



Сохраняй мою речь
Сохраняй мою речь

5/2

Российский государственный гуманитарный
университет

Мандельштамовское общество

Кабинет мандельштамоведения
научной библиотеки РГГУ



Записки Манделъштамовскаго общества
Том 19

«Сохрани мою речь...»

Выпуск 5/2

Москва
2011

УДК 821.161.1
ББК 83.3. (2 Рос-Рус)6
С54

Редакторы-составители:
*С. Василенко, А. Еськова, О. Лекманов,
П. Нерлер, С. Шиндин*

Редколлегия серии:
*С. Василенко, Л. Видгоф, О. Лекманов,
П. Нерлер, С. Шиндин*

Художник *Михаил Гуров*

ISBN 978-5-7281-1157-3

© Коллектив авторов, 2011
© Василенко С., Еськова А.,
Лекманов О., Нерлер П.,
Шиндин С., составление, 2011
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2011

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Сергей Шиндин

КАТЕГОРИЯ РИТМА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ
МАНДЕЛЬШТАМА

Исключительную роль ритма как в художественном, так и в экзистенциальном аспектах О. Мандельштам определил уже в одном из ранних программных стихотворений «Отчего душа так певуча...» (1911): «Отчего душа так певуча / И так мало милых имен, / И мгновенный ритм – только случай, / Неожиданный Аквилон? // Он подымет облако пыли, / Зашумит бумажной листвою / И совсем не вернется – или / Он вернется совсем другой» (1, 68)¹. Данное индивидуальное качество мандельштамовской поэтики в собственно стиховедческом плане отмечали уже на самом раннем этапе критического освоения его творчества многие рецензенты первого (1913) и второго (1915) изданий «Камня»: «И ритм, и метр стиха О. Мандельштам знает великолепно» (В. Нарбут); «Поэт достигает истинной виртуозности ритма» (С. Парнок); «Обладая острым чувством ритма, <...> поистине кладет прочный камень в угол создаваемого им мира» (С. Городецкий); «Поэт силен и своеобразен. Хрупкость вполне выверенных ритмов <...> есть в полной мере и в его первых стихах» (Н. Гумилев); «Есть несомненное чувство красоты, ритма» (А. Тихонов)². При этом сам Мандельштам, безусловно, отчетливо осознавал индивидуальное расширение в собственном художественном мире формальной и содержательной сторон ритма, что подтверж-

дается и рядом его прозаических и поэтических произведений, и прямыми свидетельствами наиболее достоверных в своих воспоминаниях современников. Так, С. Липкин, тесно общавшийся с Мандельштамом с начала 1930-х годов, дал развернутое определение «методики» понимания мандельштамовской поэтики. Для понимания необходимо осознавать, что «слово было для него не частью фразы, а частью ритма. <...> Мандельштам требовал от стихотворного слова, чтобы оно прежде всего было музыкой, чтобы смысл ни в коем случае не предрешал слова. Мандельштам много и часто говорил об этом <...>. Мандельштам открыл для себя, что слово не живет в стихе отдельной жизнью, что оно связано <...> с другими словами, эти узы, существуя, нередко сокрыты от читателей и поэт обязан их раскрыть и даже пойти на тот риск, что слово будет связано со словом не прямой связью, а с помощью не прямых, <...> но бесспорно физически существующих связей <...>. Вот они-то и рожают ритм, сами обязанные своим появлением ритму»³. Данный взгляд на смыслообразовательные возможности ритма двупаправлен, поскольку семантическая нагрузка оказывается пропорционально распределена между планом содержания и планом выражения, для которого в мандельштамовской поэтике ритмическая организация становится одним из доминирующих факторов. Развернутое отражение это положение получило уже в самой первой статье Мандельштама «Франсуа Виллон» [1910 (1912?), 1927], где «оба завещания Виллона, и большое и малое», охарактеризованы как «праздник великолепных ритмов, которого до сих пор не знает французская поэзия» (1, 174), при том, что в черновом наброске статьи содержится определение: «Французский стих по природе своей, как никакой другой, приспособлен к тончайшим ритмическим нюансам»; одновременно, там же о Вийоне: «Ритм всегда в строгом соответствии с содержанием» (1, 274). По свидетельству младшего современника, относящемуся к началу 1918 г., Мандельштам, отзываясь о его стихах, провел параллель с собственным ритмическим многообразием, поставив его в прямую зависимость от смысловой, тематической дифференциации текстов: «<...>

Не кажется ли вам, что каждая тема рождает свое дыхание, свой ритм? Обратили ли вы внимание на разнообразие размеров в моем 'Камне'?" – <...> и после с орлиной ясностью посмотрел мне в глаза: – Я не считал, – сказал он, – но думаю, в "Камне" размеров тридцать...»⁴. Функционирование категории ритма происходит в поэтическом мире и художественном сознании Мандельштама в нескольких структурно-семантических направлениях, которые условно можно определить как стиховедческое, социокультурное, личностно-экзистенциальное и семиотическое.

1. «Стиховедческий» (метрико-ритмический) аспект

В качестве метрико-ритмической доминанты у Мандельштама современники выделяли ямб, именно ямбической орнаментации текста придавая статус главного стилеобразующего фактора; см. развернутую характеристику в рецензии Г. Гершенкройна (1916): «Чаще всего Мандельштам пользуется в своих стихах ямбом; и этот величественный метр так пристал его поэзии <...>. На основе его и всякого другого метра он выткал сложный узор стиха во всем великолепии и разнообразии ритмики, богатейшей звучности и архитектоники. В частности, шестистопный ямб, с избытком широких пауз, с чудесной динамикой ускорений и замедлений, достигает у него того высокого совершенства, которое знают только избранные поэты»⁵. Явное преобладание ямба, сложившееся в «акмеистический» период 1912–1915 гг., присутствовало на протяжении всего творческого пути Мандельштама⁶, что в качестве одного из «дифференциальных признаков» его поэтики отмечалось и позднее; так, Эренбург в рецензии на «Tristia» (1922) писал о стихотворении «Сумерки свободы» (1918): «Пусть это не постройки заново, а лишь ремонт старых ямбов <...>, но никто лучше его не знает тайны цемента, скрепляющего неповоротливые стопы»⁷. Особое отношение Мандельштама к ритмической

основе текста отмечается и в заметке Н. Волькенау «Классицизм. Об Осипе Мандельштаме» (опубликована в сентябре 1923 г. в третьем номере машинописного журнала «Гермес»): «...внешняя простота техники стихов Мандельштама ощутимо скрывает под собой большое, сдержанное мастерство, <...> четкая законченность его несложных ритмов (большей частью ямбических и хореических), никогда не однообразных, свободное обращение с разностопностью строк, не нарушающей общей стройности стиха, а только придающей ему особую выразительность и силу, позволяют нам и с этой стороны признать его близким к тому, что мы пытались определить как классицизм»; ср. в ее же рецензии на «Вторую книгу» (помещена в вышедшем в июле 1924 г. четвертом номере журнала «Гермес»): «Прекрасное стихотворенье “Век”, исключительно сильно и оригинально выражающее монолитность века как всю жизнь проникающего единства (оригинальность и в неожиданном для такой темы четырехстопном хорее)»⁸. Особое мандельштамовское отношение к ямбу, вероятно, имело биографические «обоснования» и в определенной степени было зависимо от взглядов Вяч. Иванова, чей курс лекций о стихосложении Мандельштам прослушал в Поэтической Академии на «Башне» в апреле–мае 1909 г.⁹; посылая Иванову 17 декабря 1909 г. из Гейдельберга стихотворение «На темном небе, как узор...» (1909), он писал: «Это стихотворение <...> интимно-лирическое, личное – я пытался сдержать, обуздать уздой ритма. <...> Невольно вспоминаю Ваше замечание об антилирической природе ямба. Может быть, антиинтимная природа? Ямб – это узда “настроения”» (4, 18)¹⁰.

Сам Мандельштам определил специфическую природу ямба уже в рецензии 1912 г. на книгу стихов Эренбурга «Одуванчики» (Париж, 1912), где отметил, что автор пользуется своеобразным «тютчевским» приемом, вполне в духе русского стиха, облекая наиболее жалобные сетования в ритмически суровый ямб (1, 181). Годом позже в рецензии на сборник П. Кокорина «Музыка рифмы» (СПб., 1913) Мандельштам также выделяет в качестве главного стилеобразующего начала у поэта-футуриста ритмическую орга-

низацию текста: «Способность к высокой абстракции сочетается у автора с оригинальным чувством ритма. <...> Ритм Кокорина органический: он находится в полном согласии с дыханием, как народная песня»; вряд ли случайно там же, характеризуя автора, который предпочитает коротенькие строчки (нередко по одному слову на строку), что придает его стихам отрывистый и резкий темп», Мандельштам использует фрагмент его стихотворения, написанного трехстопным ямбом: «Светил, горел хрусталь. / Я пил и пел печаль» (1, 194). Аналогичная ситуация повторяется в 1935 г., когда в споре с С. Рудаковым о книге «Стихи о метро» (М., 1935) Мандельштам выделил написанное ямбом стихотворение некоего Г. Кострова: «...тут... ритм неподдельный»¹¹; в рецензии он назвал этот текст лирической вершиной сборника. О том, что Мандельштам сознательно подходил к ямбу как к индивидуально маркированному ритму, можно заключить и по представляющемуся абсолютно достоверным мемуарному свидетельству Липкина, согласно которому он говорил: «Размеры ничьи, размеры Божьи, принадлежат всем, а ритм есть только у поэта – принадлежит ему одному», и подкреплял это положение примерами: четырехстопный ямб «Евгения Онегина» совершенно не похож на четырехстопный ямб тютчевский или некрасовский, и совсем уже иной послефофановский четырехстопный ямб Блока <...>, «Возмездие» у Блока не получилось, потому что ритм рабски заимствован у Пушкина <...>. Гимназический ямб!»¹² Вместе с тем в черновых набросках к статье «Франсуа Виллон» Мандельштам отмечал: «Нельзя говорить о ямбе, о хорее во французском стихе, точно так же бесполезно разбивать его на строфы» (1, 274), одновременно вводя применительно к французской поэзии понятие «античное беснование» (с его отчетливыми «дионисийскими» коннотациями). Следствием этого оказывается формирование понятия «ямбический дух» – комбинации рационального и эмоционального начал в их максимальном проявлении, становящейся своеобразным культурологическим обоснованием доминирующего положения ямба. В развернутой форме это отражено в статье «Девятнадцатый век» (1922) при характеристике

поэзии Шенье, которая, как «поэзия подлинного античного беснования, наглядно доказала, что существует союз ума и фурий, что древний ямбический дух, распалывший некогда Архилоха к первым ямбам, еще жив в мятежной европейской душе» (2, 268); дополнительные характеристики этот смысловой комплекс получает в «Заметках о Шенье» того же года: «Пушкинская формула – союз ума и фурий – две стихии в поэзии Шенье. Век был таков, что никому не удалось избежать одержимости. <...> Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость» (2, 279)¹³. Именно воспринимая индивидуальность ритма каждого автора, Мандельштам в «Письме о русской поэзии» (1922) отмечал, что «Клюев народен потому, что в нем сживается ямбический дух Боратынского с вешим напевом неграмотного олонцецкого сказителя» (2, 238–239).

Формы и способы функционирования категории ритма в мандельштамовском мире определяют ее семиотический статус и соответствующее семантическое наполнение, что проявляется как в художественном сознании, так и в повседневной действительности самого автора. Биографические реалии свидетельствуют, что для Мандельштама дополнительные смысловые коннотации ритма в его самом широком понимании проявлялись при произнесении стихов вслух, публичном чтении поэтом, актером, чтецом-декламатором и т. п.; сам он исчерпывающе определил это в первых строках «Разговора о Данте» (1933), в тексте которого данная тема возникает неоднократно: «Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний – это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями» (3, 216)¹⁴. Как отмечали многие современники, и самому Мандельштаму была свойственна глубоко индивидуальная, лично окрашенная манера чтения, в которой также акцентировалось внимание на ритмической организации текста. Профессиональ-

ный музыкант и искушенный слушатель И.Д. Ханцын так охарактеризовала мандельштамовское чтение: «Как чтец своих стихов Мандельштам незабываем. Ему была присуща поразительная музыкальность, и ритм стихов он ощущал и передавал не как производную игру, а как музыку. – Ритм был ему врожден. Свои стихи он оркестровывал поразительно и как поэт, и как чтец»¹⁵; по воспоминаниям Н.Е. Штемпель, Мандельштам «читал стихи превосходно. У него был очень красивый тембр голоса. Читал он энергично, без тени слащавости или подвывания, подчеркивая ритмическую сторону стихотворения»¹⁶. В соответствии с данными ритмико-синтаксическими координатами строилась и манера публичных выступлений Мандельштама; см. ее мемуарное отображение (возможно, уже трансформированное временем), относящееся к раннему периоду: «В начале 1916 года, отбивая такт рукой, <...> Мандельштам читал свой “Зверинец”»¹⁷. По воспоминаниям современницы известно о мандельштамовском чтении стихов на новогоднем праздновании 1917 г. в «Привале комедиантов»: «...чтение Мандельштама было больше, чем ритмично. Он не скандировал, не произносил стихи, он пел, как шаман, одержимый видениями»¹⁸. Характерно, что акцентирование Мандельштамом именно ритмической природы поэтического текста мемуаристы фиксируют независимо от эмоциональной оценки его манеры чтения, в том числе и позднее, как, например, в хронологически близких откликах начала 1930-х годов. Шестнадцатилетняя современница сделала довольно резкую запись о вечере в Политехническом музее 14 марта 1933 г.: «В нем что-то кликушеское. Манера речи – старый раздражительный школьный учитель обращается только к первым ученикам на первых партах, отдельные слова строго повторяет с разбивкой на слоги, подчеркивая ритм движением пальца. <...> Наконец взялся за стихи, <...> читал отвратительно – невнятно, себе под нос. <...> Вместе с тем в его напевности и ритмическом покачивании чувствовалась влюбленность в каждую строфу»¹⁹; ср.: «Он начал читать стоя <...>, и он как-то раскачивался то вправо, то влево»; см. о более позднем выступлении – 3 апреля 1933 г. – в Мо-

сковском клубе художников: «Читал он обычно довольно спокойно, нараспев, вскинув голову, немного жестикулируя рукой в такт ритму»²⁰. Наравне с этим современники отмечали и специфику интонационной и ритмической организации спонтанной устной речи Мандельштама: «Его репликам обычно предшествовало короткое молчание, речь разделялась интонационно ощутимыми толчками и восклицательными знаками. Никаких пояснений, а потому никаких запятых или многоточий. Осип Эмильевич не подыскивал слова, а как бы выбрасывал их из уже накопленного запаса впечатлений. Заканчивая фразу, он обычно обрывал ее новой паузой»²¹.

