройность и плавность речи, привнося сбой, словно это внешние симптомы перебоев дыхания, за-дыхания и добирания воздуха. Читатель оказывается ритмически втянутым в самый момент приближения героя к последнему часу («сей-час»). Но это же и момент последнего сказанного им слова — *в самой ткани Стихов*, когда «после двух или трех задыханий» происходит «выпрямительный вздох» — и вот уже «столетья / Окружают меня огнем».

Задержим внимание на том, что именно «звучит по рядам шепотком». Трижды повторяется слово «рожден». Каждый в отдельности говорит о себе не «родился», а «рожден». Но это ведь не одно и то же! На какой «поверке» и кого вообще может заинтересовать, что человек (солдат или зэка) рожден, а не родился? Между тем «рожден» несет в себе гораздо большую информацию, чем дата рождения (к тому же — «истертая»). Это память о тех, КЕМ рожден, ЧЕЙ ты, КТО тебя родил. (Ср. с вопросом Фаринаты в «Божественной Комедии»: «Кто были твои предки?»). Здесь выражается последняя связь обреченных смерти — с жизнью. Потому и «шепотком» (какая же это поверка — «шепотком?»), что каждый «шепчет» себе то, чего он не смеет забыть. Не переКЛИЧка, а перешептывание. Не военная и не лагерная поверка, хотя семантически надстроена

НАД ними, а человеческая, мандельштамовская. «Рожден» — последняя память рода, когда уже и «год рождения», зажатый в кулаке, «истерт» как «ненадежный», и отнято имя («гуртом» гонят клейменный скот на убой).

«Сейчас и потом». Каковы же смыслы предсказания Я-поэта: «что будет сейчас и потом»?

Как выяснилось, к концу текста Я-поэт и Я-человек впервые оба оказываются в **актуальном настоящем** — в **единстве** души и тела, в **неразделимости** авторского Я как лирического героя, которому сию минуту, СЕЙ-ЧАС, предстанет *тот самый миг*. Мы полагаем, что полет и возвращение Я-поэта совершаются в тот же ЧАС, что и пребывание Я-человека в рядах обреченных смерти, когда, как поется в песенке Окуджавы: «Руки на затворе, голова в тоске, / А душа уже взлетела вроде». Впрочем, чтобы далеко не ходить, вот строки раннего Мандельштама:

В священном страхе тварь живет —
И каждый совершил душою,
Как ласточка перед грозой,
Неописуемый полет.

«Под грозowymi облаками...» (1910)

Однако, в отличие от «каждого» из своих «соузников», лирический герой может не только совершить такой полет, но и «описать» его, расширив СЕЙ последний ЧАС «до бесконечности».

Самого момента смерти, максимально приблизившегося к лирическому герою, в тексте нет. Но предчувствие Я-поэтом того, «что будет сейчас и потом», не только высказано, но и реализуется в самих *Стихах* прежде всего, конечно, сюжетно-композиционно. Однако не только.

Обе категории времени («сейчас и потом») заключают в себе и ближайшие, и дальнейшие смыслы, каждый из которых обусловлен принадлежностью данного фрагмента какому-либо из авторских голосов: повествователю, Я-поэту или Я-человеку.

Так, безличный повествователь в начале текста сообщает о гибели героя как о только что (*сейчас*) случившейся, и он же знает о том, чем голос героя «будет» *потом* («свидетелем»). самого слова «потом» в тексте повествователя нет, но смысл производных от него (по-том в данном случае — по смерти) актуализируется в нем и как должествующее произойти когда-нибудь: «Этот воздух пусть будет свидетелем — / *Дальнейшее сердце его...*».

Иначе — в слове Я-поэта, время которого в течение всего пребывания в воздухе — *настоящее*. И хотя первоначально в тексте оно воспринимается как по-смертное («с этой воздушной могилой»), но затем становится ясно, что полет совершается покуда «начерно» (ср. с «Я скажу это начерно, шопотом, / Потому что еще не пора...», 1937), и он возвращается «в свой дом». Так что, когда Я-поэт говорит: «Что будет сейчас», — его настоящее время предстает как реальное, в котором глагол «будет» означает: в этом же настоящем времени, но через мгновение, *сей же час*. А затем, через миг, наступит его ближайшее ПОТОМ.

Хоружий С.С. А отождествление поэта с погибшим, с «неизвестным солдатом», в какое время происходит? Или могила его ждет только в финале?

Черашняя Д.И. Вы хотите рассуждать фабулярно, а действие развивается не фабулярно.

Хоружий С.С. Но это безличный взгляд, а личный? Когда лично поэт отождествляется с неизвестным солдатом?

Черашняя Д.И. С самого начала, уже в названии.

Земное время Я-человека в *рядах* таких же, как он, — тоже настоящее, совпадающее, следовательно, со временем Я-поэта, совершающего полет-спуск. Из года рождения Я-человека становится представимым прошлое — и не только его, но и его «соузников», так что предсказание Я-поэта касается всех, кто здесь и сейчас обречен смерти. Каждый из них, верно, «совершил душою» свой полет «начерно». Однако, в отличие от других, герой совершает его не только «в смертельном страхе», но и в творческом преодолении этого страха, ввиду изначально

присущей ему тяги к небу. **В те же самые мгновенья**, когда тело его объято страхом (фрагмент <8>), дух Я-поэта возносится к той «воздушной могиле», что «влечет» всех поэтов, — туда, где его и его слово еще ждет вечное настоящее (фрагменты <1–7>).

Расширенный час. Однако лирический герой пока «не умер», он «еще не один», и с меньшей силой тянет его к себе всё земное. В таком вот «амплитудном колебании» он испытывает в эти мгновения обе тяги: «**За тобой, от тебя** — целокупное», — совмещающая в себе несовместимое и чрезмерное. Взгляду его открывается «слишком большой охотничий участок», СЕЙ ЧАС расширяется, а текст разрастается до размеров самого большого стихотворения Мандельштама, которое по масштабу охваченного им хочет стать поэмой. И Я-поэт обретает в вышине лермонтовское «всеведение пророка».

В *Стихах* имплицитно заложен принцип будущих актуализаций самого текста. Открываясь пророчеством *повествователя* об отдаленной судьбе «неизвестного солдата» и человечества в целом, они заканчиваются предсказанием *Я-поэта* о себе и эпохе на ближайшее время: «сейчас и потом» (то есть сразу же после «сейчас»). Но тем самым лирическое откровение Осипа Мандельштама, говоря его словами, удлинняясь, не идет к концу, — напротив: оно «удаляется от своего конца...

...а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало...» (фрагменты <8→1>)

Принцип организации текста двойной: сюжетно-композиционно, то есть вектором своей протяженности, *Стихи* стремятся к концу от фрагмента <1> к фрагменту <8>, а событийно они возвращаются к началу, так как время течет в них **обратно**. Попытаемся восстановить *фабульную*, то есть мотивированную реально, последовательность содержания, выделив узловые (переходные) моменты:

1) **настоящее** земное время Я-человека и массы людей в их общий предсмертный час (фрагмент <8>); **и в тот же самый час** — подробно описанное пребывание Я-поэта в воздухе с его

полетом-спуском (от 5, 6 строф в фрагм. <1> по фрагм. <7>), отсюда — «сверхнапряжение» и, как сказал Иосиф Бродский, «невероятная духовная акселерация». Это начало всего того, что будет потом;

2) **настоящее** время лирического героя (в единстве обеих его ипостасей: Я-поэт и Я-человек) — это тот кульминационный момент, который сейчас «будет», но в тексте пропущен (**смерть лирического героя**), подобно отточию в тютчевском «Весь день она лежала в забытьи...»;

3) **ближайшее** время Я-поэта («потом», сразу после смерти), восхождение туда, где душой он только что побывал, то есть обратное его движение (<7→1>), которое на основе текста **представимо**, но непосредственно в нем не описано;

4) **свидетельство** повествователя о положении «неизвестного солдата» — «в свою знаменитую могилу», иначе говоря — факт гибели лирического героя и знак бессмертия поэта;

5) **пророчество** повествователя о судьбе поэтического творчества Я («этот воздух» — в отдаленном будущем, пока **не рожденном, но долженствующем** наступить);

6) наконец, **вечное** настоящее Я-поэта («За тобой, от тебя, целокупное, / Я губами несусь в темноте»), чему свидетельство и наш сегодняшний разговор.

Цель и смысл принципа такой двунаправленной композиции мы видим в том, что началом своего текста *Стихи* повернуты и тем самым приближены к будущему (как бы вдвинуты в него). Их содержание по отношению к будущему поставлено, как говорит Мандельштам («Разговор о Данте») «в дательном падеже». *Стихи* обращены к «провиденциальному читателю» и пишутся для него с надеждой Я-поэта на «исполняющее понимание».

Взгляд этого будущего читателя *Стихи*, в свою очередь, **втягивают** в себя, в протяженность текста — к своему фабульному началу, то есть уводят в глубину истории, в эпоху Я-поэта, из которой и о которой (впрочем, не только о ней) слово поэта «свидетельствует» перед будущим.

Почему же пропущено восхождение? На первый взгляд, в сказанном «начерно» (при жизни) и в долженствующем произойти (по смерти) мыслится один и тот же полет (см. об этом у Омри Ронена: «полет самоотверженного духа и стиха [“Я губами несусь в темноте”], одновременно прижизненный и по-смертный, в некое “небохранилище”»).

Но из сказанного ясно, что НЕ «одновременно», поскольку есть разделяющий их момент смерти. Это, во-первых. Во-вторых, эти полеты **разнонаправлены**: возвращение Я-поэта (в одном из значений) влечет его «в свой дом», в свою телесность, к современникам, тогда как восхождение (во всех случаях) — к «воздушной яме». Спуск подробно описан и составляет основную часть текста, тогда как «воздушная могила» как цель полета представлена сразу, уже достигнутая.

Главное же качественное различие этих разновременных и разнонаправленных полетов состоит в том, что один из них в тексте непосредственно изображен — как **формообразование**, а другой должен быть представлен читателем в его «исполнительском порыве», в **возможности** пройти вместе с Я-поэтом и этот путь (**порывообразование**). Мандельштам писал (в «Разговоре о Данте»): «Существительное является целью, а не подлежащим. Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста». Об этом мы и говорим. Полет будет тем же самым, но в противоположном направлении и как бы в прокручивании киноплетки вспять, с конца.

Но при этом изменятся и точка зрения, и остающееся нанизу пространство (то есть сам характер обзора), и открывающаяся (расширяющаяся) перспектива, и конечная цель полета («воздушная яма»), а соответственно — самая тональность слова Я-поэта. Его посмертное восхождение предполагает полную переориентацию текста и «обратимость» всей «поэтической материи» — в будущее. Но именно такой «конец, звучащий как начало», и есть, по Мандельштаму, способ «наращивания времени». Представим же это себе.

Земные реалии будут стремительно убывать, удаляться (отсюда и обратное течение исторического времени, на что первым

обратил внимание О. Ронен). Крупный план сменится общим. За спиной останутся и «это варево», которое Я-поэт вынужден «пить без выбора»; и «эти миры», которые «угрожают нам» (современникам) — с анаграммированным в тексте АДом; и «эти звезды», которые «изветливы». Что-то вовсе исчезнет, но что-то (например, «мачеха звездного табора») трансформируется до своей противоположности, включаясь в иное семантическое поле («И поет хорошо хор ночной»).

Несущее в себе трагизм, «ужас настоящего, какой-то *terro praesentis*», содержание фрагментов <7, 8> при восхождении Я-поэта станет «началом путешествия» его духа, которое, как пишет Мандельштам в «Разговоре о Данте», «заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, солярна, солонна... Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови» («Эй... шар земной!»).

В пространстве *Стихов* «путешествие» начнется в «наполняющейся кровью аорте» и с шепота «обескровленного рта», а завершится «дальнобойным сердцем», словно окольцовывая текст *Стихов* одним из центральных образов лирики Мандельштама, где, в частности, «расширенье аорты» может быть метафорой творчества на пределе возможностей («Играй же на разрыв аорты») или небывалого роста духа («Расширеньем аорты могущества»). Но своей «дальнобойностью» образ сердца замыкает кольцо и содержание *Стихов* в будущее всего «шара земного». А «обескровленный рот» трансформируется в «губы» поэта.

Возвращение Я-поэта в *Стихах* совершается покуда «на-черно». Однако ни это возвращение его «в свой дом», которое закончится прощанием со своим телом, ни последующее (представимое читателем) восхождение его к влекущей «воздушной яме» **больше не повторяются** («Для чего ж заготовлена тара / Обаянья»).

Однако *воздух* своей эпохи, который Я-поэт вобрал в себя, станет для него «воздухом прожиточным», обладающим «дальнобойным сердцем» и соединяющим в себе обе свойственные Я-поэту тяги. Вот этим постоянным «амплитудным колебани-

ем» между небом и «шаром земным» определится дальнейшая судьба его слова: «За тобой, от тебя — целокупное...».

Целокупность неба встретится в лирике Мандельштама еще один раз, в двоянных стихах, подаренных им Наталье Штемпель со словами: «Это любовная лирика... Это лучшее, что я написал... Когда умру, отправьте их как завещание в Пушкинский Дом».

Мы видим связь второго из них («Есть женщины, сырой земле родные...») и *Неизвестного солдата* не только в образе «целокупного неба», «подытоживающем всю поэзию Мандельштама», но и в единстве уже упомянутого женского образа.

Казалось бы, зачин «Есть женщины...» не предполагает конкретизации образа, что подчеркивается также безличной формой речи. Но тем явственней проступает общность с переводами сонетов Петрарки (в том числе трех — на смерть Лауры) — в сходстве этих «женщин» с обликом умершей возлюбленной в стихотворении Мандельштама.

Сопоставим:

*Из стихотворения
Мандельштама*

*Из Петрарки
(в переводе Мандельштама)*

Есть женщины, сырой земле
 родные

Эфир очей, глядевших в глубь эфира,
Взяла земля в слепую люльку праха...
Оставив тело в земляной постели

Сегодня — ангел, завтра —
 червь могильный

Чьи струны сухожилий тлеют в тлене

И расставаться с ними непосильно

Чую, горю, рвусь, плачу —
 и не слышит
В неудержимой близости всё та же...
А еще тянет та, к которой тяга...
Плечь и ранить может, как бывало

Если прочитывать второе из подаренных Наталье Штемпель стихотворений сквозь призму посвящений Ольге Ваксель, то проясняются два «загадочных» места в последних стихах Ман-

дельштама. Во-первых, строки: «Сопровождать воскресших и впервые / Приветствовать умерших — их призванье», — оказываются сопоставимыми с просьбой Я-поэта в *Стихах* («Научи меня, ласточка хилая, / Разучившаяся летать, / Как мне с этой воздушной могилою / Без руля и крыла совладать»). А во-вторых, обнажается один из смыслов «целокупности неба» как образа единства бытия, которому органичны и «неподкупное небо окопное», и «десятичноозначенный эфир»; и «струны сухожилий», и «эфир очей, глядевших вглубь эфира». Для Я-поэта они неразрывны и равно притягательны.

Трагизм прижизненного возвращения в «это варево» (а Я-поэт знает, «что будет сейчас») обернется торжеством его посмертного восхождения (ибо он знает и то, что «будет потом»), за чем последуют и встреча с ней в воздухе, и бессчетно возобновляемое возвращение к земле «губами»...

Exegi monumentum. Включаясь по существу своего содержания в давнюю традицию поэтических памятников, *Стихи* восходят не к Горацию, у которого гарантом личного бессмертия является незыблемость имперского Рима (*dum Capitolium*), а вслед за Пушкиным — к Овидию, связавшему в финале «Метаморфоз» будущее своих книг с бессмертием самого языка и народов (*Ore legar populi* — Буду читаем устами народа) и создавшему иную поэтическую традицию памятника: сосредоточение внимания на личности поэта и на его судьбе.

Однако ни у Пушкина, ни у Овидия метафора *полета* не развернута (высота есть, и даже «выше высоких звезд», но летит «Слух обо мне» как образ *славы*). Метафора *полета* развернута у Горация: но не в «Памятнике», а в 20-й оде второй его книги. Это ода о диркейском лебеде, неоднократно привлекавшая к себе внимание русских поэтов, развивающих идею поэтического бессмертия по аналогии с птичьим полетом (например, переводы Державина («Лебедь», 1804) и А. Блока («Не на простых крылах, на мощных я взлечу...», 1901). «Лебедь» Державина в связи со *Стихами* заслуживает нашего пристального внимания. Дело даже не столько во многих образно-тематических переключках, сколько в авторском комментарии.