«Музыкальность» поэтики Мандельштама в целом как один из главных ее дифференциальных признаков выделяли и представители научной и художественной среды, основываясь в своих интерпретациях как на печатных источниках, так и на собственно декламационных «прецедентах». Вряд ли случайно Шкловский в 1919 г. определил мандельштамовское отношение к интонационно ориентированному чтению как специфическую черту акмеистической поэтики в целом: «В китайском языке носителем значения, кроме звука, канонично (постоянно) является и интонация. Русский стих, по мнению многих знатоков <...>, движется в сторону силлабического стиха, на меня же манера читать свои стихи у акмеистов производит впечатление, что они ощущают свои стихи как ряд слогов, имеющих разные долготы. – Один из крупнейших мастеров русского стиха, Осип Мандельштам, так выразил это: “Есть иволги в лесах. И гласных долгота / В тонических стихах единственная мера”»²² [в несколько отличной от авторской редакции процитировано стихотворение «Равноденствие» (1914): «Есть иволги в лесах, и гласных долгота / В тонических стихах единственная мера, / Но только раз в году бывает разлита / В природе длительность, как в метрике Гомера. // Как бы цезурю зияет этот день» (1, 103)]. К этой характеристике может восходить формулировка (и именно в акмеистическом контексте) И. Зданевича во вступительном слове перед мандельштамовским выступлением на поэтическом

вечере в Батуми 16 сентября 1920 г.: «Поэзия О. Мандельштама, одного из лучших представителей петербургской школы акмеистов, прежде всего обращает внимание своей музыкальностью. Природа музыкальности лежит в долготе звука, которой так мастерски оперирует поэт в своих стихах. Внимание поэта покоится исключительно на гласных – согласные в пренебрежении»; одновременно автор газетного отчета (очевидно, поэт В. Зданевич) отметил: «Читка стихов у поэта очень своеобразна. Когда поэт читает, он отдается только мерности, только ритму. <...>. И логические ударения, и значимость слов, и словесная инструментровка стиха – все приносится в жертву ритму. В этом, правда, своеобразии, но и значительная потеря красот собственной поэзии»²³. 21 октября 1920 г. Блок в дневниковой записи, характеризуя манеру мандельштамовского чтения, определил ее как «общегумилевское распевание»²⁴. Чуть позже Л. Лунц в полемической заметке написал: «Именно у Мандельштама, а не у футуристов настоящее торжество звука над смыслом. Здесь, а не у А. Белого, настоящая музыка стиха»²⁵, а еще позднее специфику мандельштамовской ритмики во взаимодействии с особенностями авторской манеры чтения проанализировал С.И. Бернштейн²⁶. Близкая ретроспективная характеристика «музыкальности» мандельштамовского чтения принадлежит Адамовичу (июнь 1960 г.): «Почти все люблю у М<андельшта>ма, особенно его бессвязные бормотания <...> у М<андельшта>ма виолончельно-бархатный звук... Это было у Тютчева»²⁷.

Одновременно с вниманием к индивидуализированному авторскому чтению Мандельштам, очевидно, придавал существенное значение и прослушиванию своих стихов в исполнении других лиц. Вспоминая свой первый приход к нему осенью 1936 г., Штемпель отметила: Мандельштам «спросил меня, знаю ли я наизусть какие-нибудь его стихи. Я ответила утвердительно. “Прочитайте, пожалуйста, я так давно не слышал своих стихов”, – сказал он с грустью и сразу стал серьезным»²⁸. Н.Я. Мандельштам так отразила многочисленные ситуации чтения мандельштамовских стихотворений: «О. М. заставлял меня прочитывать почти каж-

дое стихотворение вслух – он проверял их таким образом на слух. При этом он требовал, чтобы я читала их, не подчеркивая ритма, ровным голосом, без подъемов и спадов. Этот обычай был у нас с самого начала, но в тридцатых годах он окончательно укрепился»²⁹. В подобной ситуации, очевидно, можно говорить о следовании «внутренней ритмике» текста; видимо, адекватное отношение к ритму, осознание его семантической парадигматики являлось для Мандельштама одним из важнейших критериев при восприятии творческого начала; так, по свидетельству Липкина, Мандельштам однажды заметил о Шенгели: «Каким прекрасным поэтом был бы Георгий Аркадьевич, если бы он умел слушать ритм»³⁰. Вместе с тем объективное доминирование ритмической ориентации мандельштамовских текстов неизбежно вступало в противодействие с традиционной смысловой выразительностью, широко употреблявшейся при чтении стихов и акцентировавшей прежде всего их содержательный строй; см.: «Когда накапливалась кучка бумаг, он просил, чтобы я прочла их ему вслух. “Только без выражения...” Он хотел, чтобы я читала, как десятилетняя школьница, пока учительница не научила ее “со слезой” поднимать и опускать голос»³¹; ср. абсолютно тождественную оценку современницы: «Прочитанные обветшавшим “выразительным” способом, эти стихи выглядели бы как пародия»³². Метакомментарием к этой ситуации может служить фрагмент «Разговора о Данте»: «В поэзии важно только исполняющее понимание – отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее. Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа. – Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу <...> Качество поэзии определяется быстротой и решимостью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования» (3, 217). В целом, обобщенную автохарактеристику этого «фонетико-содержательного» комплекса в острой полемической форме Мандельштам дал в «Четвертой прозе»: «У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в

России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет» (3, 171).

В соответствии с подобным пониманием специфики структурно-семантической организации и функционирования поэтической речи сформировано и мандельштамовское отношение к «театральной», актерской манере чтения. В передаче Н.Я. Мандельштам, «Мандельштам считал актера антиподом поэта. – Я думаю, что, противопоставляя актерский и поэтический труд, Мандельштам прежде всего имел в виду отношение к слову, к поэзии, к стихам. Актерское чтение стихов Мандельштам называл “свиным рылом декламации”»; она же приводит конкретные примеры проявления мандельштамовского отношения к традиционному актерскому исполнению стихов: «Качаловское чтение было глубоко враждебно Мандельштаму. Однажды мы очутились на концерте Качалова. Едва Качалов начал читать стихи, как Мандельштам встал и, выходя из зала, помахал рукой чтецу. <...> Я запомнила удивленный и обиженный взгляд Качалова, которым он нас проводил»; ср.: «Когда мы познакомились с Яхонтовым, <...> Мандельштам сразу приступил к делу и стал искоренять актерские интонации в его композициях в прозе, а главным образом в стихах. <...> Пока Мандельштам был жив, Яхонтов действительно перестал читать стихи по-актерски»³³. Специфику художественной манеры Яхонтова как актера, чтеца-декламатора Мандельштам видит в явном доминировании вербального, собственно литературного начала над сценически-постановочным, театрально-декламационным: «Не случайно Яхонтов и его режиссер Владимирский облюбовали Гоголя и Достоевского <...>. На примере Яхонтова видим редкое зрелище: актер, отказавшись от декламации и отчаявшись получить нужную ему пьесу, учится у всенародно признанных словесных образцов, у великих мастеров организованной речи» (2, 460)³⁴. Преобладание слова (как носителя практически неограниченного семантического потенциала, реализуемого только в его адекватном восприятии и верной интерпретации) над театральным действием Мандельштам отмечает в целом ряде своих критических текстов: рецензии на

трагедию «Фамира-кифаред» Анненского (1913), заметке «Художественный театр и слово» (1923) и др., а также при характеристиках других авторов. Особенно симптоматична в этом контексте содержащаяся в «Шуме времени» оценка Недоброво – и как поэта, и как личности, где Мандельштам пишет о нем как о «домочадце литературы и чтеце стихов, чья личность с необычайной силой сказывалась в особенностях произношения, и вспоминает, что Недоброво появлялся всюду читать Тютчева, как бы предстательствовать за него. Речь его, и без того чрезмерно ясная, с широко открытыми глазами, как бы записанная на серебряных пластинках, прояснялась на удивленье, когда доходило до Тютчева» (2, 390); Ахматова так передавала мандельштамовское высказывание о Недоброво: «Трудно писать о нем и не впасть в его тон, трудно думать о нем и не слышать его интонации»³⁵. Совершенно отчетливо и прямолинейно «противостояние» разнонаправленных манер устного чтения Мандельштам критически определил в очерке «Меньшевики в Грузии» (1923) при описании официальных мероприятий, связанных с посещением в 1920 г. Батуми иностранной делегацией: «Мне вспомнился Флобер, мадам Бовари и департаментский праздник земледелия, классическое красноречие префектуры, запечатленное Флобером в этих провинциальных речах с завыванием, театральными повышениями и понижениями голоса; влюбленный, влюбленный в свою декламацию буржуа» (2, 317).

2. Социокультурная функция ритма

Акцентирование Мандельштамом ритмического начала как в плане стихосложения, так и в манере авторского чтения воспринималась рядом современников в русле определенных социокультурных тенденций, сформировавшихся во второй половине 1910-х годов. В частности, в уже упоминавшемся газетном отчете о состоявшемся в Батуми 16 сентября 1920 г. его поэтическом вечере было отмечено: «Когда поэт читает, он отдается только мерности, только

ритму. Точно далькрозовское упражнение. И логические ударения, и значимость слов, и словесная инструментовка стиха – все приносится в жертву ритму»³⁶. Упоминание в данной связи далькрозовского имени представляется особенно интересным: Эмиль Далькроз (Жак-Далькроз, настоящая фамилия Жак; 06.07.1865, Вена – 01.07.1950, Женева), швейцарский композитор и педагог, – в 1892–1910 гг., преподавая в Женевской консерватории, создал систему музыкально-ритмического воспитания (ритмическая гимнастика) и разработал теорию развития музыкальных и ритмических способностей³⁷. К середине 1910-х годов его методика широко распространилась в Европе, в 1920 г. институты ритма на основе системы Далькроза были организованы в Москве и Петрограде. Комплекс обстоятельств, соотношенных с далькрозовской системой, начиная со второй половины 1910-х годов обнаруживает прямые и косвенные коннотации с биографией и творчеством Мандельштама³⁸. Проводниками идей Далькроза в России выступали С. Волконский и Н. Александров; первый из них для культурной жизни страны даже этого периода являлся фигурой незаурядной: князь С.М. Волконский (1860–1937), выпускник филологического факультета Санкт-Петербургского университета, стал заметным театральным деятелем (теоретик, критик, режиссер), активно проводившим идею объединения представителей художественно-артистической и аристократической среды. В 1899 г. Волконский был назначен директором Императорских театров (что имело довольно широкий и неоднозначный общественный резонанс³⁹) и оставался им до 1902 г. Активно общался с представителями «Мира искусства», в начале 1910-х годов был близок к журналу и издательству «Аполлон», в том числе и в его «проакмеистический» период. В 1921 г. эмигрировал из России, в эмиграции оставил обширный цикл мемуаров, в частности «Мои воспоминания: Лавры. Странствия» (Берлин, 1923) и «Мои воспоминания: Родина» (Берлин, 1924). По характеристике современника, «апостол Далькроза и Дельсарта»⁴⁰, Волконский с конца 1910 г. стал активным проводником идей Далькроза о развитии музыкальных и ритмических

способностей, познакомившись с ним лично и став в известном смысле приближенной к нему фигурой⁴¹. Во второй половине марта 1913 г. он «устроил в “Бродячей собаке” и в зале на Малой Конюшенной <...> “Вечера ритмической пластики”»⁴². В начале 1910-х годов и позднее Волконский, очевидно, входил в круг мандельштамовского общения. С. Каблуков 25 июня 1917 г. записал в дневнике: «Мандельштам продал свой пацифистский “Зверинец” <...> в “Новую жизнь”, успев при прежнем режиме – у Донона прочесть его светлейшему князю Волконскому»⁴³. По наблюдению А.А. Морозова, данный эпизод нашел отражение в черновых набросках к «Египетской марке» (1927): «Парнок накануне падения монархии прочел свою речь – “Теософия как мировое зло” в особняке Турчанинова и обедал по приглашению тайного католика Волконского в кабинете у Донона с татарами» (2, 561); при этом, по мнению комментатора, и стихотворение «Зверинец» («Отверженное слово “мир”...», 1916), возможно, обнаруживает смысловые параллели далькрозовской концепции ритма⁴⁴. Вероятно, с соответствующими взглядами Волконского на возможность транспонирования далькрозовской методики в поэтическую плоскость был связан эпизод, запечатленный в мемуарах Б. Лившицем. Описывая состоявшийся во второй половине марта 1914 г. в ходе Недели Поля Фора визит французского поэта в «Бродячую собаку», он отмечает: «...звонким голоском читала стихи Поля Фора целомудренная Жермен д’Орфер»; при этом «одобрительно покачивал головою <...> Волконский, уверяя, что только эта маленькая парижанка могла бы научить русских актеров читать “Евгения Онегина”»⁴⁵.

С методикой Далькроза Мандельштам был напрямую связан в конце 1918 г. во время работы в Наркомпросе⁴⁶; судя по фрагментарным свидетельствам, он придавал большое значение популяризации его идей – см. комментарий Н.Я. Мандельштам: «Требовал, чтобы вся страна занималась ритмической гимнастикой Далькроза (Хеллерау)», – и сам способствовал этому: «Спасал институт Далькроза и церковный хор. Это была его служба»⁴⁷. В этот период Мандельштам выступил одним из инициаторов создания Ин-

ститута ритмического воспитания, 10 ноября 1918 г. на коллегии ритмистов сделал доклад «Общественное значение ритмики и роль ритма в искусстве»; предполагалось, что он выступит редактором сборника «Ритм»; тогда же он дал высокую оценку книге Волконского «Выразительное слово» (СПб., 1913): 11 ноября 1918 г. на заседании литературно-издательского подотдела и подотдела эстетического воспитания Мандельштам рекомендовал ее к переизданию и назвал очень важным трудом по вопросам ритмического воспитания⁴⁸. Как сохранившийся мандельштамовский интерес к системе Далькроза можно рассматривать тот факт, что 11 января 1921 г., находясь в Петербурге, он участвовал в маскараде в Школе ритмического танца Ауэра⁴⁹, а, по свидетельству Е.М. Тагер, в начале 1930-х годов посетил отчетный вечер студии художественного движения Гептахор, чья работа «сливалась с ритмической школой Далькроза и в тридцатых годах в Ленинграде имела хорошую репутацию»⁵⁰, но в личной беседе отдал предпочтение классическому балету.

Развернутую характеристику взглядов Далькроза и социокультурную оценку значимости ритмического воспитания Мандельштам дал в написанной на основе предисловия к неизданному сборнику «Ритм» статье «Государство и ритм» (1918): «Нет никакой системы Далькроза. Его открытие принадлежит к числу гениальных находок, вроде открытия пороха или силы пара; в мандельштамовской оценке далькروزовской системе свойственен дух геометричности и строгого рационализма: человек, пространство, время, движение – четыре основных ее элемента» (1, 210). В развитие идей Далькроза в ритмике Мандельштам видел предложенное государству «могущественное средство, завещанное им гармоническими веками: ритм как орудие социального воспитания. <...> Он неискореним, он присутствует и в мирной обстановке гражданского очага и в военной буре, он всюду, где человеческое усилие побеждает сопротивление, где нужны победители. Новое общество держится солидарностью и ритмом» (1, 208–209). Вряд ли будет преувеличением отметить явно выраженный спонтанно-эмоциональный характер

статьи, что, в первую очередь, проявляется в парадоксальном игнорировании Мандельштамом одной из главных категорий его культурологического и художественного мировоззрения – ценности филологического начала. Говоря о послереволюционной школьной реформе, он отмечает именно «преодоление филологии. <...> Филологическое оскудение школы, которое следует ожидать в ближайшем будущем, в значительной степени плод сознательной школьной политики, это неизбежное следствие нашей реформы; отчасти в этом ее дух. Однако антифилологический характер нашей эпохи не мешает считать ее гуманистической, поскольку она возвращает нам самого человека, человека в движении, человека в пространстве и времени, – ритмического, выразительного человека» (1, 209–210).

Данный текст, возможно, содержит полемику с концепцией А.К. Гастева, «типологически» близкой далькрозовской⁵¹. Появление имени Гастева в таком контексте оправдано и биографическими фактами: в начале 1920-х годов он активно сотрудничал с харьковским журналом «Пути творчества»⁵², где в тот же период печатался Мандельштам, опубликовавший, в частности [1920. № 6/7 (февраль–март)], именно статью «Государство и ритм». В середине 1920-х годов поэт мог хорошо знать о работах Гастева от Б.В. Бабина-Корня – ученого секретаря ЦИТа, своего бывшего репетитора⁵³, с которым он поддерживал отношения и в 1920–1930-е годы, бывая у Бабина в гостях и принимая его у себя⁵⁴. В своей концепции профессионально-технической подготовки Гастев выдвигал на первый план ритмико-механистический тренинг и выступал против долгосрочных форм обучения и присутствия в них общего образования («гуманитарности»). Мандельштамовское понимание ритмического воспитания, в отличие от прагматической теории Гастева, далеко выходило за рамки собственно утилитарного подхода: «Ритм требует синтеза, синтеза духа и тела, синтеза работы и игры <...>, не тяните ритмику ни в ту, ни в другую сторону, не сватайте ее ни за физическую культуру, ни за психологию, ни за трудовые процессы. Наше тело, наш труд, наша наука

еще не таковы, чтобы принять в себя без оговорок ритм. Мы еще должны готовиться к его приятию» (1, 211). Вероятно, именно с неприятием Мандельштамом деятельности Гастева связано ироническое упоминание в интенсивном метатекстуальном контексте кинорецензии <«Магазин дешевых кукол»> (1929)⁵⁵ Центрального института труда при ВЦСПС (ЦИТа), «где Гастев учит, как гвозди молотком загонять по Тэйлору» (2, 503)⁵⁶.

Появление имени Гастева представляется особенно неслучайным с учетом его «пролеткультовского» прошлого и исключительного места в формировании теории научной организации труда и создании «живой машины-человека» (при этом мандельштамовская характеристика гастевского учебного метода не может не ассоциироваться с широко распространенной в раннем советском документальном кинематографе (прежде всего у Дзиги Вертова) устойчивой монтажной фразы, состоящей из многократно повторяющихся кадров рабочих и механизмов, ритмически совершающих одни и те же действия или движения)⁵⁷. В статье «Литературная Москва» (1922) Мандельштам использует именно образ машины для развернутой характеристики поэзии Н. Асеева, в которой «сказался организационный пафос нашей эпохи. <...> По существу, между табакерочной поэзией восемнадцатого века и машинной поэзией двадцатого века Асеева нет никакой разницы. Рационализм сентиментальный и рационализм организационный. <...> Вот почему рационалистическая поэзия Асеева не рациональна, бесплодна и бесполова. Машина живет глубокой и одухотворенной жизнью, но семени от машины не существует» (2, 259). Значительно позднее (1931) во внутренней рецензии на книгу Ж. Дюамеля «Сердечная география Европы» Мандельштам уже совершенно отчетливо разделил в ценностном плане с художественной точки зрения механистическое и духовное начала для культурной традиции в целом: «Мы живем среди вещей, сделанных машинами, а машинную технику избранники духа должны ненавидеть» (3, 369). Именно подобными взглядами мотивируется определение в тематически близкой статье «Буря

и натиск» Асеева (едва ли не в гостевской терминологии) как автора, который «создал словарь квалифицированного техника. Это поэт-инженер, специалист, организатор труда. <...> Для Асеева характерно, что машина, как целесообразный снаряд, кладется им в основу стиха, вовсе не говорящего о машине. <...> Асеев исключительно лиричен и трезв в отношении к слову. Он никогда не поэтизирует, а просто прокладывает лирический ток, как хороший монтер, пользуясь нужным материалом» (2, 297). Ценностный ранг поэтического словаря для художественного сознания Мандельштама раскрывается в совпадающей по времени написания статье «Vulgata (Заметки о поэзии)» в связи с предшествующим фрагментом литературной традиции – русским символизмом: «Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов – словарь полинезийца» (2, 300).

В качестве почти прямой смысловой соотнесенности со взглядами Гастева можно отметить стихотворение именно 1920 г. «Актер и рабочий» («Художественная мысль». Харьков, 1922, 18–25 февр. С. 10): «Никогда, никогда не боялась лира / Тяжелого молота в братских руках!» (1, 142). Подобный образный строй проявился уже в акмеистическом «манифесте» Мандельштама – статье начала 1910-х годов «Утро акмеизма»: «...мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – само произведение» (1, 178); эта ассоциативная связь подкрепляется и стихами того же периода: «Счастья тяжелый / Я надел венец. / В кузнице веселый / Работает кузнец» (1, 70) и др. К «кузнечной» образности в развернутой форме Мандельштам прибегнет значительно позднее и в рецензии на «Дагестанскую антологию» (1935) при метафорической характеристике дагестанского народного творчества, которому «свойственна энергия и узорность, сближающая поэтов с златокузнецами – оружейниками. – Каждой насечке узора соответствует удар, искра. Слово в горской песне берется в тиски для выпрямления, скребком очищается от окалины, куется на подвижной наковальне» (3, 261); отчасти эта образность предвосхищена

определением армянского языка в «обращении» к Армении: «язык твой зловещий, / <...> Где буквы – кузнечные клещи / И каждое слово – скоба...» (3, 36)⁵⁸. В этот же период в радиокомпозиции «Молодость Гёте» (1935) при метафорическом описании посещения Гёте в музее зала фламандской живописи изображение ударяющего молотка оказывается адекватной «импликацией» реальности: «семья сапожника: спальня, <...> мастерская – коричневый полумрак, <...> молоток, ударяющий побашмаку, надетому на колodку <...>. – Да ведь это мастерская шутника-сапожника Фрица! – Искусство и жизнь встретились» (3, 292). Своеобразное развитие подобная метафорика, репрезентирующая известную взаимосвязь и «тождественность» художественного творчества и реальности, находит в мандельштамовском переводе (не позже 1925 г.) стихотворения «Кулак» из книги М. Бартеля «Завоеем мир!»: «Зато поэт, кифару отодвинув, / Вдруг вспомнит ритм, фабричный молоток!» (2, 191); при этом следующий же текст содержит метафорику, откровенно близкую гастевской идее создания «человека-машины»: «Перебросилось в сердце сотрясение турбины. / Я – мастерская, пронизанная шумами. / Спели песню ваши динамо-машины, / Загудела грусть моя динамо-думами» (2, 191)⁵⁹; ср. также перевод стихотворения «Семь златоустовских скрипачей...», где кузнецы уподоблены скрипачам, а их работа – концертному выступлению. Но уже с совершенно противоположной оценочностью близкая образность, реализуемая в метаописательном наполнении, содержится в исключительно значимом для Мандельштама стихотворении «Квартира тиха, как бумага...» (1933): «И столько мучительной злости / Таит в себе каждый намек, / Как будто вколачивал гвозди / Некрасова здесь молоток» (3, 75); развитие эта метафорика получает и в принципиальном метатекстуальном контексте «Разговора о Данте»: «В поэзии важно только исполняющее понимание <...>. Иначе неизбежен долбеж, вколачивание готовых гвоздей, именуемых “культурно-поэтическими” образами» (3, 217).

3. Экзистенциально-биографическое «ритмическое» начало

Характерной чертой мандельштамовской поэтики можно считать имплицитную экстраполяцию категории ритма в ее метафорическом выражении в экзистенциальную (в широком смысле слова) сферу – см. уже в стихотворении 1910 г.: «удар с ударами встречается, / И надо мною роковой / Неутомимый маятник качается / И хочет быть моей судьбой» (1, 48). Как следствие – включение ритма во всем многообразии и полифункциональности его проявлений в набор ценностно-значимых личных качеств, что отчетливо проявилось в автопроекции в «Автопортрете» [1914 (1913?)]: «Так вот кому летать и петь / И слова пламенная ковкость, – / Чтоб прирожденную неловкость / Врожденным ритмом одолеть!» (1, 99); ср. уже приводившееся: «Отчего душа так певуча / И так мало милых имен, / И мгновенный ритм – только случай, / Неожиданный Аквилон? // Он подымет облако пыли, / Зашумит бумажной листвою / И совсем не вернется – или / Он вернется совсем другой» (1, 68). Именно движение, динамическое начало выступает в роли одной из форм максимального проявления экзистенциальной природы и человека как индивидуума, и общества в целом; ср. уже цитировавшийся фрагмент статьи «Государство и ритм»: «антифилологический характер нашей эпохи не мешает считать ее гуманистической, поскольку она возвращает нам самого человека, человека в движении, человека в пространстве и времени, – ритмического, выразительного человека» (1, 209–210); ср. в черновых набросках к «Путешествию в Армению» (1931–1932) более метафоричное: «...как-то я увидел пляску смерти – брачный танец фосфорических букашек. <...> Наше плотное тяжелое тело истлеет <, (?)> точно так же и наша деятельность превратится в такую же сигнальную свистопляску, если мы не оставим после себя вещественных доказательств бытия. [Да поможет нам кисть, резец и голос и его союзник – глаз.]» (3, 197)⁶⁰. Это же начало акцентировано в связи с «преце-

дентной» фигурой Вийона, которого пленили низовые социальные слои «большим темпераментом, могучим ритмом жизни, которого он не мог найти в других слоях общества. <...> Виллона пленил не демонизм, а динамика преступления. Не знаю, существует ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души?» (1, 174). Подобный высокий ценностный статус ритма явно осознавался самим Мандельштамом, транспонировавшим его из собственно художественной сферы в экзистенциальную. 28 февраля 1926 г. он писал Н.Я. Мандельштам о себе: «Я живу ритмично, работаю охотно. Верь мне. Это так» (4, 71).

Интересно то обстоятельство, что практически все современники Мандельштама (как и в случае со спонтанной устной речью) отмечали присущую ему особую ритмическую динамику в собственном бытовом, «моторном плане». В частности, Н.Я. Мандельштам так передавала свои первые впечатления от поэтического вечера Мандельштама, относящиеся к весне 1919 г.: «Походка у него была ритмически точная»⁶¹. Аналогичные свидетельства исключительно разнятся в деталях, но все содержат указание на мандельштамовскую «неспособность» к нахождению в «статичном» состоянии, особенно если это связано с творческим началом. Описывая время пребывания в Доме искусств, О.Н. Арбенина-Гильдебрандт так вспоминала свое общение с Мандельштамом: «...ходил по комнате и курил <...> и читал стихи – новые, старые, свои и чужие»⁶². Фиксируя в дневнике детали панихиды по Пушкину, организованной 11 февраля 1921 г. и прошедшей в Исаакиевском соборе, А.И. Оношкович-Яцына писала о Мандельштаме: «Он бродит под колоннами, выпятив колесом узенькую грудь, уморительно-торжественный»⁶³. По воспоминаниям Ахматовой, когда мемуарист стал расспрашивать Мандельштама о Гумилеве, тот «много и интересно рассказывал, ходил в это время по комнате»⁶⁴. А.Г. Тышлер оставил следующее свидетельство: «Примерно в 1930 году Анна Ахматова посетила мою мастерскую вместе с поэтом Осипом Мандельштамом и его женой Надей. Они смотрели вещи по-разному». И отметил, что Мандельштам во время

просмотра «бегал, подпрыгивал, нарушал тишину»⁶⁵. Эту же индивидуальную мандельштамовскую черту, проявляющуюся в воронежский период, отмечает в своих воспоминаниях совершенно сторонняя мемуаристка: «В нем все было свое, только ему одному присущее. И шуплая фигура при одновременно горделивой самоутверждающей поступи, и манера неожиданно вскидывать голову, и привычка “мыкаться” туда-сюда во время разговора даже на скудном пространстве нашей заставленной канцелярскими столами комнатки»⁶⁶. Наконец, в этом же контексте можно учитывать и относящиеся ко времени пребывания Мандельштама в Калинин (конец 1937 – начало 1938 г.) воспоминания современницы, которой тогда было 12 лет: «Казалось, он ни секунды не может усидеть на месте. Все время ходил, чуть ли не бегал по двору»⁶⁷. Аналогичное поведение, объединяющее «физиологический» динамизм и художественный импульс, Мандельштам использовал при метафорическом изображении поэзии: «У Пастернака синтаксис убежденного собеседника, который горячо и взволнованно что-то доказывает <...>. Так, размахивая руками, бормоча, плетется поэзия, пошатываясь, головокружа, блаженно очумелая и все-таки единственная трезвая, единственная проснувшаяся из всего, что есть в мире» (2, 302).