Мы имеем в виду «Объяснения на сочинения Державина относительно темных мест, в них находящихся, собственных имен, иносказаний и двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору токмо известна; также изъяснение картин, при них находящихся, и анекдоты, во время их сотворения случившиеся (напечатано в изд. соч. Державина под ред. Грота, 1856). Диктовал он эти Объяснения своим близким в 1809–1810 гг. Аналогичные примечания-ключи к своим стихам Осип Мандельштам диктовал в воронежской ссылке Сергею Рудакову (к сожалению, утрачены).

В Объяснении к «Лебедю» Державин, в частности, говорит о «вратах мытарств»: «в греко-российской церкви мытарства или заставы <место> где умершие души должны **дать отчет** в злых и добрых своих делах». У Мандельштама, как мы помним, Я-поэт дает «строгий отчет» не за свои дела, а «за Лермонтова Михаила», собственный его голос «будет свидетелем» (за него же *отчет даст* кто-то в будущем). В свете сказанного при обратном чтении *Стихов* строфе о Лермонтове отводится роль Чистилища, после чего Я-поэт дантовским путем попадет в Рай, где ждет его возлюбленная.

О так называемом «цензурном» варианте финала.

Но окончилась та перекличка,
И пропала, как весть без вестей,
И по выбору совести личной,
По указу великих смертей
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

1937, март 27, апр. 5

По мнению М. Л. Гаспарова, эти строки «политизированы», «резко нарушают единство стиля» *Стихов* и в конечном счете говорят о «трудной и сложной логике» притяжения поэтом «официальной идеологии». По мнению же О. Ронена, им свойственна «непротиворечивая по отношению к основному тексту многонаправленность смыслов».

Мы полагаем, что поэт ведет здесь свой бой за сохранение языка (ср.: «И в бой меня ведут понятные слова»), за возвращение «понятым словам» их исконных, корневых, значений. Полем боя является само слово, в котором разными приемами восстанавливаются смыслы, присущие ему от века — и в языке, и в поэзии.

Так, Мандельштам разъял «Страну Советов» на «страну» и «советы», что восходит к с исконному значению — *советовать*. А *страна* у Мандельштама, согласно Частотному словарю, — это всегда *земля*, *про-стран-ство*, а не *государство*.

Вот почему «единство стиля», как мы считаем, не нарушается. Но благодаря столкновению открытого и скрытых смыслов оказывается возможным выразить то неназываемое, что в данный миг происходит в герое и с героем:

Весть летит	И пропала, как весть без вестей
Я ль без выбора пью	И по выбору совести личной
Свет стоит на сетчатке моей	испугавшийся света
Становлюсь на призыв и учет	Становлюсь рядовым
И звучит по рядам шепотком	
Нам союзно лишь то...	И союза ее гражданином
по околицам века	
Костылей деревянных семейка	И вселенной ее семьянином

О какой же «той стране» и о какой перемене идет речь? Из приведенных О. Роненом из Гейне и Фета (и для нас чрезвычайно важных) претекстов так называемого «советского» варианта окончания *Стихов* ясно, что речь идет **о смерти**.

Этому-то мгновению, как мы считаем, в сюжете VI редакции *Стихов* и посвящены 12 строк, следовавшие сразу же за описанием предсмертного часа Я-человека, — часа, в котором «Напрягаются кровью аорты» и «Я шепчу обескровленным ртом». В прямом, медицинском, смысле (коль скоро речь идет о телесности) это означает приближение и наступление аневризмы аорты, то есть мгновенную смерть, в народе называемую разрывом сердца. Значит, в VI и VII редакциях, предшествующих «окончательному» варианту *Стихов*, момент смерти лирического героя пропущен не был.

Однако эти 12 строк не были там финальными, после них еще шел разговор о судьбах человечества («Будут люди холодные, хилые» — в тексте безличного повествователя, что в итоге уйдет в начало *Стихов*) и о бессмертии Я-поэта, утверждаемом им самим («Я губами несусь в темноте», что станет серединой текста). Казалось бы, в каждом субъектном сюжете были расставлены точки над *i*. При этом текст двигался из настоящего времени в будущее.

Но Мандельштам такой вариант не удовлетворил. Еще не вызрела счастливая идея двойной композиции (как протяженности текста к настоящему, которое станет прошлым, и встречной развернутости его в будущее, то есть к выходу из замкнутого пространства эпохи). И как только эта идея возникла, Мандельштам исключил данный фрагмент из *Стихов*, а весь текст перекомпоновал. Благодаря незавершенности земного сюжета лирического Я, расширилось внутреннее пространство *Стихов*, а о факте его безвестной гибели доскажет не он сам (становящийся рядовым «той страны»), а безличный авторский голос, появившийся *после Я*.

Из нашей семантической интерпретации ряда образов этого фрагмента обратим сейчас особое внимание на слово, редкое у Мандельштама, — «дичок». В цикле «Армения» — «для щербета *негодный дичок*, / Не дающий ни масла, ни запаха», то есть природная поросль, растущая от корней и не приносящая практической пользы. Как образ «венценосного шиповника» он подходит для автохарактеристики поэта.

В Реквиеме по Андрею Белому: «Он, кажется, *дичился* умира-
нья / Застенчивостью славной новичка» — о том же моменте
перехода «новичком» в иной мир.

В стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала?..»
строчки: «Я тяжкую *память* твою берегу, / *Дичок*, Медвежо-
нок, Миньона», — в нашем прочтении представляют собой сло-
весное описание фотографии Ольги Ваксель в Царском Селе
(1906–1907), девочки в роскошном и трогательном одеянии,
с медвежонком, прижатым к груди, с незащищенностью взгля-
да и полуулыбки.

Во всех приведенных случаях мотив «дичка» несет в себе
хрупкость и ранимость поэзии, красоты и самой жизни. Он и
получал завершение в 12-стишии: «Я — дичок, испугавшийся
света», — перекрываемый там же образом памяти: «Всяк живу-
щий меня назовет». А поскольку в «окончательную» редакцию
этот фрагмент не вошел, то после 1935 г. мотив «дичка» остался
связанным с Ольгой Ваксель и звучит как одна из пронзительно-
щемящих нот лирики поэта.

Для нас же это один из многих примеров существования
у Мандельштама «сети воздушных сообщений», в которых, как
мы показали, «дышит таинственность брака» — в невидимых
и трудноуловимых прикосновениях «этим воздухом», — к по-
таенной теме.

Завершая сюжет «дичка» и разговор о *Стихах* в целом, за-
метим, что «ласточка» и «Лермонтов», появившиеся впервые
в IV и V редакциях, исчезают, когда вводится строфа с «дич-
ком» (в VI и VII редакциях). И, напротив, как только она отбра-
сывается, в *Стихи* возвращаются «Лермонтов» и «ласточка».
Так в нашей интерпретации отразился поиск Мандельштамом
места, которое займет в его поэтическом памятнике эта жен-
щина. (По словам вдовы поэта, «с первой встречи с людьми,
особенно с женщинами, Мандельштам знал, какое место займет
этот человек в его жизни... Ольгу он помнил всегда».)

Вот почему этот скрытый в тексте женский образ оказался
не в начале фабулы (то есть не *в настоящем времени и не здесь*,
где смерть), а на вершине восхождения Я-поэта, — «там», где

время не бежит, то есть *сюжетно* — в начале «Стихов о неизвестном солдате».

Хоружий С.С. Спасибо, Дора Израилевна. Если есть пара вопросов, то мы могли бы на них еще отвести немного времени.

Вопрос из аудитории. Как вы относитесь к статье С. С. Аверинцева «Судьба и весть Осипа Мандельштама»?

Черашняя Д.И. Очень позитивно. Сергей Сергеевич Аверинцев — в числе тех нескольких (трех-четырех) авторов, которым хочется писать.

Продолжение вопроса. А как вы относитесь к попытке прокомментировать смерть в воздухе связью с гибелью самолета? Чем вдохновлялся Мандельштам?

Черашняя Д.И. Чем вдохновлялся Мандельштам — на такой вопрос ответа ни у кого нет, конечно. Но поэзия акмеизма тем и интересна, что она на малых словесных площадях содержит в себе многочисленные смыслы. Другое дело, как их извлекать. Важно не переступить грань и не полететь на крыльях собственной фантазии, оторвавшись от текста. А в принципе я не отвергаю этой интерпретации. Просто это была ближайшая ассоциация для комментатора — смерть в воздухе. Но смерть-то в *Стихах* оказалась не в воздухе, и мы это проследили. Более того, Мандельштам не воспринимает послесмерть как наказание для себя. А наоборот, «воздушная яма» его влечет.

Продолжение вопроса. Это антиномическое...

Черашняя Д.И. Конечно. Я пыталась об этом сказать. Во-первых, всё, что говорил С. С. Аверинцев, это очень человечно. Во-вторых, он был одним из тех энтузиастов, который занимался Мандельштамом тогда, когда его еще не публиковали. Аверинцев был председателем совета нашего мандельштамовского общества. И всё, что он сделал, и сейчас имеет значение.

Хоружий С.С. В заключительной части оказался целый ряд слагаемых, о которых надо было в последний момент рассказать, и поэтому не прозвучало общего собирательного заключения, относящегося к вашей собственной интерпретации. Из общепрофессионального фонда крупных идей, что-нибудь является вашим открытием?

Черашняя Д.И. В одной из работ о Мандельштаме я его сравниваю с Пастернаком. Борис Пастернак — это поэт, который раздает себя миру, который мир делает «пастернаком»:

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельем
У выписавшегося из больницы.

Ощущения человека переданы миру. И весь мир испытывает эти ощущения. А Мандельштам прямо противоположным способом взаимодействует с миром: он вбирает мир в себя, сам становится миром. Он становится «чувствилищем» мира. В качестве эпиграфа (к книге «Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход») я взяла слова Гумилева из его статьи о Бодлере. Но ими определена самая соль и мандельштамовского мироощущения: «Поэт почувствовал себя всечеловеком, мирозданием даже, органом речи всего существующего и стал говорить не столько от своего собственного лица, сколько от лица воображаемого, существующего лишь в возможности, чувств и мнений которого он часто не разделял. К искусству творить стихи прибавилось искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подборность — на его совершенство».

То есть Мандельштам становится миром («Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом...»). Мандельштам — это и многоголосье как звучание в двусубъектности авторского слова чужих голосов, и, по Омри Ронену, оперирование разными социальными диалектами, и разные ипостаси авторской личности (каждая — со своим словарем). Вот отчего у Мандельштама есть и невероятно «темные», и предельно простые строки: «Я с дымящей лучиной вхожу / К шестипалой неправде в избу»; или «Я скажу тебе с последней / Прямой: / Всё лишь бредни — шерри-бренди, — / Ангел мой!», — это многоголосье на мандельштамовский лад. Для чего? Поэт отвечает:

«Войди в их хрящ, и станешь ты наследником их княжеств». Он вслушивался «в узоры речевого говора», использовал разные словесные пласты, играл диалектами. Ю. И. Левин в статье о стихах Мандельштама 30-х годов хорошо показал, как меняется характер многоголосия: предельный аристократизм наряду с предельным демократизмом речи. Через разные субъектные формы Мандельштама в его поэзию входят разные голоса. Пастернак в отличие от Мандельштама монологичен.

Хоружий С.С. Это всё очень интересно, но вопрос был о другом. Он был не о Мандельштаме, а о вас. Мы выслушали доклад. Из крупных идей этого доклада что вы считаете собственным открытием? Что было впервые вами подмечено, а не является общим фондом мандельштамоведения на сегодняшнем этапе? Это, конечно, не исключает одно другого: может, и ваши открытия уже являются частью общего фонда мандельштамоведения.

Черашняя Д.И. Большая часть мандельштамоведов — это ученики Кирилла Тарановского и ученики его учеников, которых интересует комментирующая часть, что откуда взято. При этом ссылки на самого Мандельштама, который говорил, что у разночинца нет биографии, поэтому достаточно знать, что он прочитал. Отсюда — внимание к тому, что прочитал Мандельштам, из чего, по большей части, извлекаются комментарии, а через них, в свою очередь, объясняются стихи Мандельштама. Это важный подход, но не единственный. А вот С. С. Аверинцев, Ю. И. Левин, И. М. Семенко, О. Ронен, Л. Гинзбург (в своей статье о поэзии Мандельштама) — они обратились собственно к содержанию стихов, то есть идут от текста. Непосредственно в моих работах более подробно прослеживаются сюжетно-композиционные линии. Термины сюжет и композиция в теории Бориса Осиповича Кормана трактуются нетрадиционно. Сюжетов столько, сколько объектов речи и сколько говорящих: отсюда — объектные сюжеты и субъектные сюжеты. В их взаимодействии открываются новые смыслы. Соответственно, работает термин сюжетно-композиционная организация целого, то есть последовательность и взаимодействие между собой

разных сюжетов от начала до конца текста. Такая тщательная проработка текстов раньше не осуществлялась.

Хоружий С.С. Это мы сразу поняли. Это методология.

Черашняя Д.И. Да, это методология. И она выявляет семантику. Это очень кропотливая работа. Я (вслед за Шкловским) называю это медленным чтением. И сегодня мы с вами занимались медленным чтением.

Хоружий С.С. Понятно. И как раз методология Кормана адекватна для такого чтения. А что касается крупных идей в интерпретации стихов как таковых, какой-нибудь из этих принципов является непосредственно вами подмеченным? Полет — это общее явление, как я понимаю?

Черашняя Д.И. Но мы же полетели в другую сторону.

Хоружий С.С. Вот именно, удвоенность полета — это оригинальный элемент. Об этом я и хотел бы услышать. Интерпретация течения стиха как процесса полета, подлета к своей гибели — это мы понимали, но то, что вы обозначили «обратным течением времени», это один из ваших вкладов?

Черашняя Д.И. Вообще-то, это вклад самого Мандельштама. Он описал это в «Разговоре о Данте», а я восприняла это как руководство к действию. Полет, который описан, и полет — как порывообразование, что и обозначается как обратное течение времени.

Колесниченко С.Г. Но аналогичные примеры есть у Пушкина и Лермонтова, можно сравнить. Когда в стихотворении разворачивается сон во сне.

Черашняя Д.И. У меня в статье есть это сравнение: у Лермонтова «Ночь I», «Ночь II» и «Смерть» (это в его переводах из Байрона). Лирический герой спит и видит во сне, что он умер, душа его летит на землю, чтобы вдохнуть жизнь в уже разлагающиеся останки. В ужасе он проснулся и обрадовался тому, что он еще жив. Но это же совсем другая ситуация по сравнению с мандельштамовскими *Стихами*.

Колесниченко С.Г. Но еще есть «В долине Дагестана»...

Черашняя Д.И. А там еще третья ситуация, везде нужно конкретно разбирать.

Богданова О.А. Мандельштам, как я поняла, пишет в этом цикле о своем поколении. А что же все-таки происходит с ним самим как с человеком? Я пытаюсь выйти на антропологические рельсы. Что происходит в антропологическом смысле с тем множеством субъектов, которые внутри человека?

Черашняя Д.И. Происходит предсмертие. И это концентрированный момент «расширенного часа», который вбирает в себя всё.

Богданова О.А. Но люди ведь на протяжении миллионов лет умирали. А как-то более конкретно можно сказать, с антропологической точки зрения?

Черашняя Д.И. Каждый умирает по-своему. Это ведь художественный текст, здесь не люди, а образ лирического героя.

Богданова О.А. Я понимаю, но в антропологическом смысле что здесь воплощается?

Хоружий С.С. По-моему, здесь просто нет такого пласта.

Богданова О.А. Он же говорит о себе, о своей человеческой судьбе.

Черашняя Д.И. Вы хотите говорить биографически?

Богданова О.А. Нет, не биографически. Меня интересуют отношения с Богом, с судьбой, со смертью.

Хоружий С.С. В его концептуализации эти ваши слова с больших букв играют другую роль. Они не эксплицитные вехи его концептуализации. Это собственно содержание стиха и есть.

Щукин Д. Есть ситуация, когда поэт говорит не за себя, а за всех. Он даже может быть не согласен с тем, что он говорит за всех. Но другая ситуация — когда он при этом выражает свою личность.

Черашняя Д.И. Что значит свою личность? Его личность как раз такова, что он вбирает в себя *всех*. Этим он отличается и от Пастернака, и от Цветаевой.

Щукин Д. Это полный от отказ от своего мнения?