Вероятно, именно внутреннее стремление Мандельштама к «упорядоченной динамичности» определило (с учетом биографических факторов) его постоянную смену мест пребывания, что, в частности, отметила Ахматова: «Это был человек с душой бродяги в самом высоком смысле этого слова <...>, что и доказала его биография. Его вечно тянул к себе юг, море, новые места»⁶⁸. Эту свою индивидуальную черту осознавал и сам Мандельштам, создавший в очерке «Шуба» (1922) обобщенный образ русского города и наполнивший его положительной семантикой: «Хочется мне на Крещатик, на Арбат, на Пречистенку. Хочется и в Харьков, на Сумскую, и в Петербург на Большой проспект, на какую-нибудь Подрезову улицу. Все города русские смешались в моей памяти и слиплись в один большой небывалый город <...>, где Крещатик выходит на Арбат и

Сумская на Большой проспект. – Я люблю этот небывалый город больше, чем настоящие города порознь, <...> словно в нем родился, никогда из него не выезжал» (2, 246). Можно с большой долей уверенности утверждать, что для Мандельштама «ритмическая» смена мест пребывания была более приемлема и актуальна, чем собственно городской ритм; так, в частности, по отношению, вероятно, к концу 1920-х годов свидетельству современника, во время прогулки по Москве он жаловался «на Москву, на ритмы ее уличной жизни, не созданные для духовной жизни человека»⁶⁹. Соответственно, качеством «ритмичности», динамичной пульсации наделяется в художественном мире Мандельштама пространство в целом, способность которого к пребыванию в постоянном движении, изменяющемся состоянии ярче всего отражена в «Путешествии в Армению» в образе «живой грозы, перманентно бушующей в мироздании» (3, 194). Представления о динамических свойствах пространства формируются в художественном сознании Мандельштама с начала 1920-х годов и достигают максимального проявления в 1930-е годы, а главным проявлением динамизма пространства является его способность к пребыванию в сжатом, свернутом состоянии⁷⁰. Характерный пример реалистического изображения компрессированного пространства содержит описание в «Путешествии в Армению» Аштаракской церкви, где «север, запад, юг, восток <...> не находят себе места. Кому же пришла идея заключить пространство в этот жалкий погребец, в эту нищую темницу» (3, 207). Значительно чаще описания свернутых форм пространства у Мандельштама предельно метафоричны, как, например, в очерке «Яхонтов» (1927): «...предмет, с которым Яхонтов ни за что не расстанется, – это пространство, которое он носит с собой, словно увязанным в носовой платок портного Петровича, или вынимает его, как фокусник яйцо из цилиндра» (2, 460); близким образом описывается восприятие Крыма начальником феодосийского порта в мемуарных заметках «Феодосия» (1923–1924), Каменноостровского проспекта в повести «Египетская марка» (1927) и др. В равной степени пространство оказывается способным и к расширению,

разворачиванию вовне («Я <...> гордился пространством за то, что росло на дрожжах» (3, 92); «И висят городами украденными <...> / Растяжимых созвездий шатры» (3, 124)), однако изображения процесса разрастания пространства встречаются значительно реже и в более метафорических формах, чем состояние свернутости; ср.: «Хорошо из тюрьмы перейти прямо на корабль, в раздвижную палатку пространства» (2, 318). Как и в случае с компрессированными моделями, максимальной способностью к расширению, разрастанию обладает образ города; именно так представлен в поэзии Мандельштама Рим: «Природа – тот же Рим и отразилась в нем. / Мы видим образы его гражданской мощи / В прозрачном воздухе, как в цирке голубом, / На форуме полей и в колоннаде рощи» (1, 102); ср.: «С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных» (3, 52). Наиболее полным отображением подобных представлений становится урбанистический пассаж в «Разговоре о Данте», где город практически полностью уравнивается с космосом, становится равновелик ему: «Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеван всюду – он им окружен. <...> Итальянские города у Данта <...> – эти милые гражданские планеты – вытянуты в чудовищные кольца, растянута в пояса, возвращены в туманное, газообразное состояние» (3, 250). Отчетливо отражена в мандельштамовском мире и экзистенциальная рецепция ритмичности городского пространства: такова Москва, которая «то сжимается, как воробей, / То растет, как воздушный пирог» (3, 48).

Категория движения (т. е. в той или иной форме «ритмизованного» перемещения в реальном, вербальном или ментальном пространстве) в художественной модели мира Мандельштама органично сочетается с экзистенциальной сферой, что распространяется и на персонажей текста, и на лирического героя, и собственно на автора; по его определению, если бы Вийон, одновременно и персонаж, и «лирический герой» статьи «Франсуа Виллон» [1910 (1912?), 1927], «в состоянии был бы дать свое поэтическое *credo*» (1, 174), он воспользовался бы верленовской формулой: «Движение –

прежде всего!»⁷¹. В предисловии к роману Л. Сэнт-Огана «Тудиш» (1925) Мандельштам так характеризует главного героя: «Это путешественник по житейскому морю, тип, любимый литературой XVIII века». И отмечает, что персонажам такого типа, «этим перебежчикам, путешественникам по сложной карте дряхлеющих феодальных могуществ Европы, представлялось необычайно широкое поле действия» (2, 424, 425). Собственно говоря, и главный герой стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки стекла...» (1917) совершает «экзистенциальное» путешествие: «Одиссей возвратился, пространством и временем полный» (1, 128). Дополнительные смысловые коннотации, лежащие в экзистенциальной сфере, придают этому тексту биографические реалии – в момент его написания Мандельштам сам проживал в Алуште, по сути, бежав из Петербурга, но и в этой ситуации для него доминантными оставались ценности культурного порядка⁷². Данная смысловая модель отчетливо и развернуто выражена в стихах 1930-х годов, в частности в так называемых московских стихах (1931), чей содержательный строй практически полностью основан на семантическом «распылении» мотива движения, ходьбы, шага, отчетливо коррелирующего с экзистенциальной тематикой, усиливающейся биографическими реалиями. Этот мотив может быть транспонирован в сферу истории и культуры: «...для того ли разночинцы / Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?» (3, 53); «Шумят сады зеленым телеграфом, / К Рембрандту входит в гости Рафаэль» (3, 53); «И Фауста бес <...> подбивает взять почасно ялик, / Или махнуть на Воробьевы горы, / Иль на трамвае охлестнуть Москву» (3, 60), что отчасти определено его прямой и опосредованной смысловой связью с категорией времени: «Уж до чего шероховато время, / А все-таки люблю за хвост его ловить, / Ведь в беге собственном оно не виновато» (3, 53); «Я, кажется, в грядущее вхожу, / И, кажется, его я не увижу...» (3, 60); «Пора вам знать, я тоже современник, / <...> Смотрите, как на мне топорщится пиджак, / Как я ступать и говорить умею!» (3, 53). Еще более часты случаи наполнения мотива движения собственно экзистенциальной семан-

тикой, причем как в положительном аспекте: «То усмехнусь, то робко приосанюсь / И с белорукой тростью выхожу; / <...> И не живу, и все-таки живу» (3, 54–55); «рождены для наслажденья бегом / Лишь сердце человека и коня» (3, 60), так и в отрицательном: «Уж я не выйду в ногу с молодежью / На разлинованные стадионы, / <...> В стеклянные дворцы на курьих ножках / Я даже тенью легкой не войду» (3, 60); «Бывало, я, как помоложе, выйду / <...> В широкую разлаплицу бульваров <...> / Куда же ты? Ни лавров нет, ни вишен...» (3, 52)⁷³. Очевидно, самое развернутое отображение данный смысловой комплекс находит при характеристике дантовской поэтики: «Необходимо показать кусочки дантовских ритмов. <...> Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. <...> Чтение Данта есть прежде всего бесконечный труд <...>. Если первое чтение вызывает лишь одышку и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. <...> “Inferno” и в особенности “Purgatorio” прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. <...> У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. <...> Стопа стихов – вдох и выдох – шаг» (3, 219–220).

4. Семиотический статус ритма

Столь разнообразное содержательное наполнение категории ритма в сочетании с исключительной функциональной шириной определяют в художественном мире Мандельштама ее особый семиотический статус, распространяющийся на самые разные его составляющие. По определению Д.М. Сегала, «становление семантической поэтики Мандельштама можно представить как процесс чередования интериоризации – экстериоризации, вбирание мира внутрь меня – выведение моих состояний в мир»⁷⁴. Как следствие – наличие содержательной маркированности динамического, ритмического (в самом широком смысле слова) начала во всех планах – художественного текста, лично-

экзистенциальной биографии, историко-социальной модели, универсума в целом. Соответственно, нестатичность, движение как таковое уже само по себе является позитивным фактором, чья положительная оценочность возрастает при наличии динамической упорядоченности, подчиненной строгому ритму, закономерности которого отчасти определяются спецификой той составляющей, на которую он распространяется. Сам Мандельштам отчетливо выразил это в автохарактеристике стихотворения «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (1935); см. отражение этого в письме Рудакова жене 8 июня 1935 г.: «Сказал “Я лежу”, сказал “в земле” – развивай тему “лежу”, “земля”. Только в этом поэзия. Сказал реальное, перекрой более реальным, его реальнейшим, потом сверхреальным. Каждый зародыш должен вырастать своим словарем, обзаводиться своим запасом, идя внутрь, перекрывая одно движение другим. Будь рифма, ритм... все недостаточно, если нет этого»⁷⁵. В известном смысле подобная позиция в экзистенциальном плане была «предсказана» уже в 1913 г. в мандельштамовском инскрипте Ахматовой на первом издании «Камня»: «Анне Ахматовой – вспышки сознания в беспамятстве дней»⁷⁶; она же повторилась позднее при описании «звуковой семантики» Данте: «Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, – “мёд”, а кончается – “медь”; начинается – “лай”, а кончается – “лёд» (3, 226)⁷⁷. Одновременно наличие ритмического начала в художественном тексте отчетливо осознавалось Мандельштамом в семиотическом плане как одно из оснований для формирования диалога между эпохами; см. в статье <«Потоки халтуры»> (1929): «К целым историческим мирам наш читатель может быть приобщен не иначе, как через обработку, устранившую длинноты, дающую книге приемлемый для него ритм» (2, 514). При этом главной характерологической чертой ритма являлось в мандельштамовском понимании, очевидно, его распространение на все уровни текста; ср.: «Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи <...>, тогда чисто голосовая интона-

ционная и ритмическая работа сменяется более мощной, координирующей деятельностью – дирижированьем и над голосоведущим пространством вступает в силу рвущая его гегемония дирижерской палочки» (3, 243). С другой стороны, аналогичная положительная «ритмическая семантизация» оказывается присуща и универсуму: «И раскрывается неуловимым метром / Рай» (1, 64), что в известном смысле находит «естественно-научное» подкрепление при характеристике научного метода Дарвина: «Приливы и отливы научной достоверности, подобно ритму фабульного рассказа, оживляют дыхание каждой главы и подглавки. Только в совместном звучании, только в созвездиях научные примеры Дарвина получают значимость» (3, 214).

Прямым содержательным эквивалентом для «компрессированного» выражения подобного начала выступает образ маятника, что явно проявляется при характеристике «Божественной комедии»: «Представим себе, что производится грандиозный опыт Фуке, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существует лишь постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд. <...> Здесь луны многочленного маятника раскачиваются от Брюгге до Падуи, читают курс европейской географии, лекции по инженерному искусству, по технике городской безопасности» (3, 250–251). Подобная метафорика сформировалась уже в начальный период творчества Мандельштама – см. ее экзистенциальное тематическое наполнение в варианте стихотворения 1910 г. «Когда удар с ударами встречается...»: «...надо мною роковой, / Неутомимый маятник качается / И хочет быть моей судьбой, // <...> И невозможно встретиться, условиться, / И уклониться не дано. // <...> Одумалась и прямо в сердце просится / Стрела, описывая круг» (1, 233); ср.: «О, маятник душ строг – / Качается глух, прям, / И страстно стучит рок / В запретную дверь к нам...» (1, 68)⁷⁸. Видимо, «метонимическим» выражением образа маятника можно считать широко распространённый в мандельштамовском мире мотив «подвешенности», нахождения в воздухе, распространяющийся на все содержательные аспекты художественной модели мира

Мандельштама: собственно архитектурно-топографический [см. о храме Айя-София: «купол твой, по слову очевидца, / Как на цепи, подвешен к небесам» (1, 79)⁷⁹; ср.: «Село Аштарак повисло на журчаньи воды, как на проволочном каркасе» (3, 205); ср. о Феодосии: «И розовыми, белыми камнями / В сухом прозрачном воздухе сверкаешь» (1, 140)], природно-ландшафтный [«И сумасшедших скал колючие соборы / Повисли в воздухе» (1, 140)], «космогонический» [«И висят городами украденными <...> / Растяжимых созвездий шатры, / Золотые созвездий жиры» (3, 124)], экзистенциальный [«И бездыханная, как полотно, / Душа висит над бездною проклятой» (1, 75); см. характеристику ада в «Разговоре о Данте»: «Мощнейшая конструкция inferнальных кругов имеет каркас. <...> Ад висит на железной проволоке городского эгоизма» (3, 250)]⁸⁰.

В содержательном плане подобной образности в определенном смысле синонимичен образ колокола, расширяющий свои семантические границы [см. вариант стихотворения «Ласточка» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...», 1920): «И мучит память: не хватает слова. / Не выдумать его: оно само гудит, / Качает колокол беспамятства ночного. // <...> Но он забыл, что я хочу сказать» (1, 263); ср. опосредованное включение этого образа в негативный экзистенциальный контекст уже в стихотворении 1911 г.: «Я печаль, как птицу серую, / В сердце медленно несущу. // Что мне делать с птицей раненой? / Твердь умолкла, умерла. / С колокольни отуманенной / Кто-то снял колокола» (1, 61), в метафорической форме это семантическое наполнение представлено в связи с фигурой Вийона: «Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целостность, остаться тем же “сейчас”. Нужно только уметь вырвать его из почвы времени <...>. Виллон умел это делать. Колокол Сорбонны, превративший его работу над “Petit Testament”, звучит до сих пор» (1, 175)].

В семиотическом плане подобному равномерному ритму не оппонирует и не противоречит ритм музыкальный, также нередко проецируемый в самые разные сферы. Прежде всего актуально его смысловое соединение с экзистен-

циальным и художественным началами, что проявилось уже в самый ранний период мандельштамовского творчества. В письме Вл.В. Гиппиусу 14 апреля 1908 г. Мандельштам писал: «Я не имею никаких определенных чувств к обществу, Богу и человеку – но тем сильнее люблю жизнь, веру и любовь. Отсюда <...> мое увлечение музыкой жизни, которую я нашел у некоторых французских поэтов, и Брюсовым из русских» (4, 12), а посылая Вяч. Иванову 17 декабря 1909 г. из Гейдельберга стихотворение «На темном небе, как узор...» (1909), он так комментировал его: «Это стихотворение <...> интимно-лирическое, личное – я пытался сдерживать, обуздать уздой ритма. <...> – Невольно вспоминаю Ваше замечание об антилирической природе ямба. Может быть, антиинтимная природа? Ямб – это узда “настроения”» (4, 18), и там же упоминал сборник стихов Верлена «Песня без слов» (1874)⁸¹. Подобные взгляды Мандельштама на семантическую и, главное, «семиотическую» природу ритма, возможно, восходят и к точке зрения самого Вяч. Иванова, в частности, отмечавшего, что «ритмические богатства неисчерпаемы. В ритме поэт находит не только музыку, но и колорит, и стиль»⁸². Развернутое отображение связь поэтического и музыкального ритма находит в метатекстуальном комментарии в «Разговоре о Данте»: «Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи <...>, тогда чисто голосовая интонационная и ритмическая работа сменяется более мощной, координирующей деятельностью – дирижированьем и над голосоведущим пространством вступает в силу рвущая его гегемония дирижерской палочки» (3, 243).