Черашняя Д.И. Всё дело в том, что мы говорим о «Стихах о неизвестном солдате». Здесь очень мало земного. В других стихах будут элементы автобиографизма, будут элементы, ког-

да поэт говорит от себя лично. Но в данном случае ничего такого нет, это момент предсмертия, когда всё отступает. И он расширяет этот момент через расширенное свое слово до охвата всего, что происходило на земле, и до вбирания в себя всего этого. Он как личность невероятно расширяется. Я называю этого героя «Я-поэт», но он герой такого масштаба, который говорит за всё человечество.

Реплика из аудитории. Может, поможет различие героя и поэта, которое, вроде, принято в литературоведении: герой действует и гибнет, а поэт воспевает происходящее.

Черашняя Д.И. Может, но это весьма условно относится к *Стихам о неизвестном солдате* Мандельштама.

Ахутин А.В. Этот спор несколько удивителен для меня, потому что поэтическое слово всех спорящих сторон воспринимается как средство для чего-то другого. Один выражает, другой воспевает, третий что-то личное устанавливает. Для поэтов, тем более Мандельштама, которого докладчик справедливо противопоставил Пастернаку, поэтическое слово — это способ бытия человека. Вот его антропологический смысл. Это не следствие, и не полупуть, не трансформация. Это то, что значит «быть человеком». Во-первых, это полное многоголосье. Да, Я — среди других голосов, но Я же — всё это многоголосье. А это возможно только в поэтическом слове. Во-вторых, в поэтическом слове открывается то измерение, которое в наших разговорах об антропологии как-то очень свертывается, а именно: историческое измерение. Человек онтологически историчен. История — это не некое недоразумение на время, это окончательное измерение его бытия. И, опять же, поэтическое слово так устроено, чтобы говорить нам о том, что значит «быть человеком». А также что значит быть человеком именно в отношении к вечности, к свету, к Богу и т. д. — но только так, как нам это раскрывает поэтическое слово. «Возвышенное», «верхнее» (коряво выражаясь) будет *здесь*, в поэтическом слове, а не где-то *там*.

Берлянд И.Е. По поводу историчности есть интересная параллель с Данте, и вот в чем. В стихах Мандельштама, с одной

стороны, идет речь о вечности, с другой стороны, это голос определенной исторической эпохи. То есть это голос современного поколения. И то же самое происходит у Данте. Практически все его персонажи — его ровесники, те события, о которых он говорит, это пережитые события. Но при этом речь идет о вечности. И то, что бытие человеческое исторично, с одной стороны, и поэтично, — с другой, делается особенно ясным в некоторых поэтических произведениях. К таким произведениям относятся и «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама.

Черашняя Д.И. В дополнение к обсуждаемой теме: Мандельштам называл Данте «разночинцем 14 века». А про Вийона он пишет: «Он разбойник небесного клира, / Рядом с ним не зазорно сидеть...». Вийон сидел в тюрьме, а Мандельштам в **1937-м** говорит, что «рядом с ним **не зазорно сидеть**»,

И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть.

Мандельштам всё время сближает исторические события разных эпох. Он говорит, что Данте избегал прямых ответов, потому что он жил в разбойничьем веке. Но и сам Мандельштам живет в разбойничьем веке. Так что его историзм — это не просто события истории, а формирование общего исторического и культурного пространства.

Берлянд И.Е. Важно, что при сопоставлении поэты делаются равноправными с вечностью. История не устраняется, ничего не обобщается, а всё делается равноправным.

Рунова Р.М. Я очень люблю Мандельштама. И, конечно, это великий поэт и пророк в широком смысле слова. Но анализ его текста как текста сакрального у меня вызывает вопросы. Тут должна быть какая-то мера. Одно дело сакральный, богооткровенный текст, другое дело пророческий текст в поэтическом смысле. Делать такие выводы о пророчествах, какие у вас звучали, можно, как мне кажется, только с некоторой оговоркой.

Черашняя Д.И. Я ни разу не употребляла слово «сакральный». Что вы имеете в виду?

Рупова Р.М. Так читают Библейский текст, взвешивая каждое слово. Мне кажется, что к поэтическому тексту такой тщательный подход не очень применим?

Черашняя Д.И. В акмеизме каждое слово весомое, плотное. Сам Мандельштам говорит: «Это чудовищно уплотненная реальность». Это реальность — **слова**. Так с чем же нам работать? Как нам не выводить эту реальность в разные семантические поля? Мы и пытаемся это делать. Я понимаю вас, что иногда хочется любить, не объясняя. Б. О. Корман говорил: «Когда говорите о близких, исключайте анализ». И это правильно. В этом смысле не всё хочется расшифровывать. Но я и не считаю, что всё расшифровала.

Богданова О.А. Я думаю, что этот вопрос может остаться открытым. На него нет ответа.

Черашняя Д.И. Может быть, и так.

Хоружий С.С. Неясностей в дискуссии у нас не осталось и на этом пункте мы можем вполне «выключить наш анализ», унеся любовь к Мандельштаму. Поблагодарим еще раз докладчика.

Феномен «последнего дня поэта»

(стихи мая – июля 1937 года)

...Холодным шагом выйдем на дорожку,
Я сохранил дистанцию свою.

7 июня 1931

«Храни мой Клад, я в нем живым остался;
Прошу тебя лишь это соблюсти».

Данте. Божественная комедия.

Ад. Песнь 15, ст. 119–120

Написанные в экстремальной ситуации ожидания повторного ареста, последние стихотворения поэта представляют собой «лирическое соседство» (термин В. А. Грехнева), в котором осуществился единый творческий порыв. Внешне их связывает сквозной образ *Москвы* и мотив *дороги*, которым художественное пространство окольцовывается. Завершаются они «Стансами» как *остановкой* в *дороге*, — местом и моментом последнего раздумья лирического героя Мандельштама в его земной жизни.

Мы полагаем, что пять последних стихотворений Мандельштама составляют единство, со скрытыми в нем смысловыми дугами и «поддужными арками», напряжение которых и источник этого напряжения мы попытаемся выявить в ходе последовательного анализа текстов.

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

Чарли Чаплин

вышел из кино,

Две подметки,

заячья губа,

Две гляделки,
 полные чернил
И прекрасных
 удивленных сил.
Чарли Чаплин —
 заячья губа,
Две подметки —
 жалкая судьба.
Как-то мы живем
 неладно все —
Чужие,
 чужие...
Оловянный
 ужас на лице,
Голова не
 держится совсем.
Ходит сажа,
 вакса семенит,
И тихонько
 Чаплин говорит:
«Для чего я
 славен и любим
И даже
 знаменит», —
И ведет его
 шоссе большое
К чужим,
 чужим.
Чарли Чаплин,
 нажимай педаль,
Чаплин, кролик,
 пробивайся в роль.
Чисть корольки,
 ролики надень,
А жена твоя —
 слепая тень, —
И чудит, чудит
 чужая даль.

Отчего
у Чаплина тюльпан,
Почему
так ласкова толпа?
Потому
что это ведь Москва!
Чарли, Чарли,
надо рисковать,
Ты совсем
не вовремя раскис,
Котелок твой —
тот же океан,
А Москва
так близко, хоть влюбись
В дорогу
дорогу¹.

Конец мая 1937

В этом *повествовательном* стихотворении (как лирической форме разговора о *Другом*) герой именуется в тексте многократно и по-разному: четырежды он — *Чарли Чаплин*, в трех случаях — *Чаплин* и в самом конце — *Чарли, Чарли*. Попытаемся понять значение этих различий для осмысления текста в целом.

Напомним, что в титрах к фильмам 1916–1936 гг. герой значится только как *Чарли*, с обязательным уточнением его социального статуса: *подмастерье, новобранец, стекольщик, беглый каторжник, золотоискатель, бродяга, безработный, рабочий*.

А исполнитель его роли — всегда *Чарльз Чаплин*; там же, в титрах — *сценарий и режиссура Чарльза Чаплина*; и с 1923 г. — *производство фирмы «Чарльз С. Чаплин филм корпорейшн»*².

¹ *СП*, 228–229. В дальнейшем, в неоговоренных случаях, произведения Мандельштама цит. по этому изданию с указанием страниц в тексте.

² Фильмы Чаплина. Сценарии и записи по фильмам / Сост. и вступ. статья А. Кукаркина. М.: Искусство, 1972. С. 228–229. Далее в тексте отсылка к этому изданию с указанием страницы.

В жизни Чаплин поначалу тоже был просто Чарли. Но в культурном сознании века герой и его создатель слились в одном имени Чарли Чаплин, каковым оно и вошло в два стихотворения О. Мандельштама 1937 года (условно говоря, «французское» и «московское»). В «московском», как мы полагаем, варианты именовании героя обусловлены не только разными формами его художественного бытования: экранного образа и создателя этого образа, — но и характером взаимодействия с тем и другим разных авторских голосов. Посмотрим, откроет ли нам текст в этом аспекте еще какие-то смыслы, кроме очевидного.

В названии стихотворения и в первой строке: «Чарли Чаплин вышел из кино...» — герой повествования контаминирован. Это и экранный *Чарли*, и его создатель, вышедший из кинематографа — под именем *Чарли Чаплина*.

Но далее в строфе воспроизводится облик *только* киногероя. Кадры мелькают, возвращаются, ритм их движения и самой сменяемости ускоренный, плясовой (благодаря хореическому размеру и «лесенке» каждой строки). Это не киносюжеты, а их следы. Но в перипетиях известных сюжетов («Огней большого города», 1931 и «Новых времен», 1936) — где *Чарли* уводит в тюрьму (278); *Чарли* вышел из больницы, куда он попал после психического срыва (292); *Чарли* попадает в тюрьму и выходит после *помилования* (298, 300) — узнаваемы факты биографии Осипа Мандельштама. Так разговор о герое как *Другом* обретает индивидуально-личностную окрашенность и лиризуется благодаря эмоционально и экспрессивно окрашенной лексике, анафорическим и другим повторам. Дальнейшая субъективация достигается благодаря рефрену, вносящему в текст ритмический перебой и многоточие в связи с тем, что безличное повествование сменяется авторским голосом Мы:

Как-то *мы живем*

неладно *все* —

Чужие,

чужие...

Емкая субъектная форма Мы вбирает в себя мироощущение и киногероя; и его творца *Чарли Чаплина*; и скрытых в тексте, с одной стороны, близкого к *Чарли Я частного человека* в лирике Мандельштама («Смотрите, как на мне топорщится пиджак»; «Я трамвайная вишенка страшной поры»; «Когда подумаешь — чем связан с миром, / То сам себе не веришь: ерунда! / Полночный ключик от чужой квартиры, / Да гривенник серебряный в кармане, / Да *целлулоид* *фильмы воровской*»), а с другой — близкого к *Чаплину* — *Я-поэта*, с его «присягой чудною четвертому сословью» и клятвами, *крупными до слез*; и вообще всех людей. О родственности мироощущений Осипа Мандельштама и Чарли Чаплина говорят и строки 1931 г.: «...*Из густо отработанных кино* / Убитые, как после хлороформу, / *Выходят толпы*: как они венозны, / И до чего им нужен кислород!» («Полночь в Москве...»), — которым в 1936 г. окажется созвучным метафорическое начало фильма «Новые времена»:

Стадо овец гонят через ворота к загону.

Людское стадо выходит из метро (283).

Возможно, эти два монтажных куска отозвались затем в финальном фрагменте «Стихов о неизвестном солдате»: «С гурьбой и гуртом...».

Вбирая в своем актуализированном настоящем (*живем*), все временные характеристики героя и событий, авторское Мы очерчивает духовное пространство, в котором снимаются границы разных образов реальности: кино и его создателя; их обоих и — художественной реальности поэтического текста, в которую они погружены; наконец, между стихами и реальной жизнью (как сказал А. Кушнер, «Стихи ссылаются на жизнь, / А жизнь сама на них кивает»). Как это происходит?

Прямая речь героя:

И тихонько
Чаплин **говорит**:

«Для чего я славен и любим
И даже знаменит», —

это и выход за пределы **немого** кино, и по существу — за пределы кино как вида искусства, поскольку **говорит** не *Чарли*, а *Чаплин*, то есть та составляющая их слиянного имени-образа, которая пребывает ЗА экраном. *Чарли* же не знает о себе (и не может знать!), что он «любим и даже знаменит». Но то, что невозможно в искусстве кино (во всяком случае, в кинематографе того времени), доступно лирике в форме взаимодействия разных ипостасей авторской личности (или, по Бахтину, «чистого автора»), изначально свойственного поэзии Мандельштама:

В поднятье головы крылатый
Намек, но мешковат сюртук...

Я и садовник, я же и цветок...

Ну, что ж, я извиняюсь,
Но в глубине ничуть не изменяюсь...

Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем.
Я нынче славным бесом обуян...

Кстати, о «славном бесе». В 1912 г. в эссе «Франсуа Виллон» Мандельштам, говоря о специфике лирического поэта, назвал его «двуполом существом», «способным к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога» (570). Внутри поэтического текста *Чарли Чаплин* — это объективированный аналог двухипостасному лирическому герою в виде разговора *огорченного* и *утешителя*, и после *утешения* «шоссе большое» ведет героя «К чужим, чужим», воспроизводя финальные кадры «Новых времен»: Чарли и его подруга, оставляя позади тени, идут вдаль, за горизонт, словно за раму экрана — в жизнь.

Инверсия «шоссе большое», ставящая в конец строки эпитет, для *шоссе* по определению избыточный, выводит сюжет на русские дороги, называемые *большаками* (ср. у М. Цветаевой в «Крысолове»: «Есть дорога такая — *большак!* <...>

В Москву»³; и у Осипа Мандельштама в 1935 г.: «А за нами неслись *большаки* на ямщицких вожжах»).

Всеохватное пространство Мы сужается, локализуется, общая тексту движение — в Москву. Происходит смена лирического субъекта. И хотя грамматически в тексте он не выявлен, но его активность открывает возможность более короткого общения с объектным героем, прямого обращения к нему в хронотопе сегодняшней Москвы, «ласковой» к *Чаплину*:

Отчего
у Чаплина тюльпан?
Почему
так ласкова толпа?

В прямых и в то же время риторических обращениях к объектному герою, которого лирический герой ощущает как свое второе Я, этот голос выражает себя через субъектное Ты героя, воспринимаемое также как Ты автокоммуникативное (ср. с метафорой в воронежском стихотворении: «Только чайника ночного / *Сам с собою* разговор»).

В этом, кстати, видится отличие «московского» стихотворения от «французского»: «*Я молю*, как жалости и милости...», где монолог открыто обращен к *Франции*⁴. Тогда, марте 1937-го, близилась к концу воронежская ссылка, и Франция предстала ему как образ идеального, хотя и недостижимого мира: историческая, пропитанная духом готики и Вийона; и — современная, где «теперь... государит добрый *Чаплин Чарли*». Здесь инверсия имени и фамилии переносит акцент с создателя на киногероя. В сильной позиции конца строки оказывается имя *Чарли*, к тому же звучащее в тексте дважды, в рифму с самим собой — в его французском варианте (*Шарло, Шарль*), как анаграмма:

³ *Цветаева М.* Избранные произведения / Вступ. статья В. Орлова; сост. и подгот. текста и примеч. А. Эфрон и А. Саакянц. М.; Л., 1965. С. 496. В дальнейшем отсылки к этому изданию без указания страниц.

⁴ См.: *Дутли Р.* Прощание с Францией: о стихотворении О. Мандельштама «Я молю, как жалости и милости» // Вестник русского христианского движения. 1992. № 165. С. 200–209.

[а теперь в Париже, в ШАРтре, в АРЛЕ].

Между прочим, будущие «ролики» здесь тоже созвучны *Шарло: на ШАРнирах* — и нужны они ему тут не для *дороги*, а для *куража* и «просвечивающего» сквозь него «кружения»:

На шарнирах он куражится с цветочницей... —

что дополняет картину жизни, не достижимой для лирического героя.

Обратим также внимание на образ «добрного» *государя* в продолжение воронежского стихотворения «Люблю морозное дыханье...» (янв. 1936):

И мальчик, красный, как фонарик,
СВОИХ САЛАЗОК ГОСУДАРИК
И ЗАПРАВИЛА, мчится вплавь... —

с «омолаживающей силой метафоры» (649) и лирическим откровением в последней строфе:

...И я — в размолвке с миром, с волей —
Заразе саночек МИРВОЛЮ... (203–204)

Уменьшительные слова как форма самоумаления лирического героя лишь подчеркивают высшую значимость для него того, что ему (не досталось извне, а —) осталось: собственное *мир-воление* во внутреннем мире, в котором он поистине «государит» и ради которого «надо рисковать».