Своего рода опосредующим элементом между музыкальным и поэтическим началом становится метафорически репрезентируемая фигура Баха, в свою очередь, опосредующая связь с категорией готики, что находит выражение в акмеистическом «манифесте» Мандельштама – статье «Утро акмеизма» – в качестве основополагающего принципа поэтики акмеизма: «Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии <...>, мы вводим готику в отношения слов, подоб-

но тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке» (1, 178). При этом само понятие готики как своеобразного ритмического и ритмизирующего начала выходит далеко за границы собственно архитектурной топики и предельно расширяет свои семантические границы; Л.Я. Гинзбург так определила это смыслообразующее явление: «“Готическая динамика” важна Мандельштаму не устремленностью в бесконечность (романтическая трактовка готики), а победой конструкции над материалом»⁸³. В собственно семиотическом аспекте исключительно показательно распространение «готического начала» на экзистенциальную сферу, в том числе и в форме автопроекции; сам Мандельштам, описывая особенности своего детского мироощущения, вспоминал: «...мне нравились готические хвойные шишки <...>, в их геометрическом ротозействе я чувствовал начатки архитектуры» (3, 190–191). Как имплицитную форму транспонирования готического начала в экзистенциальную сферу (и именно через обращение к творчеству Баха) можно рассматривать и мандельштамовскую характеристику Б.С. Кузина, который «пуше всего на свете любил Баха, особенно одну инвенцию, исполняемую на духовых инструментах и взрывающуюся кверху, как готический фейерверк» (3, 189). Особенно значимо то обстоятельство, что столь высокий ценностный статус категории готики, одновременно осознаваемой как ритм «статичный» и динамически постоянный (как и архитектура в целом), мог формироваться у Мандельштама под влиянием философских взглядов Чаадаева, сыгравшего исключительную роль в становлении мандельштамовского мировоззрения⁸⁴.

Как хорошо известно, именно система аналогичных культурологических взаимоекций характеризует и определяет содержательную специфику как поэзии и прозы Мандельштама, так и поэтики акмеизма в целом, что находит наиболее полное выражение в мотиве «вечного возвращения», представленном самыми разнообразными семантическими моделями и распространяющемся практически на все сферы художественного мировосприятия⁸⁵. Данный мотив, в семиотическом аспекте являющийся выражением

идеи глобальной, всеохватывающей «ритмизации» универсума и человека, присутствует в творчестве Мандельштама в самых разнообразных формах – от биографически мотивированных [«Я вернулся в мой город, знакомый до слез» (3, 42); «Я возвратился, нет, читай – насильно / Был возвращен в буддийскую Москву» (3, 56)] и обоснованных культурной традицией [«Одиссей возвратился, пространством и временем полный» (1, 128); «И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет» (1, 103); ср.: «Вернись в смесительное лоно, / Откуда, Лия, ты пришла» (1, 143)], до глубоко метафорически переосмысленных [«Я буквой был, был виноградной строчкой, / Я книгой был» (3, 70); «...в книгах ласковых и в песнях детворы / Воскресну я сказать, что солнце светит» (3, 114); ср.: «И за Лермонтова Михаила / Я отдам тебе строгий отчет» (3, 242)]. Наиболее актуальным можно считать распространение этого мотива на метапоэтическую, художественную сферу, что представлено, в частности, темой высокой смерти художника⁸⁶; «компрессированное» отображение этой темы содержится уже в статье 1915 г. «Скрябин и христианство», отражающей важнейший этап становления творческого мировоззрения Мандельштама и прямо связанной с целым рядом теоретических положений акмеизма: «Я хочу говорить о смерти Скрябина как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено» (1, 201). Идея пребывания смерти художника в прямой зависимости от его жизненного пути и творческой биографии отчетливо выражена и в заметке 1922 г. «А. Блок», где Мандельштам говорит о посмертном существовании поэта и наделяет дату его смерти правом на самостоятельное присутствие в культурном календаре (задавая таким образом своего рода не только темпоральный, но и культурологический и историософский «ритм»): «Первая годовщина смерти Блока должна быть скромной: 7 августа только начинает жить в русском календаре. Посмертное существование Блока, новая судьба, Vita Nuova, переживает свой младенческий возраст» (2, 252). Возникающий в данном контексте

мотив новой жизни, посмертного существования выступает прямым выражением категории вечного возвращения; в этой связи парадоксальным образом совершенно особое значение может иметь финал манделштамовского перевода стихотворения Бартеля «Неизвестному солдату»: «И на свежем на могильном дерне, / Где клубится золотая мгла, / Кто-то величавей и бесспорней / Новой жизни развернет крыла» (2, 173), возможно, связываемый не только с фигурой Блока⁸⁷, но и с личностью Гумилева⁸⁸. Таким образом, в художественном сознании Манделштама понятие ритма динамично расширяет свои семантические границы, приобретая своего рода мироустроительные качества, что последовательно транспонируется во все сферы (биографическую, экзистенциальную, духовную, историко-культурную и др.), каждая из которых оказывается подчинена собственному «ритму», строящемуся и функционирующему по его собственным законам.

¹ *Манделштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921; Т. 2: Стихи и проза 1921–1929. М., 1993; Т. 3: Стихи и проза 1930–1937. М., 1994; Т. 4: Письма. М., 1997 (здесь и далее все цитаты из произведений Манделштама даны в тексте с указанием тома и страницы по данному изданию).

² Цит. по: *Манделштам О.* Камень. Л., 1990. С. 213, 216–217, 231, 232. Высокий ценностный статус этим положительным оценкам придает присутствие среди рецензентов искушенных авторов, известных исключительно требовательным отношением не только к чужим, но и к собственным стихам, – Гумилева, Городецкого, Нарбута.

³ *Липкин С.И.* «Угль, пылающий огнем...» // *Манделштам О.* Собрание сочинений. Т. 3: Стихи и проза 1930–1937. С. 20, 22. Как своеобразную «типологическую параллель» манделштамовскому пониманию смыслопорождающих потенциалов ритма см. название стихотворного сборника Вагинова «Опыты соединения слов посредством ритма» (Л., 1931).

Для обоих авторов, безусловно, являлось общим понимание специфики семантических трансформаций, происходящих со словом внутри стихотворной строки, при этом утверждаемый Вагиновым в стихах и прозе принцип «соединения слов» близок теории «знакомства слов» Мандельштама; см.: *Топоров В.Н.* Стихи И. Игнатова. Представление читателю // Ученые записки Тартуского государственного ун-та. Вып. 857: Блоковский сб. Вып. 9. 1989. С. 41.

- ⁴ *Гатов А.Б.* Уроки мастерства / Публ. и примеч. А.Г. Меца // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарий. Исследования. Воронеж, 1990. С. 17. Ср. точку зрения К.Ф. Тарановского: «...ритмический и тематический анализ стихотворного текста позволяет нам довести до сознания ту информацию ритмико-интонационной структуры стиха, которую слушатели и читатели, не искушенные в теории, но чуткие к “музыке стиха”, воспринимают вне когнитивного плана» (*Тарановский К.* Четырехстопный ямб Андрея Белого // *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 314). О соотношении формальной и содержательной структуры мандельштамовских текстов, например, см.: *Руднева Е.* Метрико-семантическое единство «Второй книги» стихов Осипа Мандельштама // *Studia Metrica et Poetica: Памяти П.А. Руднева.* СПб., 1999.
- ⁵ Цит. по: *Мандельштам О.* Камень. С. 226.
- ⁶ См.: *Гаспаров М.Л.* Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. С. 337–344. По последним исследованиям на общий стихотворный корпус Мандельштама (602 оригинальных стихотворения, фрагменты и неоконченные отрывки, детские и шуточные стихи) приходится 328 текстов (54,4%), написанных ямбом; см.: *Плунгян В.А.* Метрика // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати); ср. также исследование этого автора в настоящем издании.
- ⁷ Новая русская книга. 1922. № 2. С. 19 (цит. по: *Фрезинский Б.Я.* Эренбург И.Г. // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сб. материалов к Мандельштамовской эн-

цикл. М., 2007. С. 155). Пристрастие к пятистопному ямбу отмечал у Мандельштама в начале 1920-х годов Эйхенбаум (*Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969. С. 109). Показательно, что и в откровенно негативном отклике на «1 января 1924» его публикация характеризуется с акцентированием ритмической основы текста: «издает ямбические стоны торжественный осколок акмеизма Мандельштам» (*Лелевич Г.* По журнальным окопам // Молодая гвардия. 1924. № 7–8. С. 262).

⁸ *Волькенау Н.* О творчестве Мандельштама / Предисл. и примеч. М.Б. Горнунга // «Сохрани мою речь...». Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. М., 2000. С. 172–174. О семантическом ореоле хорей у Мандельштама см.: *Аверинцев С.С.* Хорей у Мандельштама // Там же. Ч. 1: Публикации. Статьи. М., 2000.

⁹ См.: *Гаспаров М.Л.* Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 г. // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. Среди хвалебных ивановских отзывов о первом чтении Мандельштама известно приведенное с его слов И. Одоевцевой свидетельство о высокой оценке «оркестровки ямба»; с другой стороны, характеризуя стихотворение «Истончается тонкий тлен...» (1910), «В. Пяст связал замысел (“обдуманность”) ритма этого стихотворения с исследованиями А. Белого» (*Мец А.Г.* Дополнения // Мандельштам О. Камень. С. 343, 317). В такой ситуации интересным представляется то обстоятельство, что присутствующая в черновых набросках к «Египетской марке» «двойная» топографическая метафора «Ямбический гоголь-моголь петербургских дрожек» (2, 573), не может не ассоциироваться с мандельштамовской образностью, связанной со смертью Белого: «Как снежок на Москве заводил кавардак гоголек» (3, 82). В свою очередь, ср. в рецензии на его «Записки чудака» (1923): «Проза асимметрична: ее движения – движения словесной массы – движение стада, сложное и ритмичное в своей неправильности; настоящая проза – разнорядной, разлад, многоголосье, контрапункт» (2, 322).

¹⁰ Здесь же необходимо учитывать, что из 26 стихотворений, отправленных Мандельштамом Иванову в период с 20 июня 1909 г. по 21 августа 1910 г., 21 написано ямбом; ср.: *Фролов Д.*

Стихи 1908 г. в «Камне» (1916) // «Сохрани мою речь...». Вып. 4, ч. 2. С. 470. Позднее, характеризуя стихи представителя младшего поэтического поколения, именно подобную особенность он отметил как художественный недостаток: «...с нетерпением жду суда Мандельштама над своими стихами, и вот: “У вас двадцать с лишком стихотворений, и шестнадцать из них написаны ямбом <...>”» (*Гатов А.Б.* Указ. соч. С. 17).

¹¹ О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год: Материалы об О.Э. Мандельштаме. СПб., 1997. С. 68.

¹² *Липкин С.И.* Указ. соч. С. 22–23. Мандельштамовский тезис может находиться в прямой зависимости от точки зрения М. Волошина, изложенной в статье «Голоса поэтов» (1917), завершающейся фрагментом о поэзии Мандельштама и, возможно, отозвавшейся позднее в его творчестве (*Никольская Т.Л., Левинтон Г.А.* Примечания // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 771–775). Не называя прямо ямба, Волошин писал: «Мы знаем, как по-разному звучит один и тот же размер у двух поэтов только благодаря различным интонациям голоса; как блоковское “И вновь блеснув из чаши винной...” не похоже на “Мой дядя самых честных правил...”», хотя эти два стиха и по размеру, и по ритму – тождественны» (цит. по: *Мандельштам О.* Камень. С. 237). Как своеобразную «типологическую» параллель ср. свидетельство современника о первоначальной сложности восприятия стихотворения «Сегодня дурной день...» (1911): «Я знала пушкинские ямбы, знала блоковские паузники, а с такой мелодикой еще не встречалась» (*Тагер Е.М.* Указ. соч. // Литературная учеба. 1991. № 1. С. 150).

¹³ Заслуживающим внимания в данном контексте представляется то обстоятельство, что, по мнению комментаторов, статья, возможно, писалась для публикации в предполагавшемся Г. Шенгели журнале с характерным для данной темы названием – «Ямбы» (*Нерлер П., Никитаев А.* Комментарии // Мандельштам О. Собрание сочинений. Т. 2: Стихи и проза 1921–1929. С. 626). В этот же смысловой ряд встраивает-

ся и шуточное мандельштамовское стихотворение конца 1920-х годов, обращенное к Шенгели: «Шенгели, господи прости, / Российских ямбов керченский смотритель» (2, 87). В этой связи симптоматичным становится тот факт, что 8 апреля 1922 г. оба автора присутствовали на заседании «Вечер женской лирики» объединения «Никитинские субботники», где, по дневниковому свидетельству современника, Шенгели участвовал в прениях по прозвучавшим докладам, среди которых было выступление С.В. Шувалова «О ритме стихотворения А. Ахматовой», а Мандельштам в заключение вечера прочел свои стихи, предварив это просьбой отказаться от любого обсуждения его текстов из-за полного отсутствия интереса к этому; (*Галушкин А. Из разысканий об О.Э. Мандельштаме // «Сохрани мою речь...»*. Вып. 4, ч. 1. М., 2008. С. 174. Об истории взаимоотношений двух поэтов см.: *Дуговейко-Должанская С. Шенгели Г.А. // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сб. материалов к Мандельштамовской энцикл.*).

¹⁴ Ср. практически совпадающую формулировку К.Ф. Тарановского: «Нет сомнения, что тональность поэтического произведения “вычитывается” из текста в процессе его восприятия, т. е. “дешифровки”» (*Тарановский К. Четырехстопный ямб Андрея Белого. С. 313*).

¹⁵ *Ханцын И. О Мандельштаме / Публ., примеч. и послесл. П. Нерлера // «Сохрани мою речь...»*. Вып. 3, ч. 2. С. 70. В свою очередь, см. мандельштамовскую характеристику Хлебникова: «Он слушал ритм, как слушают рост зерна» (*Липкин С.И. Указ. соч. С. 22*).

¹⁶ *Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже: Воспоминания. М., 1992. С. 16.*

¹⁷ *Розенталь Л. Мандельштам // «Сохрани мою речь...»*. Вып. 1: К 100-летию со дня рождения О.Э. Мандельштама. С. 34. Ср. свидетельство Н.Я. Мандельштам, передающее оценку человека, не связанного прямо с литературной жизнью: «Однажды в Киеве отец пошел на вечер Мандельштама и сказал мне: “Знаешь, твой Ося хорошо читает стихи”» (*Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. М., 1990. С. 413*).