Не в этом ли суть активных обращений скрытого в «московском» тексте авторского голоса — то к *Чарли Чаплину* (аналогу лирическому герою в единстве его образа), то к разным его ипостасям: *Чаплину* (как аналогу Я-поэту) и к *Чарли* (идентифицируемому с Я частного человека) во второй половине стихотворения? Сменой этих имен определяются характер и динамика внутренних состояний лирического героя: побуждения, нажима, приказа, убеждения, уговаривания...

Смысловая связь между этими состояниями развертывается благодаря паронимазии с изысканной сквозной внутренней рифмой (панторимом):

КРОЛИК — РОЛЬ — КОРОЛЬКИ — РОЛИКИ

От *кролика*, с его страхом, синонимичным *заячьей губе*, до *королька-государика* — один шаг (одно добавочное О), надо только самому «пробиться в роль», в с в о ю роль, для чего необходимы собственные усилия (ср. у Вл. Даля о двузначности *корольков*: «И рад бы в корольки, да животы коротки»).

Чисть корОльки — образ самоочищения души в противовес партийным и иным «чисткам» эпохи (ср. у Мандельштама: «Какой-нибудь честный предатель, / *Проваренный в чистках*, как соль...», 1933). Кроме того, *корОльки* — в родстве с коралловыми бусинками и самыми точными *корольковыми весами* для взвешивания бусинок и золотого песка (продолжение сквозного у поэта мотива: «Разменяйте мне мой *золотой*» — «Да *гривенник серебряный* в кармане» — «Я не хочу... / Разменивать последний *грош души*»). Так что в обращениях к *Чарли Чаплину* и *Чаплину* актуализируется духовно-творческая ипостась лирического героя Мандельштама.

А к *Чарли* в конце текста обращается такой же, как он, телесный, обыкновенный, частный человек, ощутивший себя у края. Но если в финале «Новых времен» Чарли утешает свою подругу: «Не унывай! *Переживем!*» (322), то у Мандельштама в его ситуации иллюзий нет. И призыв: *Чарли, Чарли* — это стремление убедить *его (id. себя)* в невозможности иного выхода, кроме как остаться верным себе.

В отличие от самодостаточного экранного *мальши Чарли*, он в единстве лирического героя **неотрывен** от Я-поэта, условно говоря, от себя-*Чаплина*, а потому его упрек: «Ты совсем не вовремя раскис», — обращен к себе, к своей ситуации, отличной от ситуации и киногероя, и его создателя, к каждому из которых в Москве *ласкова толпа*.

Если реальную жизнь Чарльза Спенсера Чаплина можно представить как движение от *Чарли* к *Чаплину*, то направленность судьбы Осипа Мандельштама реально и — сюжетно в тексте прямо противоположная: условно говоря, от *Чаплина* к *Чарли* — от утверждения себя как поэта-акмеиста, который был «славен и любим / И даже знаменит», — к неизбежной гибели «с гурьбой и гуртом». Предвидение такого исхода неоднократно звучит в его лирике 1920–30-х гг. Но «чумной» (т. е. легкой, общей, со всеми) смерти поэт предпочитает смерть как расплату: «Мы умрем как пехотинцы, но не прославим, / Ни хищи, ни поденщины, ни лжи» (1931); «И он лишь на собственной тяге, / Зажмурившись, держится сам» (1933) и др.

Утешение лирического героя Мандельштама (самоутешение!) — в нем самом, в том, что «надо рисковать». Это означает преодоление *кроличьего* страха и внутреннюю готовность к *риску*.

Таким образом, *близость Москвы* — знак опасности не для Чарли и не для Чаплина, а для лирического героя в двуединстве его Я: «...хоть *влюбись / В дорогую дорогу*». Концовка стихотворения исполнена подлинного мужества, проступающего сквозь повествование о Другом как способ рассказать о собственной ситуации «последнего дня», которым лирический герой решает распорядиться *сам* (ср.: «Срежь рисунок мой, *в дорогу крепкую влюбленный...*» [211]).

Обратим внимание на сквозную *мужскую* рифму (за вычетом трех перебивок) и на то, что в 12 строчках текста первый слог удерживает чистоту хорея, так что они окаймлены *ударными* слогами, что сообщает звучанию всего стихотворения особую энергию, собранность, внутреннюю сосредоточенность. Принятие мужественного решения не только обсуждается лирическим героем во внутреннем диалоге (с Чарли, *id.* с собой), но и осуществляется в звучании и самой ткани стихов, где главным образом-аргументом и образом славы поэта становится (как и в «Стихах о неизвестном солдате») *чепчик счастья*, вместилище *р а з у м а*: «Котелок твой — тот же океан» (ср.: «океан без окна»).

Кстати, во «французском» стихотворении тот же атрибут экранного образа (*В океанском котелке*) не обижен расширением смыслов, но — иных. Благодаря инверсии атрибут обернулся субстантивом, выявившим самую суть образа *котелка* как «того же океана». Значение знаменитого чаплинского *котелка-шапкы*, разумеется, не исчезает, но уходит на периферию смыслов. Зато актуализируется исконное, известное в народном сознании, значение *котелка* как *головой* (см. у Даля: «Голова с пивной *котел*, а ума ни ложки»), вошедшее также в «Справочник по ГУЛАГу» Жака Росси⁵ вместе со своим синонимом — *башка*: «Котелок варит, башка соображает». См. также примечание А. С. Пушкина к «Андрею Шенье»⁶ и образ *черепа*-разума, изоморфного миру, в *виллоновском* стихотворении Мандельштама 1937 г. «Чтоб приятель и ветра и капель...» (где, заметим между прочим, анagramмированы названия двух московских тюрем: [и БУТЫЛОК в БУТЫЛКАХ ЦАРИ. <...> СЛАБОВОЛЬНЫХ имУществ КЛУБОК]).

В эссе «О природе слова» (1922) Осип Мандельштам писал: «Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Всё стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу. Гиератический характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире» (528).

Таким образом, в лирическом повествовании личная тема вводится через Другого, но в итоге стихотворение оказывается глубоко личным самораскрытием имплицитного лирического героя.

⁵ Росси Ж. Справочник по ГУЛАГу. 2-е изд., доп. / Текст проверен Н. Горбаневской. М.: Просвет, 1991. Ч. 1. 269 с.; Ч. 2. 284 с. С. 170. (Преступление и наказание в мировой практике).

⁶ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 2. С. 49. Примеч. 7.

* * *

С примесью ворона голуби,
Завороненные волосы.
Здравствуй, моя нежнолобая,
Дай мне сказать тебе с голоса,
Как я люблю твои волосы,
Душные, черно-голубые.

В губы горячие вложено
Всё, чем Москва омоложена,
Чем, молодая, расширена,
Чем, мировая, встревожена,
Грозная, утихомирена...

Тени лица восхитительны —
Синие, черные, белые,
И на груди удивительны
Эти две родинки смелые.
В пальцах тепло не мгновенное —
Сила лежит фортепьянная,
Сила приказа желанная
Биться за дело нетленное...

Мчится, летит, с нами едучи,
Сам ноготок холодеющий,
Мчится, о будущем знаючи,
Сам ноготок холодающий.
Славная вся, безусловная,
Здравствуй, моя оживленная
Ночь в рукавах и просторное
Круглое горло упорное!

Слава моя чернобровая,
Бровью вяжи меня вязкою,
К жизни и смерти готовая,
Произносящая ласково
Сталина имя громовое
С клятвенной нежностью, с ласкою (229–230).

Конец мая – начало июня 1937

Здесь же, напротив, личное выведено на поверхность текста как откровенно любовная тема, решаемая в чувственном аспекте: «Здравствуй, моя нежнолюбая... Как я люблю твои волосы» — и др. Отбор и повторение индивидуальных черт героини удерживают единство ее образа в трех текстах и дают основание комментаторам характеризовать их как *посвящения* и *похвалы* конкретному адресату⁷.

Между тем во всех «посвящениях» очевидна метафоризация ее индивидуальных черт, в результате чего они характеризуют одновременно и героиню, и Москву 1930-х гг., так что затруднительно отдать главенство в тексте одному из этих двух образов.

Вот, к примеру, любовное признание: «Как я люблю твои волосы, / Душные, черно-голубые...», — получающее вроде бы прямое продолжение: «В губы горячие...». Но тут же — уход в другую тему: «... вложено / *Всё, чем Москва омоложена...*», — и далее до конца строфы идет разговор о *Москве*, с двусмысленностью и двойной адресацией всех характеристик. А вторжение инородного звука ГРОЗНАЯ перетягивает внимание на себя, корреспондируя с концовкой «Чарли Чаплина» (чувств реальной опасности для лирического героя). В результате возникает даже ощущение, что ее *губы горячие* понадобились автору, чтобы *ими* рассказать о современной Москве, которая «так близко, хоть...».

Два значимых в тексте женских образа — героини и *Москвы* (напомним также о *Москве-няньке* «с пряжей на руках» в белых стихах 1931 г.) взаимопроникающие (кстати, ими обусловлены и их поддерживают сплошные дактилические рифмы). С одной стороны, «*В губы горячие вложено / Всё, чем Москва омоложена...*», — то есть Москва предстает не как объект непосредственного изображения первичным говорящим (в отличие от белых стихов 1931 г.), а в восприятии героини, вмещающей в себя **как свои** (в сжатом, стяженном виде) главные опознавательные

⁷ См.: *Нерлер П. М.* Примечания (С2, т. 1, с. 588–590); *Мец* 1995, 635–636, 656–657; *Гаспаров* 2001, 813–814.

знаки современной Москвы. Прямого слова героини в тексте нет, а есть ее **отношение** к *молодой Москве* и чувство причастности к ней, передаваемые и оцениваемые извне лирическим героем. С другой стороны, сама героиня находится в хронотопе *Москвы* («Мчитя, летит, с нами едучи...»), так что два разно-масштабных женских образа взаимно определяют друг друга в целом спектре несовместимостей, несообразностей, отраженных в слове лирического героя. Он говорит про *тепло пальцев*, в которых сначала — *сила фортельянная*; затем это уже *сила приказа*, несколько иная, но пока еще *желанная* (чувственный эпитет, к тому же в рифменной позиции), после чего переакцентировка качества *силы* — с *желанной* на *силу приказа*, а далее и вовсе — лозунг и воздух эпохи: *Биться за дело нетленное*.

Двоение смыслов, проявляется в несоизмеримости масштабов и в то же время родственности самой сути двух женских образов: в облике героини общие черты сужаются до подробностей: *душные волосы, губы горячие, в пальцах тепло, ноготок холодающий*; в облике Москвы — расширяют ее пространство до *мировой (встревожена)*. Можно сказать, что образы эти структурно тождественны.

Чем же они обе *встревожены* и кем *утихомирены*? Противоречивость их портретных черт задана первой же строкой текста, которая — за отсутствием у него **названия** — берет на себя таковую функцию, притязая на выражение сути целого: «С примесью **ворона** голуби...».

Мотив *примеси* развивается: «**Завороненные** волосы...» — скрепляя начальные строки образом «ворона», явно негативным до появления *Я* и *нежнолобой*, когда на первый план выйдет его функция цветообозначения (*волос*). А пока текст **безличен**, он непосредственно характеризует состояние мира, в котором *голубиный/разбойничий* мотив не раздвоим и тем опосредованно выражает неблагополучие этого мира (по Б. О. Корману — субъектная форма *собственно автора*).

По родству московской темы в любовном (цветаевском) сюжете 1916 года *голубиное* и *разбойничье* противопоставлены друг другу:

Где реют голуби в горячей синеве...

И Благовещенский — зеленый,
И, мнится, заворкует вдруг... —

а в то же время:

Разбойник безъязыкий
В стропилах каменных исчез...

То же и в картине Москвы 1931 года, где «женщина... ни при чем: ей нет места... в этой коллизии»⁸:

Сегодня можно снять декалькомани,
Мизинец окунув в Москву-реку,
С разбойника-Кремля. Какая прелесть
Фисташковые эти голубятни...

В данном же стихотворении *примесь ворона* изначально приносит в текст ощущение опасности, которое затем придаст двузначность эпитету *душные* и усилится в строке: «Чем, мировая, встревожена», — в сочетании с: *грозная* и *утихомирена*. В противоречивости дальнейших характеристик героини *примесь ворона* проявится в силе приказа и в борьбе за дело...

4-я строфа, развивающая любовную тему, лишь имплицитно напоминает о сюжете *Москвы*: «Мчится, летит, с нами едучи» (ср. в стихах М. Цветаевой 1916 г.: «Мимо ночных башен / Площади нас мчат») — и с мотивом *ворона* напрямую не связана, но завершается она образом *круглого горла упорного*, который из любовной темы выпадает лексически (*горло упорное!*) и фонетически (*кр гр пр* — словно *воронье* карканье).

Итак, выстроим сюжет *ворона*: с *примесью ворона* — *завороненные* — *встревожена* — *грозная* — *утихомирена* — *биться за дело нетленное* — *упорное!* Наконец, последняя строфа дополняет и разрешает этот сюжет. Здесь вводится еще одна

⁸ См.: О. Мандельштам «Я пишу сценарий» (С4, т. 2, с. 458).

портретная черта героини (*чернобровая*), перетекающая в следующую строку с утратой цвета (*черно-*) и парности, становясь *бровью* и включаясь в контексте лирики Мандельштама в портретное, часто метонимическое, изображение вождя или его деяний: «Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз» (1933); «Смотрит века могучая вежа, / И бровей начинается взмах»; «Я б поднял брови малый уголок»; «Густая бровь кому-то светит близко»; «И брони боевой — и бровь, и голова / Вместе с глазами *полюбовно* собраны» — в 1937-м⁹.

Двузначность образа *брови* выявляет еще одно двоение образа героини и благодаря паронимазии (*бровью вяжи меня вязкою*) придает *вязке*, на первый взгляд, только любовной, добавочный смысл связанности героя еще *кем-то*. Кстати, глядя из московских стихов 1916 года, тот же двойной смысл оказался пророческим (хотя там, благодаря историческим ассоциациям, это — метафора): «По улицам меня везут без шапки... И связанные руки затекли: / Царевича везут, немеет страшно тело...». А строка: «К жизни и смерти готовая», — автоцитата из так называемой *Оды*: «На всех готовых жить и умереть / Бегут, играя, хмурые морщинки» (293).

О главном поэт говорит непрямо. По-прежнему слова самой героини нет, но в тексте, принадлежащем лирическому герою, есть *имя*, которое она, как можно понять, произносит часто, и вновь в центре его внимания — ее **отношение** к этому *имени*. Для автора небезразлично, чьими и **какими** «губами» говорится о *Москве* и **как** произносится «Сталина имя громовое». В продолжение сюжета Москвы оценочные характеристики героини здесь снова амбивалентны и дистанционные: «С *клятвенной* (!) нежностью, с ласкою».

⁹ См. об *Оде*: «Я б поднял брови малый уголок... И поднял вновь, и разрешил иначе, — ну, тут понятно, что речь идет о рисовании, да? <...> Но если вы читатель, если вам это адресовано <...> вам это приятно или нет, что кто-то возится с вашими чертами лица, да? И еще об этом пишет?!» (Павлов М. Бродский в Лондоне, июль 1991 // «Сохрани мою речь...» М.: РГГУ, 2000. Вып. 3. Ч. 2. С. 47–48).

К концу текста нравственные критерии лирического Я и героини максимально разведены. Герой дважды дистанцируется от нее: личным **неприятием** Сталина (*имя громовое*) и через передачу ее *клятвенно-нежно-ласкового* отношения к этому имени — с **пониманием ее непонимания** происходящего. Функционально в ее образе видится нам «дама-ширма», на которую средневековый поэт глядел при чтении любовного послания, чтобы не скомпрометировать (а в данном случае — спрятать в тексте) истинного адресата¹⁰.