- ¹⁸ *Тагер Е.М.* Указ. соч. С. 155. Ср. о чуть более позднем периоде – весне 1919 г. – и, возможно, об одном из первых чтений в присутствии Н.Я. Мандельштам: «Читал с закрытыми глазами, плыл по ритмам...» (*Дейч А.* Две дневниковые записи / Публ. Е. Дейча // «Сохрани мою речь...». Вып. 3, ч. 2. С. 146).
- ¹⁹ *Соколова Н.* Кое-что вокруг Мандельштама. Разрозненные странички // «Сохрани мою речь». Вып. 3, ч. 2. С. 89–90.
- ²⁰ *Горнунг Л.В.* Немного воспоминаний об О. Мандельштаме: По дневниковым записям // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама... С. 31, 33. Явная противоречивость оценок манеры чтения Мандельштама разными мемуаристами отчетливо отражена в поздних воспоминаниях современницы о вечере его поэзии в Ростове в 1922 г.: «Немного приподымаясь на носках, он стал читать стихи. Голос его был монотонен, стихи отменно хороши. <...> Звучала и латынь» (*Александрова Н.* Осип Мандельштам в Ростове / Публ., примеч. и предисл. В. Волошиновой // «Сохрани мою речь...». Вып. 4, ч. 1. С. 147).
- ²¹ *Осмеркина-Гальперина Е.К.* Мои встречи // Наше наследие. 1988. № 6. С. 106.
- ²² *Шкловский В.* Техника Некрасовского стиха // Жизнь искусства. 1919. 10 дек. С. 1 (цит. по: *Мец А.Г.* Комментарий // Мандельштам О. Камень. С. 304). Ср. его же иронические воспоминания в раннем «Случае на производстве»: «Была еще “Бродячая собака,” <...> раскачивая узкой головою <...>, выл на эстраде Мандельштам. Хорошие стихи» (*Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990. С. 428).
- ²³ Цит. по: *Тименчик Р.* Осип Мандельштам в Батуми в 1920 году // «Сохрани мою речь...». Вып. 3, ч. 2. С. 149. Там же отмечена сходная характеристика Мандельштама и Ахматовой, данная Эйхенбаумом (см.: *Эйхенбаум Б.М.* Указ. соч. С. 120).
- ²⁴ *Блок А.А.* Дневник. М., 1989. С. 304.
- ²⁵ *Луниц Л.* «Цех поэтов» // Книжный угол. 1922. № 8. С. 54. Акцентирование фонетического строя мандельштамовских текстов присутствует и в его неопубликованной статье «Новые

поэты» (1922), где он, характеризуя творчество Вагинова, писал, что тот, вслед за Мандельштамом, «тоже отмечает логическое движение стиха, заменяя его фонетическим... Вагинов тоже пытается управлять большими звуковыми массами, строить бессмысленное, но стройное фонетическое здание. Для этого надо быть Мандельштамом» (цит. по: *Чертков Л.* Поэзия К. Вагинова // Вагинов К. Собрание стихотворений. München., 1982. С. 219).

²⁶ См.: *Бернштейн С.И.* Стих и декламация // Русская речь. Вып. 1. Л., 1927.

²⁷ Цит. по: Проект «Акмеизм» / Вступ. ст. и коммент. Н.А. Богомолова // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 145.

²⁸ *Штемпель Н.Е.* Указ. соч. С. 26.

²⁹ *Мандельштам Н.Я.* Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама... С. 303.

³⁰ *Липкин С.И.* Указ. соч. С. 21. Интересен факт транспонирования аналогичной точки зрения на собственно читательский уровень – см. о затрудненности «первоочтения» «Сегодня дурной день...», когда филологически искушенная современница «набрела на догадку: подчеркивать голосом удары ритма, не смущаясь, что два ударных слога приходятся рядом. И стихи Мандельштама зазвучали! Зазвучали как псалом, как торжественнейшая музыка! <...> мне стало ясно, что значит ритм как основа поэтической речи» (*Тагер Е.М.* Указ. соч. С. 150).

³¹ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 164.

³² *Тагер Е.М.* Указ. соч. С. 156. Данное качество декламатора, манерой чтения адекватно воссоздающего поэтику автора, было ценностно значимой характеристикой в культуре Серебряного века; ср., например, свидетельство современника о входившей в круг мандельштамовского общения О. Глебовой-Судейкиной: «...одна из редчайших русских актрис, умевшая читать стихи» (*Адамович Г.* Мои встречи с Анной Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л., 1990. С. 93).

³³ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 261. Показательно в этом контексте принадлежащее Рудакову отображение чтения «в терминах» исполнительской манеры Яхонтова, с экспли-

кацией именно динамического начала, в письме жене 9 февраля 1936 г.: «Сейчас ночь <...>. На подушке такой медленный Грибоедов, его читаю кусочками – молниеносными и трогательно яхонтовскими» (О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936). С. 143).

³⁴ В связи с мандельштамовской «поэтической идеологией» ср. принадлежащее Н.Я. Мандельштам глубоко аналитическое культуролого-историческое противопоставление фигур поэта и актера и литературного и театрального начал в целом (*Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 263–268).

³⁵ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Тогоно, 1996. С. 204. В этот же ряд, очевидно, может быть включено и шуточное мандельштамовское стихотворение (1913–1914?): «Что здесь скрипением несносным / Коснулось уха моего? / Сюда пришел Недоброво» (1, 159); ср.: *Орлова Е.* Недоброво Н.В. // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сб. материалов к Мандельштамовской энцикл. С. 116. О роли творчества Тютчева в биографии Недоброво см.: *Кравцова И.Г., Обатнин Г.В.* Материалы Н.В. Недоброво в Пушкинском доме // Шестые Тыняновские чтения: Тез. докл. и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992. С. 86–89.

³⁶ Цит. по: *Тименчик Р.* Указ. соч. С. 149.

³⁷ См., например: *Жак-Далькроз Э.* Ритм: Его воспитательное значение для жизни и для искусства. М., 1922.

³⁸ См.: *Нерлер П., Никитаев А.* Указ. соч. // Мандельштам О. Собрание сочинений. Т. 1. С. 289–290. Широко известна была в России и книга одного из поклонников и в некотором смысле последователей Далькроза – французского философа Жана д'Удина «Искусство и жест», оказавшая влияние на многих представителей культурной среды десятых годов (*Цивьян Ю.* «Руколикость» и «Горько!» (из новых наблюдений в области карпалистики) // *Natales grate numeras?*: Сб. ст. к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб., 2008. С. 582–584).

³⁹ См., например: *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: В 2 кн. М., 2005. Кн. 2. С. 1282–1291 и сл. Ироническое отношение к фигуре Волконского сохранялось, очевидно, и позднее; в частности,

12 октября 1927 г. Адамович писал Гиппиус: «Я все время думаю, как писать, и вообще “как” всё – будто мир рушится, надо итоги, “завещание”, или всё благополучно – не пойти ли с князем Волконским в балет? <...> По крайней мере, скромно и честно» (цит. по: *Богомолов Н.А.* От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 231–232). Вместе с тем существовала и другая оценка, прямо противоположная; см., например, цветаевскую точку зрения (*Цветаева М.* Предисловие // *Волконский С.М.* Мои воспоминания: В 2 т. Т. 1: Лавры. Странствия. М., 1992).

⁴⁰ См.: *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 514.

⁴¹ См.: *Волконский С.М.* Мои воспоминания: В 2 т. Т. 1: Лавры. Странствия. М., 1992. С. 166–173.

⁴² *Парнис А.Е.* Примечания // *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец. С. 694.

⁴³ О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова // *Мандельштам О.* Камень. С. 257.

⁴⁴ Имеется в виду заключительная строфа: «И умудренный человек / Почтит невольню чужестранца, / Как полубога, буйством танца» (1, 120); см.: *Мец А.Г.* Комментарий. С. 365.

⁴⁵ *Лившиц Б.* Указ. соч. С. 514.

⁴⁶ См.: *Нерлер П.* Осип Мандельштам в Наркомпросе в 1918–1919 гг. // *Вопросы литературы.* 1989. № 9. С. 277–279.

⁴⁷ «Любил, но изредка чуть-чуть изменял»: Заметки Н.Я. Мандельштам на полях американского «Собрания сочинений» Мандельштама / Подгот. текста, публ. и вступ. заметка Т.М. Левиной // *Philologica.* 1997. № 4. С. 174.

⁴⁸ См.: *Нерлер П.* Осип Мандельштам в Наркомпросе в 1918–1919 гг. С. 278. В данном контексте нельзя не учитывать специфического «патронажа» Мандельштама над начинающими поэтами и представителями молодого поколения вообще, находившего практически любые приемлемые для него ситуационные и смысловые формы выражения; с определенными допущениями см., например: *Глухов-Щуринский А.И.* О.Э. Мандельштам и молодежь // *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама...* С. 20–21.

- ⁴⁹ См.: *Нерлер П.* Даты жизни и творчества <О.Э.Мандельштам> // Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4: Письма. С. 443.
- ⁵⁰ См.: *Тагер Е.М.* Указ. соч. С. 158.
- ⁵¹ Гастев Алексей Капитонович (26.09.1882, Суздаль – 15.04.1939) – поэт, активный участник Пролеткульта, профсоюзный деятель, ученый, один из основателей научной организации труда в СССР. Наибольшую известность как поэту ему принесла книга стихов с тенденциозным концептуальным названием «Поэзия рабочего удара» (Пг., 1918), выдержавшая шесть изданий. Идеи Гастева о новом профессиональном образовании нашли свое воплощение в созданном и руководимом им Центральном институте труда при ВЦСПС (ЦИТ; 1920–1938). 7 сентября 1938 г. Гастев был арестован, 14 сентября 1939 г. Военной коллегией Верховного Суда по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации приговорен к расстрелу. Общую характеристику его концепции см., например: *Эдельман О.* Биомеханический человек // Отечественные записки. 2003. № 3 (11).
- ⁵² См.: *Григорьев В.П., Парнис А.Е.* Примечания // Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 710.
- ⁵³ См.: *Мандельштам Е.Э.* Воспоминания // Новый мир. 1995. № 10. С. 133.
- ⁵⁴ См.: *Мец А.Г.* Предисл. к публ.: «Мандельштам Е.Э. Воспоминания» // Новый мир. 1995. № 10.
- ⁵⁵ См.: *Шиндин С.Г.* «Очень тонкий идеологический гротеск...»: О кинорецензии «Магазин дешевых кукол» Мандельштама // Гротеск в литературе: Материалы конф. к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М.; Тверь, 2004. Опосредованно с фигурой Гастева может соотноситься и значимый для данного социокультурного контекста присутствующий в мандельштамовской кинорецензии образ пожара – именно его использовал Хлебников при характеристике Гастева и его поэзии в статье 1919 г. «О современной поэзии»: «Гастев <...> обломок рабочего пожара, взятый в его чистой сущности, это <...> твердое “я” пожара рабочей свободы» (*Хлебников В.* Творения. М., 1987. С. 633). Данный текст был напечатан

в 1920 г. в харьковском журнале «Пути творчества» в том же номере 6/7 (февраль–март); там же Мандельштамом, кроме статьи, было опубликовано лично-значимое для него стихотворение «Черепаша», что позволяет почти с абсолютной уверенностью говорить о его знакомстве с хлебниковской заметкой. Помимо того, текст Хлебникова стал ответом на известную статью Лившица «В цитадели революционного слова» (см.: *Григорьев В.П., Парнис А.Е.* Указ. соч. С. 710) и уже в силу одного этого не мог не привлечь внимания Мандельштама.

- ⁵⁶ Интересную параллель мандельштамовскому фрагменту обнаруживают воспоминания Э. Толлера, в 1926 г. посетившего Москву и побывавшего в Центральном институте труда. Описание этого визита вошло в его путевые очерки (см.: *Toller E. Quer durch. Reisebilder und Reden.* Berlin, 1930), где Толлер, в частности, передает методику обучения при работе молотом: «...аппарат обучает правильной постановке при ударе молотом. Рука рабочего ремнем привязывается к механически движущемуся молоту, рукоять которого схватывается ладонью. В течение получаса рука должна повторять движения молота, пока она не усвоит его механический ритм» (цит. по: *Лангерак Т.* Андрей Платонов: Материалы для биографии. 1899–1929. Amsterdam, 1995. С. 133). Интересно то обстоятельство, что в 1922 г. Мандельштам перевел пьесу Толлера со специфическим названием «Человек-масса», которая вышла отдельным изданием в 1923 г. (см.: *Нерлер П., Никитаев А.* Указ. соч. // Мандельштам О. Собрание сочинений. Т. 2: Стихи и проза 1921–1929. С. 426–427); при этом, хотя в мандельштамовской кинорецензии и упомянут, очевидно, американский теоретик научной организации труда Ф.У. Тейлор, нельзя не отметить фонетической близости его именованной фамилии немецкого драматурга. О проекции в послереволюционной России тейлоровских идей (в том числе, опосредованно, через деятельность Гастева) не только на социально-исторический, но и на культурологический контекст, см.: *Шлегель Х.-Й.* Конструкции и извращения. «Новый человек» в советском кино // Киноведческие записки. 2001. № 50.

- ⁵⁷ К ситуации «идеологического» наполнения образа «вколачивания гвоздей» (конечно, с учетом всего комплекса фразеологических коннотаций этого выражения) можно привести относящиеся к началу 20-х годов школьные воспоминания Б. Лосского: «...приходилось и ученикам <...> собираться от времени до времени в большом зале для выслушивания посланных властями более или менее образованных агитаторов, по общему стилю времени начинавших свои речи словами “Когда 25-го октября...” и сопровождавших их отбиванием такта (вроде как бы вбиванием в голову гвоздей)» (*Лосский Б.Н.* Наша семья в пору лихолетья 1914–1922 годов // *Минувшее: Исторический альманах*. Вып. 12. М.; СПб., 1993. С. 54). С определенными оговорками в данный смысловой ряд может быть включено содержащееся в романе Вагинова «Бамбочада» (1929–1930) описание плаката, изображающего «человека-машину», что в известном смысле расширяет рассматриваемый историко-социальный контекст: «На стене <...> висел цветной плакат *человек-машина*. В просторных помещениях *человека-машины* работали люди: одни лазали по лестницам, складывали крахмал и сахар; другие подавали; третьи служили привратниками; четвертые мыслили по поводу прочитанного; пятые сидели на деревянных кобылах; шестые снимали аппаратом (глаз); седьмые слушали у телефона (ухо); <...> в человеке-машине были проведены голубые и красные трубы, двигались колеса, вагонетки, работали приводные ремни» (*Вагинов К.К.* *Козлиная песнь: Романы*. М., 1991. С. 354).
- ⁵⁸ В полной мере вертовская идея создания нового, «машинного» человека, в основе которого находится прежде всего ритмическая организация, ориентированная на механистически точные движения, сформулирована в его манифестах «Мы» (1922) и «Кинооки. Переворот» (*Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966). В качестве своеобразной биографической параллели данной содержательной модели можно привести мемуарное свидетельство современницы: «В начале 1916 года, отбивая такт рукой, <...> Мандельштам читал свой “Зверинец”» (*Розенталь Л.* Указ. соч. // «Сохрани мою речь...». Вып. 1. С. 34). По предположению О. Ро-

нена, близкая образность одного из вариантов мандельштамовского «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933): «Как подкову, кует за указом указ» (3, 320), мотивировала соответствующую метафорику («посмотрите, как Сталин кует свою речь») в речи И. Бабеля на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. (Ронен О. Поэтика О. Мандельштама. СПб., 2002. С. 174). Более вероятным все же представляется, что оба фрагмента восходят к единому источнику – типичным для этого времени клишированным аллегориям кузнеца, ковки, перековки, удара и т. п. в их идеологизированном смысловом наполнении.