В связи с образом *примеси ворона* обратим внимание на два момента: 1) он продолжает здесь мотив, получивший в апреле 1935 г., благодаря параномазии, богатое разветвление — «Пусти меня, отдай меня, *Воронеж*: / Уронишь ты меня или проворонишь, / Ты *выронишь* меня или *вернешь*, / *Воронеж* — блажь, *Воронеж* — *ворон*, нож...»; и 2) образ *ворона-Сталина* окольцовывает текст. Заметим, из пяти его строф только **две 6-строчные**. Ими и создается «кольцо» — «шестипалым размером / И шестипалой строфой» (по Ходасевичу, правда, в его «Дактилях» совершенно по иному поводу¹¹). Шесть строк по три

¹⁰ Итал. *schermo* — экран. Ср. у Данте: «...Между нами по прямой линии <...> сидела некая благородная дама <...> Она часто смотрела на меня, удивленная взглядами, которые, казалось, устремлялись к ней <...> я решил, что эта дама будет моей завесой, скрывающей истину...» («Новая жизнь»). В Примечании: «Данте следует куртуазному обычаю провансальских трубадуров, которые считали допустимым делать вид, что служитель Амора влюблен не в истинный предмет своих воздыханий, а в другую даму, которая служила как бы щитом или завесой» (*Данте Алигьери. Малые произведения / Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1968. С. 10, 477*).

¹¹ См.: *Ходасевич В. Стихотворения / Вступ. статья Н. А. Богомолова, сост., подг. текста и примеч. Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 189.*; ср. также: «И следы в песке видали рыбаки / *Шестипалой человеческой руки...*» (*Гумилев Н. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. Н. Н. Скатова; сост. и примеч. М. Д. Эльзона. М.: Современник, 1989. С. 340*); «...в стихотворении ‘Неправда’ <...> Мандельштам впервые зашифровал имя Сталина Числом Зверя» (*Чернов А. Ода рябому черту: Тайнопись в «покаянных» стихах Осипа Мандельштама [режим доступа: <http://chernov-trezin.narod.ru/Mandel.htm>]*).

дактиля (или — *пальца*) в каждой строфе, то есть по 18 дактилей (3 × 6) в начале и в конце текста дважды дают **Число Зверя** — **666**. В 1931 г. было написано открытым текстом: «Я с дымящей лучиной вхожу / **К шестипалой неправде** в избу...». В 1937-м «шестипалость» проступает на уровне версификации из глубины текста — «для самых будущих времен».

Таким образом, в начале подборки амбивалентный образ *Москвы* для говорящего имплицитно связан с чувством *опасности*. Далее сюжеты *Москвы* и *ворона* сопрягаются, каждый порознь, с образом героини, а через нее и в ней — друг с другом. В третьем стихотворении они открыто сольются до нераздвоимости и полной взаимозаменяемости в дважды повторенном образе-имени *Москвы*, в котором пространство Москвы как таковой *сжимается до точки*, ее образ утрачивает свою женскую сущность и главным опознавательным знаком становится взгляд *ворона*, несколько раз акцентированный: *слышит, смотрит, зорко смотрит в явь*.

* * *

Пароходик с петухами
По небу плывет,
И подвода с битюгами
Никуда нейдет.

И звенит будильник сонный,
Хочешь, повтори:
«Полторы воздушных тонны,
Тонны полторы...»

И паяльных звуков море
В перебои взяв,
Москва слышит, Москва смотрит,
Зорко смотрит в явь.

Только на крапивах пыльных,
Вот чего боюсь,
Не изволил бы в напильник
Шею выжать гусь (230–231).

3 июля 1937, Савелово

Это первое савёловское стихотворение, оно отличается простотой слов, прозрачностью и разговорностью синтаксиса. В то же время — затруднительна какая бы то ни было семантическая интерпретации. Отсюда — непрочитанность этого стихотворения в мандельштамоведении. Единственный пространственный комментарий: «Москва, сводка погоды, небо и непонятная последняя строфа»¹².

Известно, что Осип Мандельштам и его жена, вынужденные в 24 часа покинуть Москву, внимательно изучили карту Подмосковья и остановились на Кимрах, конкретнее — на Савёлове, *тихом* уголке «с пыльными крапивами». Однако само Подмосковье к 1936–37 гг. оказалось местом более чем повышенного внимания высшей власти и общественного интереса и в стране, и в мире: близилась к завершению *великая стройка социализма* — канал Москва–Волга. Здесь скопилось непомерное количество заключенных и вольнонаемных, а также — массы возвращающихся после лагерного срока и скапливающихся на 101-м и 105-м километре вокруг Москвы в ожидании дальнейшей своей участи, то есть наиболее вероятного второго ареста¹³.

Итак, слова в тексте просты. Однако почти ни одно из них не означает себя: каждое что-то называет, но ничего конкретного не изображает. И *пароходик* не пароходик, тем паче что *по небу* «плывет»; и *подвода* не подвода, потому что *никуда нейдет*; и *море* не море, поскольку это *море звуков*; и звенящий *будильник* не будильник; и *Москва* не Москва... Все эти слова выражают и подразумевают *нечто*, представляющее в своем пределе — на языке природных стихий и больших чисел.

Как мы полагаем, речь идет о людях, о несчетном множестве людей, о массе погубленных жизней, о душах умерших: «Пароходик с петухами / По небу плывет». Сравним у Лермонтова

¹² СП, 813–814.

¹³ Мандельштам Н. Воспоминания. Цит. по: Юность. 1989. № 8. С. 26–27; Штемпель Н. Мандельштам в Воронеже: Воспоминания. М., 1992. С. 15–16.

в «Демоне»: «На воздушном океане / Без руля и без ветрил / Тихо плавают в тумане...». Напомним у Осипа Мандельштама: «И воздуха прозрачный лес / Уже давно пресыщен всеми...»¹⁴.

Там, в высших сферах, непомерность счета воплотились в *небесном пароходике*. Здесь, в земном измерении, — на языке статистики, где количество, ввиду его повторения, главное, чем люди, уже обратившиеся в воздух («*Полторы воздушных тонны, тонны полторы*»). Отсюда — многозначность образа «будильник сонный»: тот, что будит; и тот, что не дает уснуть; и внутренний будильник (метафора совести и стыда).

Тот же масштаб и тот же принцип соединения стихии природы с жуткой конкретностью эпохи мы видим в метафоре: *паяльных звуков море*, — содержащей в себе «просвечивающее»¹⁵ слово из Словаря ГУЛАГа: «паяльных *сроков* море» (с его развернутой синонимией: *паять, припаять, клепать, клеить, лепить, шить*¹⁶). Напомним у Мандельштама: «А мастер пушечного цеха, / Кузнечных памятников швец, / Мне скажет: ”Ничего, отец, / — Уж мы сошьем тебе такое...”». Морская стихия тоже означает множество неисчислимое: звуки в воде гложут в безвестности, а само *море взято в перебой* (слово исконно русское, скорее народное, чем литературное, и означает, по В. Далю, *перебить до смерти всех, многих*).

По логике текста (и синтаксически, и в строфе) мотивы *паяния звуков* и их *перебоев* напрямую связаны с *зорким* взглядом

¹⁴ См. также в воронежских стихах: «По копейкам *воздух версткий / Обирает с слободы...*» (12–18 янв. 1937), «И, спотыкаясь, *мертвый воздух* ем...» (1 февр. 1937), «*Воздушно-каменный театр* времен растущих / Встал на ноги — и все хотят увидеть всех — / Рожденных, гибельных и смерти не имущих...» (19 янв. – 4 февр. 1937), «В *дощатом воздухе* мы с временем соседи...» (11 февр. 1937); также к *морю звуков*: «И *потери звуковые* — / Из какой вернуть руды?» (12–18 янв. 1937).

¹⁵ *Фрейдин Ю. Л.* «Просвечивающие» слова в стихотворениях О. Мандельштама // *Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф.* / Сост. М. З. Воробьева, И. Б. Делекторская, П. М. Нерлер, М. В. Соколова, Ю. Л. Фрейдин. М.: РГГУ, 2001. С. 235–241.

¹⁶ *Росси Ж.* Справочник по ГУЛАГу. С. 273, 386.

Москвы как свершённые властью деяние и надзор в едином лице. Тот же *зоркий* взгляд обращен «в явь», то есть в *здесь и сейчас* первичного говорящего. Напомним о тревожном предчувствии Марины Цветаевой в 1916 г.: «...Но дремучие очи сомкнув, / Но уста полуоткрыв — спит себе. / И не слышит ночных гостей, / И не видит, как *зоркий* клюв / Златоокая *восприт* птица»¹⁷.

Если 1-я и 3-я строфы субъектно организованы *безличным* авторским голосом, растворенным в картине мира, которая предстает *как таковая* и в то же время в чем-то (неизвестно — чем) лично окрашенном восприятии, то в остальном тексте характер субъектно-объектных отношений иной.

Так, во 2-й строфе появляется местоименная форма Ты, которой автор придал семантическую неопределенность, допускающую многозначность: 1) в продолжение диалога с героиней в форме ее объектного Ты это аргумент скрытого в тексте голоса: «Хочешь, *повтори*: “Полторы воздушных тонны, / Тонны полторы”», — против «клятвенной нежности», с которой она *произносит Сталина имя громовое*; 2) при чтении стихотворения как автономного текста это обращение к любому гипотетическому Другому, в том числе — в отдаленном будущем, включая и наше время, с ненавязчивым предложением: *хочешь — повтори*, не хочешь — спи спокойно; наконец, 3) во внутреннем диалоге скрытого первичного говорящего со своим, то есть *автокоммуникативным*, Ты как развитие разговора с *Чарли* о том, на что можно или невозможно решиться. Здесь существенна также автоцитация: «Я — это я, явь — это явь» (см.: «Люблю морозное дыханье...», 24 янв. 1936), чему и посвящена заключительная строфа.

После трижды явленного «смотрителя» (*смотрит, зорко, смотрит*) сразу же появляется лирический герой, находящийся

¹⁷ М. Цветаева «Приключилась с ним странная хворь...» (Мандельштам О. Э. «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии; венок Мандельштаму / Сост. и автор вступ. ст. и примеч. П. М. Нерлер. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 517).

в этой самой *яви*, «на крапивах пыльных», лишенный, подобно «подводе с битюгами», свободы передвижения и утративший *сон* от увиденного. Под прицелом *зоркого* взгляда и в диалоге с самим собой он признается: «*ВОТ* чего боюсь...».

Не за *жизнь* свою он *боится*, как в 1931 г.: «Помоги, Господь, эту ночь прожить...». Его *боюсь* — не экзистенциальный страх с «оловянным ужасом на лице», который в «Чарли Чаплине» перебарывается мыслью о творческом риске. Здесь природа страха не внешняя, а внутренняя. Это его индивидуально-личностная реакция на ЯВЬ, в которую он тоже пристально и бессонно *смотрит* и в этом смысле — противостоит тому *зоркому* взгляду. Главная *боязнь* для него — не поддаться внешнему нажиму, не дать *свернуть себе шею*, не перестать сознавать, что *Я — это я, а явь — это явь*, и — будучи частью этой *яви*, не утратить чувства своей отделённости от нее.

Автопризнание и весь текст замыкаются образом ГУСЯ с богатым шлейфом коннотаций, выводящих лирического героя за границы не только его личной ситуации, но и доставшейся ему эпохи.

Ближайшее значение *гуся* — конкретное: это непосредственное впечатление лирического героя «на крапивах пыльных» от характерной картины сельской жизни. Но в *подмосковном* расширении (если иметь в виду подробное рассматривание Мандельштамом карты и обсуждение с женой поселения в Александрове как варианта) нельзя не заметить названий двух городов, расположенных на реке *Гусь*: Гусь-Хрустальный во Владимирской области и Гусь-Железный — в Рязанской (давшие, кстати, повод для шутки: «Жили у бабуся...») и далее). А с Гусем-Железным связаны и легенда об обнаружении железной руды; и строительство завода, выпускавшего слесарные инструменты («напильник»!)¹⁸; и то, что в повести А. И. Куприна «Молох», написанной на этом материале, главный герой производит расчеты, актуальные для *великой стройки социализма*: «Тридцать тысяч человек <...> вместе сжигают в сутки сто восемьдесят ты-

¹⁸ См., напр., статью о Гусь-Железном в Википедии.

сяч часов своей собственной жизни, то есть семь с половиной тысяч дней <...> Около двадцати лет в сутки! Двое суток пожирают целого человека <...> А когда финиш выжат и кляча упала с переломленной спиной и разбитыми ногами, — к чорту ее, она больше никуда не годится!»¹⁹. Так «гусь» сопрягается и с русской историей, и с историей русской литературы, не говоря уже о «гусином пере» как поэтическом инструменте (А. С. Пушкин: «Перо, моя отрада...» [«К моей чернильнице», 1821]; «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге...», 1833). А в контексте лирики Мандельштама, в стихотворении «Европа»: «С тех пор как в Бонапарта / Гусиное перо направил Меттерних...» — оно в 1914 году было соотнесено с ситуацией Мировой войны, и теперь, когда снова «В Европе холодно...», косвенно актуализируется.

Кстати, напомним, что *железное* («Идут года железными полками...») у поэта всегда негативно, как опасное для живого (ср.: «И *железой* поэзия в *железе*, / Слезающаяся в родовом разрезе...»), и в этом смысле «гусь» не должен *изволить* «в *напильник* выжать шею». Итак, образом-сравнением «гусь» лирический герой непосредственно или опосредованно становится причастным и к современности, и к своему поэтическому призванию, и к истории. Но этого вывода еще недостаточно для понимания глубины и силы концовки стихотворения.

Нам уже довелось обратить внимание на семантическое богатство слова *га* в «Стансах» 1935 г.²⁰ Заменявшее *десятину*, это новое слово сельскохозяйственного словаря эпохи завершает этапное стихотворение Мандельштама, находясь в самой сильной позиции и в созвучии с древнерусским словом *туга*²¹, что придает и рифме, и всей концовке полисемантическую. «Струна моя туга», то есть натянута, напряжена, именно потому, что авторское Я исполнено *туги*: *горя, скорби, печали*. А такая риф-

¹⁹ *Курпин А. И.* Соч.: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1954. Т. 1. С. 165, 166, 167.

²⁰ См. в наст. изд.: «“И не ограблен я и не надломлен...” (“Стансы”, 1935)».

²¹ Об этом см.: *Чернов А.* Ода рябому черту...

ма потянула за собой смыслы гусяного *га-га* (см. у В. Даля), причем не только с историческими коннотациями (по аналогии со *спасением* князя Игоря, которому «Дятлове тектомъ путь къ р'ѣцѣ кажутъ»), но и с историко-литературными. Мы имеем в виду «Арзамасское братство», протоколы которого были впервые опубликованы в 1933 г. Издательством писателей в Ленинграде и вряд ли могли пройти мимо внимания поэта и близких ему людей.

Для нашего разговора о *зорком* «смотрителе» важен следующий фрагмент из речи Кассандры-Блудова при посвящении В. Л. Пушкина в старосты братства: «...*арзамасский гусь* приосенит чело твое покровительствующим крылом и охранит его от коварства крыла времени, *сего алчного ястреба*, скалящего зубы <...> на всё, что носит на себе печать дарования, вкуса и красоты»²².

Разумеется, в ситуации Мандельштама мы никоим образом не предполагаем прямого цитирования, но если названная книга побывала в его руках в 1933 году, то впечатляющий образ *алчного ястреба* не мог не запомниться. Во всяком случае с «ястребами тяжелокровными» мы встретимся уже в следующем стихотворении, сразу после *гуся*.

Не забудем и о «Балладе пословиц» Франсуа Вийона, с метафорическим рефреном: «Гусей коптят на Рождество», итожащим ряды прописных житейских истин и естественных законов жизни. Сюжетно движение баллады приводит читателя к ситуации, исход которой зависит от самого «гуся». Отсюда в конце баллады — *посылка*: «Принц, дурень дурнем остается, / Пока не вразумят его / ИЛЬ САМ ЗА УМ ОН НЕ ВОЗЬМЕТСЯ. / Гусей коптят на Рождество»²³. Ср.: «*Котелок твой — тот же океан*».

²² Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л.: Наука, 1974. С. 85. Выдержки из протоколов в книге даны по изд.: Арзамас и арзамасские протоколы. Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. С. 51 (уточнены по рукописям ИРЛИ).

²³ Вийон Ф. Лирика / Пер. с фр. Ф. Мендельсона, И. Эренбурга. М.: Худож. лит., 1999. С. 168-170.

Приведем — в изложении С. Б. Рудакова — важные для нас мысли О. Мандельштама в Воронеже 1935 года: «Отобраны, заложены жизнь и смерть — выданы ломбардные квитанции. То же у других людей. И идет разговор с помощью квитанций, а настоящее всё спрятано — концы в воду. Действительность надвинулась. Мы ощущаем ее корку, ее отвердение. Всё от обмеления словаря... Всё обмелело, есть только квитанции, а не смысловые слова»²⁴. Наша задача и состоит в том, чтобы увидеть и показать, как поэт «работает речь», *возвращая словам их смысловое богатство*.