- ⁵⁹ Данные переводы с известной долей осторожности можно также рассматривать как одно из проявлений «диалога» с Гастевым. В другой связи Н.А. Богомолов обратил внимание автора на тот факт, что Гастев активно разрабатывал жанр верлибра, и это могло найти свое отражение в мандельштамовском творчестве. Нетрудно заметить, что перевод стихотворения «Перебросилось в сердце сотрясенье турбины...», строящийся на комбинаторном использовании антропоморфной и механистической («производственной») образности, представляет собой именно свободный стих (о мандельштамовском обращении к верлибру, в том числе и в связи со стихами Бартеля (Орлицкий Ю. Свободный стих Осипа Мандельштама // «Сохрани мою речь...». Вып. 4, ч. 2). Одновременно сам жанр свободного стиха прямо назван в уже упоминавшейся рецензии на «Дагестанскую антологию» и соединен с образом златокузнецов, когда Мандельштам отмечает, что стихи одного из аварских поэтов переводчик «излагает частью свободным стихом, частью зарифмованной прозой. <...> Между тем дагестанскому народному творчеству свойственна энергия и узорность, сближающая поэтов с златокузнецами – оружейниками» (3, 260–261). Вместе с тем нельзя исключать, что интерес к «антиритмическому» типу текста, проявляющийся у Мандельштама с начала 20-х годов, был стимулирован влиянием книги Ш. Вильдрака и Ж. Дюамеля «Теория свободного стиха (Заметки о поэтической технике)» (М., 1920) и проявился в специфической ритмической организации «пинда-

рического отрывка» стихотворения «Нашедший подкову» (1923). Позднее это могло отозваться в седьмом из стихов цикла «Армения» («Не развалины – нет, – но порубка могучего циркульного леса...», 1930) и комбинированном с метрико-ритмической точки зрения стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931) (см.: *Шиндин С.Г.* Манделъштам и творчество французских унаимистов // Известия Российской академии наук. Сер. литературы и языка. Т. 64. 2005. № 6. С. 41).

⁶⁰ О мотиве движения и его широком семантическом ореоле в творчестве Манделъштама см., например: *Панова Л.Г.* Метафора движения в поэзии О. Манделъштама // Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф. М., 2001; *Петрова Н.* Литература в неатропоцентрическую эпоху: Опыт О. Манделъштама. Пермь, 2001. С. 101–108 и сл.; *Черашняя Д.И.* Частотный словарь лирики О. Манделъштама: субъектная дифференциация словоформ. Ижевск, 2003. С. 38–39 и сл.; *Пак Сун Юн.* Органическая поэтика Осипа Манделъштама. СПб., 2008. С. 77–78 и сл.; ср.: *Шиндин С.Г.* О некоторых семантических компонентах мотива полета в художественном мире Манделъштама // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.

⁶¹ *Манделъштам Н.Я.* Указ. соч. С. 255.

⁶² *Арбенина-Гильдебрандт О.Н.* О Манделъштаме // Арбенина-Гильдебрандт О. «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи. Дневники. М., 2007. С. 158. Ср. относящийся к этому же периоду иронический пассаж Шкловского: «По дому, закинув голову, ходил Осип Манделъштам. Он пишет стихи на людях. Читает строку за строкой днями. <...> Осип Манделъштам пассив, как овца, по дому, скитался по комнатам, как Гомер» (*Шкловский В.* Сентиментальное путешествие // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 231). См. также воспоминания А. Лурье, расширяющие «функциональную» сферу подобной модели поведения Манделъштама: «...он бормотал стихи, сочиняя их на ходу и разговаривая при этом на совершенно посторонние темы; одно не мешало другому» (цит. по: *Мец А.Г.* Указ. соч. С. 306).

- ⁶³ Оношкович-Яцына А.И. Дневник 1919–1927 // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 13. М.; СПб., 1993. С. 402.
- ⁶⁴ Ахматова А. <Дополнения к «Листкам из дневника»> // Ахматова А. Победа над Судьбой. [Т. 1]. Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы. М., 2005. С. 124.
- ⁶⁵ Тышлер А. Я помню Анну Ахматову // Панорама искусств–1977. М., 1978. С. 282.
- ⁶⁶ Кретьова О.К. Горькие страницы памяти // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама... С. 36. Трудно объяснить практически дословное совпадение этих воспоминаний с относящимися к тому же времени мемуарами Д. Штейман (которой в тот момент было семь лет): «Я запомнила его шуплую фигуру, его манеру неожиданно вскидывать голову и привычку во время разговора “мыкаться” туда-сюда» (Материалы к теме «Мандельштам и Воронеж» // «Сохрани мою речь...». Вып. 4, ч. 1. С. 157).
- ⁶⁷ Осип Мандельштам в Калинин / Публ. П. Нерлера // «Сохрани мою речь...». Вып. 4, ч. 1. С. 168.
- ⁶⁸ Ахматова А. <Дополнения к «Листкам из дневника»>. С. 129.
- ⁶⁹ Герштейн Э.Г. Мемуары. СПб., 1998. С. 35.
- ⁷⁰ Ср.: Шиндин С.Г. Семантические компрессированные модели в художественном мире Мандельштама // Russian Literature. 1997. Vol. 42. № 3.
- ⁷¹ Показательно, что в близком контексте с ритмом и движением были метафорически сопоставлены и мандельштамовские стихи в рецензии Парнок на второе издание «Камня»: «Поэт достигает истинной виртуозности ритма, – так, например, в стихах “Сегодня дурной день...” передано как бы сердцебиение <...>. В стихах “Бессонница. Гомер. Тугие паруса” – медленная, величавая поступь» (цит. по: Мандельштам О. Камень. С. 231). Видимо, своеобразным полемическим откликом можно считать более позднюю мандельштамовскую оценку уже творчества самого рецензента, зафиксированную 18 апреля 1922 г. в дневниковой записи современника, также использующую метафору ходьбы, шага: «Софья Парнок (недостаточно интересна): “Уж если ходишь на носке, то давай нам «стальной носок»...”» (Галушкин А. Из разысканий об О.Э. Мандельштаме. С. 175). В связи со

сказанным выше о фигуре Асеева в данном контексте немаловажно, что эпитет «стальной» в этот же период использован Мандельштамом как обусловленная литературными реалиями метафорическая высокая оценка: «От “Стальной цикады” Анненского к “Стальному соловью” Асеева лежит прямой путь» (2, 293).

- ⁷² Обстоятельства написания этого стихотворения изложены в дневнике В.А. Судейкиной: «...появился Осип Мандельштам <...> Как рады мы были ему. Но разговор был оживленный, не политический, а об искусстве, о литературе, о живописи» (*Судейкина В.А. Дневник: 1917–1919* (Петроград; Крым; Тифлис). М., 2006. С. 392).
- ⁷³ Сказанное не означает абсолютной локализации подобной метафоры только в «московских стихах» – ср. использование клишированной лексико-семантической «экзистенциальной» формулы в «Стансах» (1935): «Я в мир вхожу – и люди хороши» (3, 95).
- ⁷⁴ *Segal D.* История и поэтика у Мандельштама // *Cahiers du Monde russe et soviétique*. 1992. Vol. 33. № 4. С. 460; ср.: *Левин Ю.* Заметки к «Разговору о Данте» // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1972. Vol. 15; *Топоров В.Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // *Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исслед. в области мифопоэтического*. М., 1995 и др.
- ⁷⁵ О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936). С. 61. Чуткий современник ощутил это качество поэтики Мандельштама уже в самый ранний период его творчества. В упоминавшейся рецензии на второе издание «Камня» Гершенкройн отмечал, что «в глубоко задуманной “Оде Бетховену” слышишь уже настоящую хоровую лирику, где в восходящих ритмических волнах растет, достигая предела, все просветленное ликование» (цит. по: *Мандельштам О. Камень*. С. 225).
- ⁷⁶ *Ахматова А.* Листки из дневника <О Мандельштаме> // *Ахматова А. Указ. соч.* С. 100; Мандельштам в архиве П.Н. Лукницкого / Публ. В.К. Лукницкой; Предисл. и примеч. П.М. Нерлера // *Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исслед. и материалы*. М., 1991. С. 130.

- ⁷⁷ Чтобы расширить культурно-семиотическую сферу функционирования этого смыслового комплекса, приведем характеристику Асеева, данную Шкловским в заметке «Золотой край»: «Преодолевая себя, плывет Асеев; у него была походка от слова к слову. <...> От “гей” к “бей”, от слова “день” к слову “Дон”» (*Шкловский В.* Гамбургский счет. С. 445).
- ⁷⁸ В рассматриваемом контексте интересен тот факт, что фрагмент стихотворения «Сегодня дурной день...» (1911) С. Кирсанов в 1935 г. включил в свою «Поэму о роботе» в качестве образца «автоматической лирики робота».
- ⁷⁹ Типологические параллели к данной образности см. в работе: *Шиндин С.Г.* Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Гумилева: К рецепции образа Айя-Софии в культуре «серебряного века» // В.Я. Брюсов и русский модернизм. М., 2004.
- ⁸⁰ Ср. аналогичную метафору в первом (и последнем) из «Художественных писем из Петербурга» Вагинова 1922 г.: «Страшен Петербург для петербуржца. В 1918, 1919, 1920 годах он прикинулся мертвым, жалким, беспомощно повисшим на тонкой веревке над пропастью» (*Вагинов К.К.* Полное собрание сочинений в прозе. СПб., 1999. С. 452).
- ⁸¹ Данное упоминание не случайно. Верлен уже с этого периода относился к числу поэтических «идеологем» Мандельштама, а его упоминаемый сборник стихов «Романсы без слов» (б. м., б. г.) на французском языке входил в личную мандельштамовскую библиотеку (*Фрейдлин Ю.Л.* «Остаток книг»: Библиотека О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. С. 234). Этот же сборник упомянут Волошиным в статье «Голоса поэтов» (1917), открывающейся обширным пассажем о Готье (где фигурирует «юношеский, патетически расплавленный голос “Альбертюса”») и завершающейся фрагментом о поэзии Мандельштама, который признает «только патетическую декламацию; его идеал – <...> когда “расплавленный страданьем крепнет голос <...>”»; см.: «Смысл лирики – это голос поэта, а не то, что он говорит. Как верно для лирика имя юношеской книги Верлена – “Романсы без слов”» (цит. по: Камень. С. 237, 239).

- ⁸² *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. 351. Ср. симптоматичную биографическую «параллель», возвращающую к категории движения: по свидетельству Л.К. Наппельбаум, относящемуся к 30-м годам, после совместного посещения консерватории во время возвращения Мандельштаму «нравилось, как стучат каблучки <...>. Он слышал в этом некий музыкальный ритм» (*Видгоф Л.М.* Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М., 2006. С. 210).
- ⁸³ *Гинзбург Л.* «Камень» // Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 267; ср.: *Гаспаров М.Л.* Поэт и общество: Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама // «Сохрани мою речь...». Вып. 3, ч. 1.
- ⁸⁴ См.: *Тоддес Е.А.* Поэтическая идеология // Литературное обозрение. 1991. № 3. С. 33; *Гаспаров М.Л.* Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама. С. 26; *Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // «Сохрани мою речь...». Вып. 3, ч. 1. С. 261; *Ямпольский М.* История культуры как история духа и естественная история // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 58–59; *Ронен О.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 205–207 и др. Другим важнейшим источником формирования в художественном сознании Мандельштама столь высокого ценностного статуса категории ритма, пульсации и распространения ее на экзистенциальную и историософскую сферы могла стать философская концепция Бергсона, как известно, оказавшая исключительное влияние на мандельштамовское мировосприятие (см., например: *Фэвр-Дюпэгр А.* Тоска по единству: о влиянии Бергсона на раннего Мандельштама // Russian Literature. 1997. Vol. 42. № 3; *Видгоф Л.М.* О «Чертежнике пустыни...» Мандельштама // Видгоф Л.М. Москва Мандельштама. С. 403–413; ср.: *Rusinco E.* Acmeism, Post-Symbolism and Henri Bergson // Slavic Review. 1982. Vol. 41. № 3. P. 508; *Dutli R.* Ossip Mandelstam: «Als riefte man mich bei meinen Namen»: Dialog mit Frankreich // Ein Essay über Dichtung und Kultur. Zurich, 1985. S. 42–47 и др. Несколько подробнее об этом (в том числе и в связи с полисемантическим генезисом и культурологической спецификой функционирования категории ритма) см.: *Шиндин С.Г.*

Бергсон А. // Мандельштамовская энцикл.: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати).

- ⁸⁵ Об идее вечного возвращения у акмеистов, прежде всего у Ахматовой и Мандельштама, см.: *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7/8. С. 72 и сл.; конкретно для поэтического мира Гумилева см.: *Thompson E.* Some Structural Patterns in the Poetry of Nicolai Gumilev // «Die Welt der Slaven: Halbjahresschrift für slavistik». Jahrgang. XIX–XX. Köln; Wien, 1974–1975.
- ⁸⁶ О различных аспектах этого смыслового комплекса в мандельштамовском творчестве, например, см.: *Парнас А.Е.* Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // *Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы*. М., 1991; *Гаспаров Б.М.* Тридцатые годы – железный век: (К анализу мотивов столетнего возвращения у Мандельштама) // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1992; *Левинтон Г.А.* Мандельштам и Гумилев: Предварительные заметки // *Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума*. Тенфлай, 1994; *Ronen O.* A Beam Upon the Axe: Some Antecedents of Osip Mandel'stam's «Umyvalsja noc'ju na dvore...» // *Slavica Hierosolymitana*. 1977. Vol. 1, и др.
- ⁸⁷ Ср. «Разговор о Данте», где Мандельштам, говоря о жертвах «сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов», цитирует блоковские строки: «Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поет...» (3, 229); в черновой редакции – «деинтертекстуализированный» вариант: «О новой жизни»» (3, 405). С творчеством Блока может быть связан и образ крыл, до этого употреблявшийся Мандельштамом в стихотворении «Ветер нам утешенье принес...» (*Левин Ю.* Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых годов. [статья 2]: Стихи о неизвестном солдате // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. 4. 1979. С. 196.
- ⁸⁸ См.: *Шиндин С.Г.* Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы // *Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы науч. конф.* СПб., 1992.

Владимир Плуноян

МЕТРИКА О. МАНДЕЛЬШТАМА:
К АНАЛИЗУ СТРУКТУРЫ
И ЭВОЛЮЦИИ

Вводные замечания

В настоящем обзоре приводятся основные сведения о типах стихотворных размеров, которые использовал О. Мандельштам на протяжении всего творческого пути (1906–1938), и об их эволюции. Анализ основан на корпусе из 602 оригинальных стихотворений и фрагментов: в него не включены ранние редакции и варианты стихотворений и большинство стихотворных переводов (за исключением переложений четырех сонетов Петрарки), но вошли детские и шуточные стихотворения, а также неоконченные отрывки¹. Поскольку, тем не менее, многие переводы Мандельштама содержат метрические особенности, которые почти или вовсе не представлены в его оригинальном творчестве², метрика переводов кратко анализируется ниже отдельно. Особый раздел посвящен метрике детских стихов, заметно выделяющихся из основного массива формальными характеристиками.