Итак, глубинное содержание стихотворения «Пароходик с петухами...» свидетельствует о том, **что** поэт видит и слышит. Его слова строги, почти безоценочны, словно на суде Истории. И наряду с ними — опыт глубоко личного переживания общей беды и понимания сути происходящего.

Накопленная в душе поэта энергия боли, понимания и стыда получает выход в призыве к самой стихии.

* * *

На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь,
Гром, ударь в тесины новые,
Крупный град, по стеклам двинь — грянь и двинь, —
А в Москве ты, чернобровая,
Выше голову закинь.

Чародей мешал тайком с молоком
Розы черные, лиловые
И жемчужным порошком и пушком
Вызвал щеки холодовые,
Вызвал губы шепотком...

Как досталась — расскажи, расскажи —
Красота такая галочья,

²⁴ О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О. Э. Мандельштаме. СПб.: Академический проект, 1997. С. 192.

От индийского раджи, от раджи —
Алексею что ль Михайлычу, —
Волга, вызнай и скажи.

Против друга — за грехи, за грехи —
Берега стоят неровные,
И летают за верхи, за верхи
Ястреба тяжелокровные —
За коньковых изб верхи —

Ах, я видеть не могу, не могу
Берега серо-зеленые:
Словно ходят по лугу, по лугу
Косари умалишенные,
Косит ливень луг в дугу (231–232).

4 июля 1937, Савёлово

Ближайший реальный комментарий к начальной строке текста мы видим в графике открытия канала, содержащем в себе нечто, до того не мыслимое:

23 марта 1937-го — опущены щиты Волжской плотины.

Впервые за всю свою историю Волга была остановлена на три минуты²⁵. (Из этого, кстати, понятно, о каких *тесинах новых* идет речь в стихах. — Д. Ч.)

Цитатным фоном к перекрытию Волги и, соответственно, к начальной строке мог бы стать образ *Невы* как «возмущенной стихии» в «Медном всаднике»: «Нева вздувалась и ревела / Котлом клопоча, и клубясь, / И вдруг, как зверь остервенясь, / На город кинулась...»²⁶. Но в стихотворении сразу после призыва к *Волге* и как бы в параллель лирическое Я, пока скры-

²⁵ Голованов В. География скорби // Вокруг света. 2003. № 9 (2756). Сент.: Электрон. ресурс. Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/559/>.

²⁶ Пушкин А. С. Указ. Собр. соч. Т. 3. С. 265.

тое в тексте, обращается к *чернобровой*: «*Выше* голову закинь» (ср.: «Мой шегол, я голову закину, / Поглядим на мир вдвоем...», 9–27 дек. 1935), то есть погляди с высоты.

На первый взгляд, такое обращение продолжает любовные признания, а по существу функционирования женского образа — это, как мы полагаем, та же «дама-ширма», через посредство которой высказывается нечто чрезвычайно важное. В побуждении взглянуть *выше* мы видим аллюзию на имя генпрокурора *Вышинского*, назначенного *Верховным Советом СССР, учрежденным в декабре 1936 г.* В тексте воссоздается вертикаль власти, официальной и реальной власти: *выше* = генпрокурор *Вышинский*, *верхи* = назначивший его *Верховный Совет*, а *за верхи* = *ястреба тяжелокровные*, подчиненные только *зоркому* смотрителю, или *ворону*. Добавим лагерные производные: *вышак* и *вышка*, созвучные имени и действиям генпрокурора. А *ястреба*, с их высью еще выше *верхов*, ассоциируются с лагерной же *сторожевой вышкой*, откуда «часовой наблюдает за вверенным ему участком или сектором»²⁷); то же, что: «...Москва смотрит, / Зорко смотрит **в явь**».

После «любовной» строфы, отвлекающей от главного, вводятся два чрезвычайно важных образа — *раджи* и «Алексея что ль Михайлыча», с которого и начнем.

Ведь именно «Тишайший» основал на Руси Тайную канцелярию, или Приказ великого государя тайных дел, с прямым ему подчинением и правом негласного контроля *над высшими* должностными лицами в государстве и за границей²⁸, продолжатели чего в современной эпохе — «ястреба тяжелокровные», *летающие* «за верхи, за верхи».

Известно также, что было два главных бунта в эпоху правления царя Алексея Михайловича: Соловецкое возмущение старообрядцев, которое после осады и взятия монастыря было

²⁷ *Росси Ж.* Справочник по ГУЛАГу. С. 74–75.

²⁸ *Степанов С. А.* Приказы // Степанов С. А. Политическая история России: Электрон. ресурс. Режим доступа: http://stepanov01.narod.ru/history/lect06_6.htm.

подавлено, а все участники — повешены (косвенный отзвук лагерно-тюремной темы Соловков 1920–30-х гг.); и — поволжский бунт, вызванный массовыми восстаниями крепостных крестьян в недавно закрепощенных областях Поволжья (по Уложению 1649 г.), чем актуализируется крестьянская трагедия современной поэту эпохи.

Не исключаем в связи со сказанным, что призыв «грянь и ДВИНЬ» проецируется на «Стенькин суд» М. Волошина (1917): «...на расправу на правую / Сам судьей на Москву ворочусь. // Рассужу, развяжу — не помилию... И за мною не токмо что драгая / Голытба, а казной расшибусь — / Вся великая, темная, пьяная, / Окаянная ДВИНЕТСЯ Русь»²⁹. А также — на поэму Вас. Каменского «Сердце народное — Стенька Разин», которую он в 1914–17 гг. печатал в разных периодических изданиях и многократно читал на вечерах (в частности, наиболее известный фрагмент — «Сарынь на кичку») — с призывами к бунту: «Свисти! / Глуши! / Зевай! / Раздайся! <...> Грянуть мстью круче <...> Грянуть кличем». Кстати, в словах его героини-персиянки читаем: «Чернитесь, брови мои <...> губы-кораллы <...> Грудь моя спелая, дивная», — далее о ней: «Персиянка / Хвалена — / Любовница смелая»³⁰. Эти образы закрепились в разинской теме и стали общим местом в русской поэзии. Ср. также в поэме М. Цветаевой «Степан Разин»: «брови черные <...> лицо одно / Забытое, чернобровое»; также: «Ты меж наших баб — / Что жемчужинка!».

И у Мандельштама облик героини внешними чертами вписывается в традицию изображения *полонянки-персиянки*. Отличается же — специфичностью ее *пленения*. Она — в плену эпохи, в плену идеи: «Биться за дело нетленное»; «И эта сталинская книга / В горячих солнечных руках». В отличие от разинского сюжета, лирический герой Мандельштама стремится **вызволить** ее из этого плена, в чем, собственно, и смысл его

²⁹ Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Наука, 1995. С. 232.

³⁰ Каменский В. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. Л. Степанова. М.; Л., 1996. С. 161, 166–167, 179.

прямого обращения к ней. Она же словно заколдована, испорчена *чародейством*:

Чародей мешал тайком с молоком
Розы черные, *ЛилЛовыЕ* [анаграмма ее имени. — Д. Ч.]
И жемчужным порошком и пушком
Вызвал щеки холодовые...³¹

Эпитет *жемчужным* выводит нас к Гумилеву. Не к «Жемчугам», а, подобно нити Ариадны, к претексту строки: «От индийского раджи, от раджи», то есть к стихотворению «Северный Раджа»³² (1908), с образом «непобедимого царя», его «гордым решеньем» и навеянным им *бредовым сном*:

Живет закон священной лжи
В картине, статуе, поэме —
Мечта великого Раджи,
Благословляемая всеми.

Обратим внимание на одно место, в котором у Гумилева имя главного героя стоит в винительном падеже, причем в конце строки и строфы:

Легко сгореть и встать иными,
Ступить на новую межу,
Чтоб встретить в пламени и дыме
Владыку Севера Раджу, —

Получается: встретить *Ра Джусу*, или — бога Солнца Джусу («Хочу назвать его — не Сталин, — Джугашвили»). Не для того ли многократные отсылки к Гумилеву, чтобы не произнесенное

³¹ Ср.: «Когда он мальчик был и с ним играл павлин, / Его *индийской радугой* кормили, / Давали *молока* из розоватых глин / И не жалели кошенили» («Внутри горы бездействует кумир...», 10–26 дек. 1936). Текст был прочитан нами в составе *мавзолейной* темы.

³² Гумилев Н. Указ. изд. С. 408–410.

в этом тексте *имя* «громовое», пусть скрыто, но прозвучало, и тоже в связи с героиней («От индийского раджи, от раджи»).

К «Северному Радже» еще вернемся в разговоре о «Стансах», а сейчас обратимся к заключительной строфе стихотворения, которая так же, как в «Пароходике...», организована открытым авторским Я.

Сначала — объектный план. Образ *берегов неровных*, перейдя сюда из 3-й строфы, становится непосредственным предметом внимания лирического героя. В комментариях отмечены два важных для нас момента: 1) «написано незадолго до открытия (15 июля 1937 г.) канала Москва – Волга <...> строящегося заключенными. Мандельштам, несомненно, видел завершение работ, по дороге из Савелова в Москву и обратно»; и 2) «Берега *серо-зеленые* — возможно, вид работающих на канале заключенных»³³, то есть бушлаты на фоне зелени.

Что именно видел при этом поэт, можно конкретнее представить по «Дмитлаг 1936–37 гг. Воспоминаниям очевидца» (так называются записки Алексея Комаровского³⁴): «Все земляные работы на канале велись вручную. <...> С Яхромских холмов трасса канала напоминала огромный, вытянувшийся на необозримые просторы живой муравейник. <...> Картина неповторимая. Недостатка в живой силе не было. ГУЛАГ поставлял ее бесперебойно и в неограниченном количестве»³⁵.

Претекстом в объектном плане мог быть «Берег невольников» В. Хлебникова (ноябрь 1921): «Невольничий берег <...> Перешел в новое место: / В былую столицу белых царей...»;

³³ *Нерлер П. М.* Примечания (С2, т. 1, с. 590).

³⁴ А. Комаровский (1914–1988), сын художника-иконописца, расстрелянного на Бутовском полигоне, одном из трех полигонов Дмитлага. Попал в Дмитлаг в 1936 г. как вольнонаемный после трех лет заключения в Сиблаге.

³⁵ [*Комаровский А.*] Дмитлаг 1936–37 гг. Воспоминания очевидца (сайт Дубненского общественного фонда историко-краеведческих исследований и гуманитарных инициатив «Наследие». Режим доступа: <http://nasledie.dubna.ru/itemprint.asp?iditem=601>). См. также: *Голованов В.* География скорби.

«Стадо за стадом...»; «Страна обессынена! / А вернется оттуда / Человеческий лом, зашагают обрубки...»³⁶. (С канала никто из заключенных *не вернется*.) Скорее всего, Мандельштам это понимал, не отсюда ли — образы смерти с косою — *Косари умалишенные*, которые на волжских берегах *косят* людей, точно траву, и они сопряжены с *ливнем* — образом, который у Мандельштама в «Стихах о русской поэзии» (1932) означает надСМОТРщика:

Катит гром свою тележку
По торговой мостовой
И расхаживает ливень
С длинной плеткой ручьевой...

Последняя строфа — картина того, что запретно для человеческих глаз. Лирический герой *не может* это видеть, но и отвести взгляда не может. Такова позиция поэта-очевидца, сформулированная им, *возмужавшим*, в «Стансах» 1935 года: *Я слышу... Я помню всё... И теперь, в 1937-м: Ах, я видеть не могу, не могу... Но обязан видеть*.

Этому, собственно, и посвящено последнее *раздумье* лирического героя, написанное в соответствующем жанре.

СТАНСЫ

Необходимо сердцу биться:
Входить в поля, вращать в леса.
Вот «Правды» первая страница,
Вот с приговором полоса.

Дорога к Сталину — не сказка,
Но только — жизнь без укоризн:
Футбол — для молодого баска,
Мадрида пламенная жизнь.

³⁶ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 336, 337.

Москва повторится в Париже,
Дозреют новые плоды,
Но я скажу о том, что ближе,
Нужнее хлеба и воды,

О том, как вырвалось однажды:
«Я не отдам его!» — и с ним,
С тобой, дитя высокой жажды,
И мы его обороним,

Непобедимого, прямого,
С могучим смехом в грозный час,
Находкой выхода прямого
Ошеломляющего нас.

И ты прорвешься, может статься,
Сквозь чашу прозвищ и имен
И будешь сталинкою зваться
У самых будущих времен...

Но это ощущение сдвига,
Происходящего в веках,
И эта сталинская книга
В горячих солнечных руках, —

Да, мне понятно превосходство
И сила женщины — ее
Сознание, нежность и сиротство
К событиям рвутся — в бытие.

Она и шутит величаво,
И говорит, прощая боль,
И голубая нитка славы
В ее волос пробралась смоль.

И материнская забота
Ее понятна мне — о том,
Чтоб ширилась моя работа
И крепла — на борьбу с врагом (232–233).

4–5 июля 1937, Савелово

Но прежде чем обратиться к жанру и непосредственно к содержанию «Стансов», вернемся к стихотворению «Северный Раджа» (1908), на которое в той или иной степени отзываются четыре текста.

Полагаем, что для них (а в первую очередь — для «Стансов») — это не только один из претекстов, но *основа* словесной ткани, *канва*, на которую, в такт ей, ложится *тот же* узор, напоминающий о пророчестве молодого Гумилева и сгущающий этот узор свидетельствами эпохи 1930-х гг.: «Вот “Правды” первая страница, / Вот с приговором полоса».

Ритмически это подчеркивается теми же четырехстишиями с четырехстопным ямбом и правильным чередованием женской и мужской рифмы (в части 1 у Гумилева). Тот случай, когда, как говорил Мандельштам С. Рудакову (2 августа 1935), «можно уже и стихами, и то потому, что *они свое значение вкладывают, привносят*»³⁷ (курсив мой. — Д. Ч.).

Сюжетно — перед нами повествование о том, как с юга на север пришел завоеватель (*Гудит земля, оружие блещет*) и опьянил всех мечтой об иной жизни (*Мы в царстве снега создадим / Иную Индию — виденье...*). Для достижения этой мечты надо сначала умереть, как бы уснуть, а потом проснуться и *встать на новую межу*. Люди поверили и теперь пребывают в *сне-бреду*, каждый — с мыслью: «Вот встану...» — а пока *мне хорошо у грёзы томной*. Так и «живет закон священной лжи».

Образно эта идея воплощена в фигуре *надменного царя*, похожего на всех деспотов, чье обаяние основано на страхе и преклонении перед силой как источниками слепой веры и нежелания взглядеться в ЯВЬ.

Покажем это на ряде очевидных соответствий в «Стансах».

³⁷ О.Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936). С. 81.

Входить в *поля*, вращать в *леса*
Он хочет в *поле* видеть клевер

Вот «*Правды*» первая страница,
Вот с приговором полоса

Дорога к Сталину — *не сказка*

Мадрида *пламенная* жизнь

Дрожали зябнувшие *парсы*
(т. е. *огнепоклонники*)

Но будет белая заря
Пылать слепительнее вдвое

Но я скажу о том, что *ближе*
Она *близка*

Дитя высокой *жажды*

«Я не отдам его!»
(также в П:
Произносящая ласково
Сталина имя громовое
С клятвенной нежностью, с ласкою)

Непобедимого, прямого

Находкой выхода прямого
Ошеломляющего нас

Созреют *новые* плоды

И эта сталинская *книга*

К событиям рвутся — в бытие
Спешите кануть и сгореть.

Да, мне *понятно* превосходство...
И материнская забота
Ее *понятна* мне...

Над страной *лесов* и гатей

Живет закон священной *лжи*

Он жил на *сказочных* озерах

Чтоб встретить в *пламени* и дыме

И та, которую люблю,

Дитя бриллиантовых *раджей*

Как *дева* юная *пьяна*
Своей великою *любовью*

Непобедимого царя

Но людям, павшим перед ним,
Царь кинул гордое решенье

Вступить на *новую* межу

Ее [Византии] задумчивые *книги*
Не заковали этих плеч

В кипучий вихрь его *событий*

Придите и *поймите*
Его спасающую сеть.

Лирический герой *понимает* ее *сиротство* как историческое, как строительство новой жизни *с понедельника* (А. Платонов писал о *новом человеке — голом в предбаннике истории*). *И эта сталинская книга / В горячих солнечных руках* — не что иное, как «Конституция СССР», принятая в декабре того же 1936 г. и сразу же официально (как бы от имени народа) названная *Сталинской*. Последний аргумент героини в диалоге-споре: «Я не отдам его!» — чисто женский (подобно реакции Наташи Ростовской: «Как ты смеешь говорить, что он неблагороден? Ты разве не знаешь, что я люблю его?»³⁸).

Итак, в диалоге лирического героя с героиней участвует еще один голос — Николая Гумилева, ею не слышимый, но важный для понимания той *оценивающей* дистанции, что отделяет Я от нее.

Три стихотворения Мандельштама, кажущиеся при первом чтении откровенно чувственными, после углубления в текст таковыми не являются, точнее — содержание их гораздо богаче, и с первых же строк начинают проступать иные смыслы: «в губы горячие» вложено всё о Москве 1937-го; в ее *пальцы* — «Сила приказа... Биться за дело нетленное»; в ее *чернобровости* проступает иная *бровь, вяжущая* лирического героя своей *вязкою* и глядящая со всех портретов; *Имя громовое* в ее огласовке подается *с клятвенной нежностью, с ласкою*; *И сталинская книга* — в ее *горячих руках*. Наконец, о *будущем* говорится тоже через нее (*И будешь сталинкою зваться*). Поэт образует неологизм по аналогии с *ленинец — ленинка*, говоря о том времени, когда (Мандельштам уверен!) «моложавое его [Сталина] тысячелетие» отойдет в прошлое и тех, кто был слепо ему верен, будут называть *сталинцы — сталинки*. Правда, язык и время внесли поправку снижающего характера — *сталинистка*.

Параллельно семантическому расширению и углублению текста характер отношений Я — Ты меняется. Как адресат непосредственного общения (Ты) и как часть общего Мы («Мчит-

³⁸ Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 5. С. 351.

ся, летит, *с нами* едучи») образ героини сначала внешне дистанцируется («*А в Москве ты, чернобровая...*»), в силу чего роль ее в монологе лирического Я отходит на второй план, а затем и вовсе объективируется, переходя из категории 2-го лица в 3-е:

И будешь *сталинкою* зваться
Превосходство и сила *женщины*
Она и шутит величаво
В *ее* волос пробралась смоль
И *материнская забота*
Ее

Можно заключить, что в духовном пространстве последних стихов Мандельштама, к концу «Стансов», ее образ функционально исчерпывает себя. В этом мы видим главное отличие стихотворений, обращенных к Е. Е. Поповой или посвященных ей, от любовной лирики Осипа Мандельштама, всегда сопряженной с мотивами вечности и личной памяти:

Нам остается только имя... 1916
Возьми ж на радость дикий мой подарок... 1920
Я только запомнил каштановых пряжей осечки... 1925
Я тяжкую память твою берегу... 1935
И расставаться с ними непосильно... 1937

Теперь о жанре стансов в лирике Осипа Мандельштама. «Стансы» 1937 года — третьи и последние у поэта. Первые — «Летние стансы» *предвоенного* 1913 года — передают атмосферу неосознанной тревоги, неблагополучия мира: *Уехать хочется скорей!; Нева — как вздувшаяся вена; И с бесконечной челобитной / О справедливости людской...* (ср. в «Медном всаднике»: «Как челобитчик у дверей / Ему не внемлющих судей»³⁹; см. также у А. Ахматовой о 1913 *годе* в «Поэме без ге-

³⁹ Пушкин А. С. Указ. Собр. соч. Т. 3. С. 270.

роя»: *Сколько гибелей шло к поэту, / Глупый мальчик: он выбрал эту — / Первых он не стерпел обид...*⁴⁰).

В «Стансах» 1935 года главный мотив — взросление Я-поэта, возмужание его как очевидца, в итоге: «И не ограблен я и не надломлен, / А только что всего переогромлен. / Как Слово о полку струна моя туга». Тогда, после Лубянки и Чердыни, после подконвойного следования, поэту был определен срок ссылки в «этом медленном одышливом просторе», где он реально мог *входить в мир*, общаться с людьми, иногда зарабатывать, а главное — творчески осуществить себя на этой *остановке* (согласно этимологии жанра) в *Воронежских тетрадах*.

В мае – июле 1937 года ситуация иная. Полная неопределенность существования: ни жилья, ни уверенности в завтрашнем дне — в буквальном смысле этого слова. «Отсутствие у них здесь своей крыши над головой, постоянного пристанища создавало ощущение неприкаянности, какой-то ненастоящей, временной жизни»⁴¹.

Не случайно ожидание *повторного ареста* прямо или скрыто, сознательно и непреднамеренно сказывается в сквозном мотиве **повтора**: лексически — «Хочешь, *повтори*»; «Москва *повторится* в Париже»; а более всего — в повторах строк, рифм, в анафорах начальных, двучленных и внутренних⁴², в повторах и вариациях однокоренных слов и фонетических и семантических сближениях слов «далековатых», в «просвечивающих» словах...

Нанизыванием повторов на повторы ткется единый смысловой и интонационный узор последних стихов Мандельштама. То единственное, что *сей час* подвластно лирическому герою, зависит исключительно от него самого: это — творчество «из себя, из нити, из темна». Отсюда «сознание цели»: «Чтоб ширилась моя работа / И крепла на борьбу с врагом». А кто *враг*, ясно из

⁴⁰ Ахматова А. Соч.: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. Кралина. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 334.

⁴¹ Штемпель Н. Мандельштам в Воронеже. Воспоминания. С. 19.

⁴² Об анафорических композициях см.: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. С. 465, 472.

обоих «Стансов»: там — «Я помню всё: немецких братьев шеи / И что лиловым гребнем Лорелеи / Садовник и палач наполнил свой досуг» (1935); здесь — ложь «Правды» и «с приговором полоса». В контексте подборки не забудем ни «ворона», ни «ястребов тяжелокровных», ни «косарей умалишенных».

Расширим комментарий к реалиям *Дня* в «Стансах» 1937 г. Образ *жизни без укоризн* двузначен: на поверхности это *укоризны* извне, исключив которые, можно слиться с большинством. Но, исходя из предшествующего разговора, для лирического героя страшнее — свои внутренние: «Вот чего боюсь, / Не изволил бы в напильник / Шею выжать гусь».

Непосредственно в тексте (синтаксически) образ *жизни без укоризн* поясняется *футболом* — для *молодого баска*, и тем выводит значение этого образа за пределы спорта и географии. Успехи баскской команды были связаны не только с их мастерством и применением в игре новой системы «дубль-вэ», но — главное! — с состоянием духа. В апреле — немецкой авиацией был стерт с лица земли городской центр басков Герника, погибли 1600 человек. А во время серии матчей команды в СССР франкисты захватили Бильбао, столицу Баскского автономного района Испании, что в тексте «Стансов» подытоживается следующей строкой: «Мадрида *пламенная* жизнь». Так что «жизнь без укоризн» получает еще одно семантическое расширение.

Новые плоды — не только отсылка к «композиции о Мичурине», над которой работал Яхонтов (что отмечено во всех комментариях), но, в контексте двух строк: «Москва *повторится* в Париже, / *Дозреют* новые плоды», — это составная часть раздумья Мандельштама по аналогии с близким образом в его «Грифельной оде», связанным, как мы полагаем, с Великой французской революцией и 1830-го годом — на фоне переводов из О. Барбье: «*Плод нарывает. Зрел виноград. / День бушевал, как день бушует. / И в бабки нежная игра, / И в полдень злых овчарок шубы*».

В «Стансах» 1935 г. поэт говорит о прошлом и настоящем, здесь — несколько иначе. Обратим внимание на двоение семантики анафорического *И*:

*И ты прорвешься, может статься,
До самых будущих времен,
И будешь сталинкою зваться... —*

которое можно понять и как усилительное: *И прорвешься, И будешь зваться*. Но первое *И* само допускает двоякое прочтение: *И ты* — в значении **тоже** — *прорвешься...* («может статься»). А вот *статься* это *может* только через Я-поэта, «пробившегося в роль», через его стихи, причем *прорвется* она — как «сталинка».

В связи с последним заметим, что, наряду с включенностью в подборку ряда имен и их семантическим обыгрыванием, для поэта важен *сам мотив* ИМЕНИ: его значимость (*И даже знаменит*); замещение тождественным (*Сталин = Москва*); ликвидация многих имен (*С приговором полоса*); сплющивание массы *прозвищ и имен* в нечто неразличимое (*Сквозь чащу*); наконец, присвоение *иного* имени вместо личного, согласно философскому афоризму «Именами знаем» и «знанием именуем»⁴³: *И будешь сталинкою зваться...*

* * *

Б. Пастернак размышляет в «Охранной грамоте» «...о той из века в век повторяющейся странности, которую можно назвать последним годом поэта. Вдруг кончают не поддававшие-ся завершению замыслы. Часто к их незавершенности ничего не прибавляют, кроме новой и только что допущенной уверенности, что они завершены. И она передается потомству»⁴⁴

Но для Мандельштама 1930-х гг., как впервые было отмечено и сформулировано Ю. И. Левиным, это не «странность», а, напротив, специфическая особенность: «Фрагмент в смысловом отношении часто незавершенный и “случайный”, получает

⁴³ Флоренский П. А. Имеславие как философская предпосылка: Мысль и язык // Флоренский П. А. У Водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 308.

⁴⁴ Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. С. 113.

законное место внутри “цикла” как элемент породившего его “порыва”. Ощущение фрагментарности усиливается еще и тем, что такой фрагмент часто представляет собой вариацию на темы другого, “завершенного” стихотворения (которое в соседстве варьирующего его фрагмента, в свою очередь, теряет видимость завершенности) <...> С фрагментарностью “вариативного” типа связано и другое характерное для позднего Мандельштама явление, которое можно назвать недискретностью: стихотворение не только не обязано быть законченным в себе, но и не обязано четко отграничиваться от других, соседних стихотворений. Стихи одного “порыва”, даже формально отдельные, настолько тесно связаны друг с другом, что представляют собой почти единый текст (во всяком случае, должны восприниматься “друг относительно друга”)⁴⁵.

О рассмотренных нами стихах Мандельштама можно сказать, что, хотя каждое из них завершено, вместе они представляют собой единый текст, обусловленный, ввиду обстоятельств написания всех и каждого, ощущением своего слова как *последнего*.

Если применительно к воронежскому периоду образ «добавочного дня» метафоричен: фактически означает «время жизни» сроком в 3 года, — то применительно к маю-июлю 1937 г. каждый *день* действительно мог оказаться последним, и каждый следующий за ним так и воспринимался поэтом. В воспоминаниях Н. Я. Мандельштам читаем: «Тема: “что будет с нами завтра” — была основной во всех наших разговорах [с Бабелем]. <...> О.М. обходил ее молчанием: его завтрашний день уже наступил. Только раз его прорвало [в разговоре с Шервинским]: “так продолжаться не может” <...> Я у них всё время на глазах. Они совершенно не знают, что со мной делать. Значит, они меня скоро посадят...”⁴⁶.

⁴⁵ Левин Ю. И. Тридцатые годы (О. Мандельштам) // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 115.

⁴⁶ Мандельштам Н. Воспоминания. С. 33–34.

Это мы и назвали «феноменом последнего дня поэта». В согласии с легендой об Аршаке, этот День Мандельштам прожил с предельной творческой интенсивностью, как «полный слышанья, вкуса и обоняния» (468). Отсюда — не только «Две подметки — заячья губа», но и «*Две гляделки, полные чернил / И прекрасных удивленных сил*»; и обостренное внимание к событиям текущего дня: «Вот “Правды” первая страница, / Вот с приговором полоса» — и к «будильнику сонному». И влюбленность, и живейший интерес к сегодняшнему миру в восприятии его *другими* людьми. И жажда успеть выразить себя и мир в многочисленных глаголах **говорения**: тихонько *говорит*; Дай мне *сказать* тебе *с голоса*; В *губы* горячие *вложено*; *Произносящая* ласково; *Хочешь, повтори*; *Вызвал губы шепотком*; *Расскажи, расскажи*; *вызнай и скажи*; Но я *скажу* о том, что ближе; как *вырвалось* однажды; *будешь зваться*; *И шутит... и говорит*. Наконец, это взгляд в «самые будущие времена»...

В противовес *ночам* 1931 года — *ночам страха и ожидания* «гостей дорогих» — здесь мы видим поэта в его *последнем* прижизненном мирволении, с верой в **повелительную** силу своего слова: *Чисть* корольки, *ролики* надень; *пробивайся* в роль; *Надо рисковать*; *Бровью вяжи* меня *вязкою*; *Хочешь, повтори*; *Вьши* голову *закинь*; *Расскажи, расскажи*; *вызнай и скажи*.

Каждый сегодняшний день понимается поэтом как «мой день», в котором он — *государик*. И мы увидели, что *его Дню* свойственны всеохватность эпохи и включенность ее в русскую и европейскую Историю. При этом поэтическая речь вбирает в себя «коридор голосов» (М. Бахтин), свободно чувствуя себя в пространстве мировой культуры.

Мысль о близости смерти не замыкает уста поэту, а, напротив, побуждает его к интенсивному выговариванию обо всех и ЗА ВСЕХ⁴⁷. Для того он и «**работает речь**». Большинство слов

⁴⁷ Ср. с темой «трагического судилища» у Ахматовой в стихотворении «Подражание Кафке»: «...Вокруг пререканья и давка, / И приторный запах чернил. / Такое придумывал Кафка / И Чарли изобразил...» (Ахматова А. Указ соч. Т. 1. С. 244). Благодарна Елене Юрьевне Куликовой, обратившей наше внимание на это стихотворение.

в последних стихах — *одноразового* употребления, они индивидуализируют и прозаизируют Словарь поэта. Вот примеры только из «Чарли Чаплина»: *неладно, гляделки, подметки, вакса, оловянный, семенит, нажимай педаль, кролик, корольки...*

Кроме того, Мандельштам вводит в поэзию и общеупотребимые слова, которым эпоха на языке ГУЛАГа сообщила двузначность или новые смыслы: *котелок, ворон, черный ворон, гусь, шея, паяльных, вышка, к высшей мере, биться за дело, косарь, косить.*

А наращиванию особенно глубоко скрытых в тексте смыслов способствуют излюбленные поэтом изысканные приемы анаграммирования и параномазии.

Стихи Осипа Мандельштама мая – июля 1937 года открыты в будущее и в дальнейшем будут еще открываться. Это — акт человеческого и поэтического мужества «для бесконечного познания ЯВИ».



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абугова И.Г. 145
Аверинцев С.С. 3, 13, 14, 50, 52,
98, 159, 228, 230
Аверченко А.Т. 36
Адалис А. 198
Аксенов И.А. 80
Алексей Михайлович, царь 262
Альшванг А. 20, 21
Амелин Г.Г. 28, 119
Анненский И.Ф. 19, 39, 40, 41,
83, 84, 113, 128
Арбенина О. 200
Ариосто Л. 100, 106, 115, 125–
130, 133, 169, 170
А.С. (А. Н. Тихонов) 5
Ахматова А.А. 37, 55, 66, 93,
122–124, 159, 173, 174, 181,
205, 271, 276
Ахутин А.В. 233
- Бабрий 149
Барбье О. 273
Байрон Д.-Г. 95, 162, 231
Баратынский Е.А. 92–95, 97, 130,
131, 162
Батюшков К.Н. 100, 102–107,
111, 128, 129
Бах И.-С. 73
Бахтин М.М. 187, 192, 193, 241,
276
Бейлис М. 28, 35, 36
- Белецкий А.А. 20
Белинский В.Г. 95
Белый А. 98, 153, 170, 227
Бергсон А. 41, 42, 168
Бердяев Н. А. 192
Берлянд И.Е. 233, 234
Бессараб М. 94
Бетховен Л. Ван 20, 21, 209
Блок А.А. 122, 123, 178, 205, 208,
223
Блудов Д.И. 129
Бобров А. 140
Бобров С. 152
Богданова О.А. 206, 253
Богомолов Н.А. 252
Бодлер Ш. 120, 229
Бозио А. 200
Бонди С.М. 70
Борев Ю. 150
Бочаров С.Г. 192, 193
Брэм А.-Э. 90
Буллок А. 125, 133
Бунин И.А. 179
Бурбан В. 38
Бухштаб Б.Я. 52, 53, 55
Бушман И. 72
- Ваксель О. 200–202, 222, 227
Валери П. 4
Василенко С.В. 5, 162
Вейдле В. 61

- Веневитинов Д.В. 59, 92, 94, 95, 97
Вергилий 92
Верлен П. 6, 16, 101
Видгоф Л.М. 67, 72
Вийон (Виллон) Ф. 16, 18, 99, 102, 209, 234, 241, 242, 259
Виноградов В.В. 187, 192
Виролайнен М.Н. 123
Воздвиженский В.Г. 169
Волошин М.А. 5, 10, 40, 78, 81, 90, 105, 205, 263
Волчек Д.Б. 252
Воробьева М.З. 255
Врангель П.Н. 132
Высоцкий В.С. 115
Вышеславцев Б.П. 70
Вышинский А.Я. 262
Вяземский П.А. 93, 129, 162, 163, 211
- Галич А.А. 24
Гаспаров Б.М. 110
Гаспаров М.Л. 6, 9, 12, 27, 37, 46, 53, 58, 60, 66, 73, 91, 104, 105, 110, 145, 149, 159, 170, 225, 248
Гейне Г. 123, 178, 179, 225
Георгиевская Е. 79
Герцен А.И. 65
Гершенкройн Г. 5
Герштейн Э.Г. 135, 145, 174
Гете И.-В. 67, 94–96, 117
Гиллельсон М.И. 185, 259
Гинзбург Л.Я. 5, 56, 82, 163, 196, 230
Гиппиус Вл. 30, 31, 35
- Гитлер А. 125, 133, 178
Глазова-Корриган Е.Ю. 186, 193
Гоголь Н.В. 169
Голенищев-Кутузов И.Н. 252
Голованов В. 261, 265
Гольдина Е.А. 14
Гораций 223
Горбаневская Н. 152, 264
Горький М. 63, 120
Гофман В.О. 12, 41
Гофман И. 31, 32, 37
Гофман Э.-Т.А. 122
Гранин Д. 179
Грехнев В.А. 263
Грибоедов А.С. 208
Гумилев Н.С. 5, 6, 9, 17, 37, 48, 98, 105, 106, 119–124, 135, 167–169, 208, 252, 264, 270
Гурвич Э.С. 72
Гутрина Л.Д. 28, 30
- Даль В.И. 60, 89, 94, 110, 112, 135, 145, 172, 174, 184, 208, 246, 252, 259
Данте Алигьери 42, 105, 127, 133, 135, 145, 163, 165, 175, 182, 205, 219, 220, 221, 233, 234, 236, 252
Дантес-Геккерен Ж. 3
Дарвин М.Н. 67
Дарвин Ч. 81, 102, 116
Дейч А. 5
Делекторская И.Б. 225
Державин Г.Р. 25, 28, 49, 50, 107, 110, 111, 115, 116, 193, 223, 224

- Достоевский Ф.М. 70, 171, 173,
174
Дунаевский И.О. 140
Дутли Р. 102, 24
- Ершов П.П. 71
Ефрем Сирин 68, 75
- Жирмунский В.М. 272
Жуковский В.А. 40, 41
- Иван Грозный 115
Иванов Вяч. Вс. 54
Иванов Вяч. И. 5, 10, 13, 14, 20,
60, 167
Иваск Ю. 55
Исократ 159
- Каблуков С.П. 5
Каменский Вас. 263
Капинос Е.В. 105
Карл Пятый 177
Карсавин Л.П. 187
Кафка Ф. 276
Квятковский А. 150
Кац Б.А. 9, 63–65, 76
Клейст Э.-Х. 118–122
Клюев Н.А. 145
Ключевский В.О. 43
Кобринский А.А. 28, 29, 31, 37
Колесниченко С.Г. 231
Колумб Х. 177
Кольцов А.В. 165
Комаровский Алексей 265
Корман Б.О. 27, 48, 56, 187, 194,
230, 235, 249
- Короленко В.Г. 31, 32, 35, 38
Котрелев Н.В. 5, 7, 13, 21
Кошелев В.А. 129
Кралин М.М. 159
Краснов Г.В. 5
Крэг Д. 154, 155, 157
Кубелик Я. 31, 32, 38
Кузанский Н. 76
Кузин Б.С. 114, 117–120
Кукаркин А. 238
Куликова Е.Ю. 105, 276
Куприн А.И. 257, 258
Кучеров А.Я. 25
Кушнер А.С. 240
- Лебедев Е.Н. 93
Левин Ю.И. 58, 88, 100, 141, 171,
186, 188, 194, 230, 274, 275
Ленин В.И. 63
Лермонтов М.Ю. 66–69, 75, 92,
94, 95, 97, 164, 189, 197, 200,
202–205, 208, 224, 227, 231,
254
Лернер Н. 5
Лешетицкий Т. (Ф.) 71
Лотман Ю.М. 155, 158, 187
Лукницкая В. 120
Лурье А.С. 11
- Майков А.Н. 46
Максимов Д.Е. 4
Малер Г. 140
Малларме С. 4
Мандельштам Н.Я. 72, 80, 119,
124, 151, 159, 165, 194, 195,
231, 254, 275

- Маркиш Д. 43
Маяковский В.В. 66, 83
Меднис Н.Е. 87
Мей Л. 178
Мендельсон Ф. 259
Меньшиков М.О. 38
Месс-Бейер И. 91, 111
Меттерних К. 258
Мец А.Г. 5, 6, 9, 27, 31, 63, 91,
111, 147, 248
Миллиор Е.А. 187
Митрофанова Т.П. 150
Моне К. 77–79, 81, 82
Мордерер В.Я. 28, 119
Мусатов В.В. 6, 8, 9, 12, 55, 66,
67, 71, 91, 94, 120, 122, 128,
183
Муссолини Б. 125
- Набоков В. 179
Найдич Э.Э. 67, 68
Нашокин П.В. 154
Недоброво Н.В. 55
Некрасов Н.А. 114, 141, 142, 144,
145, 167
Нерлер П.М. 6, 34, 120, 148, 162,
248, 255, 256, 265
Никитаев А.Т. 34
Никитский Н.Б. 131
Никонович И. 73
Новинская Л.П. 93
- Овидий 223
Одоевский В.Ф. 68
Окуджава Б.Ш. 216
- Орлов В.Н. 25, 164, 177
Орлова А.И. 95
Остин Дж.-Л. 75
Ошеров С.А. 9
- Павлов М. 251
Павлова К. 178
Паллас П.С. 116
Парацельс Ф. 177
Пастернак Б.П. 95, 229, 232, 274
Петр I 176
Петрарка Ф. 201, 222
Платонов А. 134, 270.
Плиний Старший 152
Подшивалова Е.А. 2
Полетика Н.П. 35
Попова Лиля (Еликонида) 271
Потебня А.А. 149
Приходько Т.Ф. 150
Пронин В.А. 162
Пушина Л.А. 99
Пушкин А.С. 3, 4, 55, 56, 59,
66–70, 75, 93–95, 97, 98, 105,
129, 151–155, 159, 162–164,
171, 177, 185, 211, 212, 223,
231, 246, 258, 261, 271
Пушкин В.Л. 259
- Рейтерсверд О. 81
Ренан Э. 38
Рогачевский А.Б. 159
Рогов В. 154
Розанов В.В. 145
Ронен О. 87, 91, 92, 94, 123, 143,
159, 194, 221, 225, 229, 230
Росси Ж. 152, 246, 255, 262

- Рудаков Б.С. 139, 147–149, 156,
 224, 260, 268
 Рупова Р.М. 199, 234, 235
- Саакянц А. 164, 242
 Саблин В.М. 37
 Свясьян К. А. 50
 Свиридов А.В. 131
 Сегал Р. 72
 Седакова О.А. 4, 51
 Семенко И.М. 41, 102, 105, 194
 Сизеран Р. 81, 90
 Скатов Н.Н. 252
 Сковорода Г.С. 70
 Случевский К. 30, 31, 180
 Соколова М.В. 255
 Сологуб Ф.К. 36, 89
 Софроницкий В. 73
 Сталин И.В. 3, 125, 133, 139, 140,
 252, 264, 269, 270, 274
 Старк В.П. 68
 Стеллецкий В.И. 180
 Степанов Н. 149, 263
 Степанов С.А. 262
 Струве Г.П. 11, 52, 54, 55
 Струве Н.А. 18, 53, 59, 65
- Тарановский К.Ф. 6, 7, 8, 11, 52
 Тассо Т. 100, 105, 106
 Твардовский А.Т. 25, 177
 Террас В.И. 6
 Тименчик Р.Д. 176
 Тимофеев Л.И. 180
 Толкач Ю.Л. 61
 Толмачев В.М. 61
 Толстой А.К. 167
- Толстой А.Н. 179
 Толстой Л.Н. 270
 Топоров В.Н. 54, 100, 200
 Троцкий Л. 172
 Тургенев А.И. 129
 Тынянов Ю.Н. 26, 54, 182, 187
 Тютчев Ф.И. 6–8, 12, 21, 86, 87,
 89, 91–95, 97, 98, 103, 105
- Урусов С.Д. 37
 Успенский Б.А. 65, 165
- Фабр Ж.-А. 80
 Фаустов А.А. 79, 80, 82, 98
 Федоров А.В. 40
 Федр 149
 Фет А.А. 14, 16, 82, 92, 94, 95, 97,
 225
 Филиппов Б.А. 11, 52, 55
 Флоренский П.А. 274
 Фрейдин Ю.Л. 5, 255
 Фризман Л.Г. 162
 Фэвр-Дюпэгр А. 42, 167–168
- Харджиев Н.И. 6, 15, 66, 104
 Хлебников В.В. 28, 172, 265, 266
 Ходасевич В.Ф. 5, 252
 Хоружий С.С. 76, 186, 187, 194,
 197, 199, 213, 217, 228, 230–
 232, 235
- Цветаева М.И. 86, 87, 116, 145,
 164, 232, 241, 242, 249, 250,
 256, 263
 Цехновицер О. 36

- Чаадаев П.Я. 69, 70
Чавчанидзе Д. 150
Чернов А. 180, 252, 258
Чаплин Ч. 236–245, 276, 277
Чичибабин Б.А. 134
Чуковская Л.К. 179
Чуковский Н.К. 61
Чумаков Ю.Н. 86
- Шагинян М.С. 118
Шаргородская Ф. 81
Шарлемань Н.В. 181
Шекспир В. 153–155, 157, 158,
191
Шелли П.-Б. 162
Шенье А. 95, 211, 246
Шиллер Ф. 20, 208, 209, 212
Шиндин С.Г. 29, 37
- Шкловский В.Б. 11, 231
Шнабель А. 71
Шнитке А. 140
Шостакович Д.Д. 140
Шпенглер О. 50
Штемпель Н.Е. 222, 254, 272
Шуберт Ф. 62–65, 67, 70–75
Щукин Д. 232
- Эльзон М.Д. 252
Эренбург И. Г. 78, 259
Эфрон А. 164, 242
- Юркевич П.Д. 70
Языков Н.М. 100, 107, 143
- Kleist E.Ch. 117
Terras V. 117

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ ИЗДАНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА
И КОММЕНТАРИЕВ К НИМ

- Харджиев 1973* М а н д е л ь ш т а м О . Стихотворения / Примеч. Н. И. Харджиева. – Л.: Сов. писатель, 1973.
- С2* М а н д е л ь ш т а м О . Сочинения: В 2 т. / Вступ. ст. С. С. Аверинцева; Сост. С. С. Аверинцева и П. М. Нерлера; Подгот. текста и примеч. к 1 т. П. М. Нерлера, ко 2 т. А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера. – М.: Худож. лит., 1990.
- С4 (1991)* М а н д е л ь ш т а м О . Э . Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. – М.: Терра, 1991.
- С4* М а н д е л ь ш т а м О . Э . Собр. соч.: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1997.
- ПСС*
Гаспаров 1995
Мец 1995 М а н д е л ь ш т а м О . Полн. собр. стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца; Вступ. статьи М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца. – СПб.: Академический проект, 1995. (Новая б-ка поэта).
- СП*
Гаспаров 2001 М а н д е л ь ш т а м О . Стихотворения. Проза. / Подгот. текста С. В. Василенко; Сост. Ю. Л. Фрейдин; Предисл. и коммент. М. Л. Гаспарова. – М.: РИПОЛ Классик, 2001.
- ЖТМ* Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990.
- Комм.* М а н д е л ь ш т а м Н . Я . Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // *ЖТМ*, 189–312.

ОБ АВТОРЕ

Дора Израилевна Черашняя окончила филологический факультет Уральского госуниверситета им. Горького, работала редактором книжного издательства «Удмуртия», преподавателем литературы (Ижевск).

В 1982 г. защитила кандидатскую диссертацию «Автор в лирике А. К. Толстого» в Тартуском университете (научный руководитель проф. Б. О. Корман).

С 1991 г. — доцент кафедры теории литературы и истории русской литературы Удмуртского госуниверситета.

Редактор-составитель научных сборников «Кормановские чтения» (выпуски 1–10), спецвыпусков «Вестника УдГУ», посвященных Б. О. Корману, О. Мандельштаму, Е. А. Миллиор (ученице Вяч. Иванова) и др.

Публикации: статьи по истории русской литературы в межвузовских научных сборниках, специальных журналах, в том числе академических.

Книги:

- Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. – 152 с.
- Частотный словарь лирики О. Мандельштама: субъектная дифференциация словоформ. Ижевск, 2003. – 1024 с.
- Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. Ижевск, 2004. – 448 с.
- Тайная свобода поэта: Пушкин. Мандельштам. Ижевск, 2006. – 308 с.

СОДЕРЖАНИЕ

«Silentium»: возврат или становление?	5
«Отравлен хлеб и воздух выпит...»: некоторые концепты лирики поэта	24
К семантике «золотой заботы» и «двойных венков» («Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы...»)	52
Автор и герой: кто и что играл наизусть в стихотворении «Жил Александр Герцевич...»?	61
«Импрессионизм»: пейзаж, изображение, метод	77
От формы высказывания к осмыслению целого («Дайте Тютчеву стрекóзу...»)	91
Встречи-беседы в стихах о поэтах и поэзии 1932–33 годов	100
<i>Батюшков (103). Стихи о русской поэзии (107). К немецкой речи (117). Ариост (126). «Не искушай чужих наречий...» (130). «Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым...» (131). «Мы живем, под собою не чуя страны...» (134). «Квартира тиха, как бумага...» (141)</i>	
«Шуточное» стихотворение «Один портной...»: проблема жанра	147

«И не ограблен я, и не надломлен...» («Стансы», 1935) 159

**Динамика сюжета и встречное движение времени
в «Стихах о неизвестном солдате»** 186

**Феномен «последнего дня поэта» (стихи мая – июля
1937 года)** 236

Чарли Чаплин (236). «С примесью ворона голуби...»
(247). «Пароходик с петухами...» (253). «На откосы,
Волга, хлынь, Волга, хлынь...» (260). *Стансы* (266)

Именной указатель 278

*Условные сокращения изданий О. Мандельштама
и комментариев к ним* 284

Об авторе 285

Дора Израилевна Черашняя

**Лирика Осипа Мандельштама:
проблема чтения и прочтения**

Научное издание

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 07.07.2011.

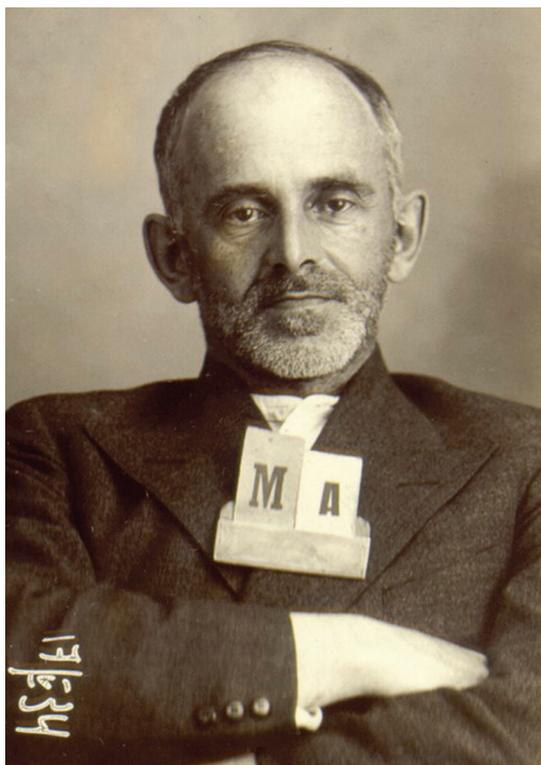
Формат $60 \times 84 \frac{1}{16}$. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Уч.-изд. л. 11,65. Усл. п. л. 16,74. Тираж 150 экз.

Заказ № 1322.

Типография Удмуртского государственного университета.

426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.



Фотография из Следственного дела
Май 1934 г.



Ольга Ваксель
Царское Село. 1906–1907 гг.



Фотография из Следственного дела
Май 1938 г.