Творчество Мандельштама обычно делят на четыре периода, границы которых в соответствии с общепринятой периодизацией устанавливаются следующим образом: 1) период ученичества и формирования «акмеистической» поэтики (1906–1915 гг., до публикации 2-го издания сбор-

ника «Камень»); 2) петербургский период (1916–1920 гг., до выхода сборника «Tristia»); 3) ранний советский период (1921–1925 гг., до наступления перерыва в оригинальном поэтическом творчестве); 4) поздний советский период (1930–1938 гг., от цикла «Армения» до стихов воронежского периода и последних сохранившихся стихотворений). Внутри каждого из этих периодов поэтика в значительной степени однородна (в том числе и в отношении формальных характеристик), между периодами имеются заметные, часто очень глубокие различия. Наибольшее количество стихотворений написано Мандельштамом в первый и последний периоды (соответственно 181 и 263). Второй и третий периоды включают менее 100 стихотворений каждый, но именно на них приходится многие существенные изменения поэтики, в том числе и изменения в области метрики; на третий период приходятся также все детские стихотворения и практически все переводы. Некоторые исследователи рассматривают второй и третий периоды как единый, однако для наших целей их удобнее разделить. С другой стороны, иногда внутри первого периода выделяется несколько этапов: более гетерогенный доакмеистический с ученическими и символистскими опытами (приблизительно до 1909–1910 гг.) и ранний акмеистический (1911–1915 гг.), что может быть полезно и для анализа метрики.

Специальных исследований метрики Мандельштама немного. Наиболее полный и всесторонний обзор формальных особенностей его стиха дан М.Л. Гаспаровым³.

Общая характеристика

В метрическом отношении (как и вообще в отношении формальных приемов) Мандельштам, по-видимому, не может претендовать на репутацию самого яркого новатора или признанного виртуоза русской поэзии эпохи модернизма. Его новаторство, обеспечившее ему место одного из первых поэтов XX в., заключается скорее в области семантики и синтаксиса стиха, чем в области формы, особенно

метрики. Тем не менее метрический репертуар О. М. и богат, и разнообразен, и интересен. В отличие от К. Бальмонта, З. Гиппиус, М. Кузмина, А. Белого, И. Северянина или М. Цветаевой, Мандельштам не был ни изобретателем, ни пропагандистом новых форм стиха, а в отличие от В. Брюсова или Н. Гумилева не был заинтересован и в чисто технической демонстрации доступного ему метрического диапазона. Однако он оказывается внимательным и восприимчивым мастером, который хорошо знал современный ему метрический репертуар и умело отбирал из многообразного арсенала нужное ему. Тот временной диапазон, в который включается его творчество, – эпоха, пожалуй, наибольшего формального разнообразия и наиболее радикального обновления формальных средств и приемов русской поэзии. Стратегия Мандельштама по отношению к этому изобилию – внимательный отбор и самоограничение, но с учетом исторической эволюции русского стиха. Метрика его медленно, но ощутимо меняется от ранних периодов к поздним, и эти изменения соответствуют общим тенденциям развития русской метрики. Этим он отличается от близких ему в начале творчества А. Ахматовой и Г. Иванова: их метрика от ранней поэзии к поздней последовательно менялась лишь в сторону усиления консервативных тенденций, приобретения «неоклассического» облика (у Ахматовой – за счет уменьшения количества дольников и стандартизации их ритма⁴, у Г. Иванова – за счет практически полного отказа от тактовиков и весьма умеренного использования дольников). Направление изменения метрики у Мандельштама было скорее обратным: это осторожное следование за нововведениями эпохи и осторожное, но последовательное усвоение новых средств метрической выразительности.

Общий метрический репертуар Мандельштама представлен в таблице. В целом этот репертуар можно охарактеризовать как традиционный для первой половины XX в., хотя и с небольшими оговорками. В частности, бросается в глаза практическое отсутствие свободного стиха, при том что в русской поэзии уже начальные десятилетия XX в. отмечены достаточно активными экспериментами со свобод-

ным стихом у поэтов разных направлений – в корпусе оригинальных стихотворений имеется лишь два бесспорных образца – «Нашедший подкову» (1923) и «Не развалины, нет, но порубка...» из цикла «Армения» (1930). В переводах он использовал свободный стих несколько больше, в частности в переводах из писавших верлибрами Ж. Дюамеля, Р. Шикеле и М. Бартеля⁵. Интересный (и, как кажется, почти не отмечавшийся стиховедами) факт состоит в том, что к свободному стиху явным образом тяготеют и некоторые фрагменты «Египетской марки», написанной в целом ритмизованной прозой. Особенно примечательны три приводимых ниже фрагмента, разбитые самим автором на короткие абзацы, совпадающие с предложениями и фактически неотличимые от строк верлибра. Многие из этих строк даже укладываются в ритм правильных силлаботонических метров, ср.:

(I)

Скрипичные человечки пьют молоко бумаги.
Вот Бабель: лисий подбородок и лапки очков.
Парнок – египетская марка. *Я4ж*
Артур Яковлевич Гофман – чиновник министерства
иностранных дел по греческой части.
Валторны Мариинского театра.
Еще раз усатая гречанка. *Х5ж*
И пустое место для остальных.

(II)

Я не боюсь бессвязности и разрывов.
Стригу бумагу длинными ножницами.
Подклеиваю ленточки бахромкой. *Я5ж*
Рукопись – всегда буря, истрепанная, исклеванная.
Она – черновик сонаты.
Мать – лучше, чем писать.
Не боюсь швов и желтизны клея.
Портняжу, бездельничаю. *Аф2г*
Рисую Марата в чулке. *Аф3м*
Стрижей. *Аф1м*

(III)

Юдифь Джорджоне улизнала от евнухов Эрмитажа.

Рысак выбрасывает бабки.

Я4ж

Серебряные стаканчики наполняют Миллионную.

Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города!

Основной корпус поэзии Мандельштама – это регулярная силлаботоника с небольшой долей тонического стиха (около 10%): для данного периода это немного, несколько меньше средней нормы и существенно меньше доли тонического стиха у таких авторов, как Блок, Кузмин, Ахматова, Цветаева и даже Гумилев и Г. Иванов. С другой стороны, заметна высокая доля двусложных размеров (у Мандельштама она несколько выше средней нормы для эпохи): ямб и хорей преобладают как за счет тонического стиха, так и за счет трехсложных размеров. В целом трехсложные размеры составляют около 14% (лишь немногим более, чем тонический стих), а двусложные – 72%, из которых ямб составляет 54%, а хорей – 18% от общего числа стихотворений. Данное соотношение для поэта первой половины XX в. можно назвать консервативным: сходные пропорции демонстрирует, например, лирика Фета (54% ямба и 19% хорей) и даже Жуковского (60% ямба и 18% хорей) и Бунина (62% ямба и 22% хорей); однако у названных авторов существенно выше доля трехсложных размеров и слабо представлен тонический стих. С другой стороны, у Андрея Белого обнаруживается лишь 43% ямба и 9% хорей. Как можно видеть, у Мандельштама примечательна не только высокая доля ямба (что достаточно типично для русской регулярной силлаботонической поэзии практически всех периодов), но и сравнительно высокая доля хорей. Особенно заметный рост хореев начинается в 1920-е годы, и в третий период хореем и ямбом оказывается написано одинаковое число стихотворений (по 35); в четвертом периоде ямб снова опережает хорей, но уже не настолько, как в первом. Особую роль хорей в творчестве Мандельштама подчеркивали многие исследователи (см. об этом, в частности, известную статью С.С. Аверинцева).

Трехсложные силлаботонические размеры

При общем сравнительно небольшом количестве трехсложных размеров среди них закономерно лидирует анапест, за которым следуют амфибрахий и дактиль – таково обычное соотношение употребительности трехсложных размеров в данную эпоху. Закономерно также преобладание классических 3-стопных размеров при минимальном количестве более длинных: так, образцы 6-стопного анапеста и амфибрахия единичны (из них единственный завершённый – «Я пью за военные астры...» (1931): 6-стопный амфибрахий с цезурой, делящей строку на два равных полустушия), а чистый 6-стопный дактиль (вне гексаметров) не встречается ни разу. Несколько больше (но также немного) примеров 5-стопных трехсложных размеров. Так, 5-стопным анапестом написаны «Золотистого меда струя из бутылки стекла...» (1917) и «Голубые глаза и горячая лобная кость...» из цикла на смерть Андрея Белого (1934); интересно, что этот же размер (со сплошными женскими окончаниями) использован и в одном из первых сохранившихся стихотворений Мандельштама «О красавица Сайма, ты лодку мою колыхла...» (1908).

К образцам 5-стопного амфибрахия относятся два стихотворения «арбенинского» цикла: «За то, что я руки твои не сумел удержать...» и «Когда городская выходит на стогны луна...» (оба 1920), а также связанное с О. Ваксель «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925). Пример 5-стопного дактиля также единственный: это «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...» (1931). Такое соотношение «длинных» и «коротких» трехсложных размеров было бы вполне нормально для второй половины XIX в. (например, для лирики Фета), но для первой половины XX в. оно выглядит консервативным: разнообразные эксперименты с «длинными» трехсложными размерами были начаты уже Бальмонтом и активно продолжены многими современниками Мандельштама (в том числе, например, Г. Ивановым). Поэт же обращался к «модным» длинным трехсложникам с большой избирательностью.

Примечательно, что резкий рост трехсложных размеров наблюдается у Мандельштама только в последний период творчества, причем этими размерами написаны (в отличие от более ранних периодов) многие ключевые стихи 1930-х годов. Так, амфибрахий с 1914 по 1920 г. не встречается вообще, более ранние образцы также немногочисленны – из них можно отметить 3-стопный «Из омута злого и вязкого...» (1910 г., правка 1927 г., со сравнительно редким чередованием дактилической и мужской рифмы⁶) и 4-стопный «“Мороженоно!” Солнце. Воздушный бисквит...» (1914). Иная картина в 1930-е: амфибрахий использован во многих стихах цикла «Армения» (1930), в большинстве «Восьмистиший» (1933), в программном «Квартира тиха, как бумага...» (1933), в двух стихотворениях памяти О. Ваксель «На мертвых ресницах Исакий замерз...» (1935) и «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» (1935–1936), метрически продолжающих «За то, что я руки твои...» (1925), и др.

Еще более существенны анапестические стихотворения позднего Мандельштама. Если ранние образцы анапеста (к ним относятся, в частности, «Только детские книги читать...» (1908), «Дождик ласковый, мелкий и тонкий...» (1911) и «Воздух пасмурный влажен и гулок...» (1911 г., правка 1935 г.), а также образцы второго и третьего периодов [такие, как уже упоминавшиеся «Золотистого меда струя...» (1917), «Когда в теплой ночи замирает...» (1918), «Ветер нам утешенье принес...» (1922)] буквально единичны, то в начале 1930-х годов их количество и семантическая нагруженность резко возрастают. С анапестом в этот период у Мандельштама явно связывается политический, «протестный» подтекст. М.Л. Гаспаров говорил о «фоне цитатных ритмов гражданского Надсона»⁷. Достаточно назвать «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» (1930), «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931), «Нет, не спрятаться мне от великой мурсы...» (1931), «Я с дымящей лучиной вхожу...» (1931), «Твоим узким плечам под бичами краснеть...» (1934) и, конечно, «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933), написанное редкой строфой, состоящей из комбинации двух строк 4-стопного

и двух строк 3-стопного анапеста с парной рифмовкой (Ан4мм+Ан3жж).

Значительным количеством анапестических стихов отмечен и период ссылки. В их числе такие, как «От сырой простыни говорящая...» (1935), весь цикл «Кама» (1935) и др. Но особенно богат анапестом оказывается 1937-й, к которому относятся «Стихи о неизвестном солдате», «Рим», «Заблудился я в небе – что делать?..» (оба варианта), «Флейты греческой тэта и йота...», «Как по улицам Киева-Вия...» и многие другие.

Дактиль, который Мандельштам практически не использовал до 1930 г. (если не считать самых ранних опытов в народническом стиле – «Тянется лесом дороженька пыльная...» (1906) – и нескольких других маргинальных попыток), в сколько-нибудь заметных количествах возникает только в последний период, присутствуя уже в стихах армянского цикла («Дикая кошка – армянская речь...») и примыкающих к ним («На полицейской бумаге верже...», «И по-звериному воет людье...»); дактилем написаны также более поздние стихи: «После полуночи сердце ворует...» (1931), «Ночь на дворе. Барская лжа...» (1931, разностопный дактиль с цезурными усечениями), «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...» (1931), «Батюшков» (1932), «С примесью ворона – голуби...» (1937) и др. По «протестной» интонации и тематике дактилический массив стихотворений отчасти сближается с анапестическим.

Двусложные силлаботонические размеры

Как уже было сказано, двусложными размерами написано подавляющее большинство (почти две трети) стихов Мандельштама. Доминирует среди этих размеров, конечно, ямб, доля которого особенно велика в первом периоде (68%); в дальнейшем она неуклонно снижается, лишь слегка возрастая в четвертом периоде, но все же не достигая 50%. Число хореических стихов начиная с 1921 г., напротив, неуклонно повышается (в абсолютных цифрах), но в про-

центном отношении остается сравнительно небольшим – максимум приходится на период 1921–1925 гг. (в том числе и за счет детских стихов). В *ямбических* стихах в целом безоговорочно преобладает классический 4-стопный ямб; это соотношение нарушается только в период 1916–1920 гг., когда на первое место (уже начиная с 1915 г.) выходит 5- и 6-стопный ямб; ср. такие существенные для этого периода стихотворения, написанные 5-стопным ямбом «В Петрополе прозрачном мы умрем...» (1916), «Я изучил науку расставанья...» (1918), «На каменных отрогах Пиэрии...» (1919), «Возьми на радость из моих ладоней...» (1920), «Концерт на вокзале» (1921) и 6-стопным ямбом «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915), «Вот дароносица, как солнце золотое...» (1915), «С веселым ржанием пасутся табуны...» (1915), «В разногласии девического хора...» (1916), оба стихотворения из цикла «Соломинка» (1916), «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920), «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...» (1922). Однако и в последний период этими размерами были написаны многие значительные стихотворения: так, 5-стопный ямб использован в стихотворении «К немецкой речи» (1932), в вольных переложениях четырех сонетов Петрарки (1932–1934), в «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» (1935), «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (1935), «Есть женщины сырой земле родные...» (1937) и др., а 6-стопным ямбом написаны три стихотворения на тему Ариоста («Во всей Италии приятнейший, умнейший...», «В Европе холодно. В Италии темно...» и «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» (1933 г., правка 1935 г.), а также «Холодная весна. Бесплодный, робкий Крым...» (1933), «Лишив меня морей, разбега и разлета...» (1935) и др. Почти все эти «длинные» ямбические метры развивают центральные для Мандельштама культурно-исторические мотивы, обращаясь то к античности, то к ренессансной и романтической Европе, то к теме гибели старого мира.

Однако наиболее серьезным соперником 4-стопного ямба у Мандельштама почти во все периоды оказывается вольный (или урегулированный разностопный) ямб, доля которого невелика только в стихах раннего периода, а впо-

следствии всегда оказывается самой значительной. Таким образом, можно сказать, что доминантой развития ямбического стиха у него был постепенный переход от 4-стопного ямба к «длинному» и особенно вольному. Вольным ямбом написаны такие стихотворения, как «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916), «Когда на площадях и в тишине келейной...» (1917), «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918), «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» (1918), «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920), «Еще далёко мне до патриарха...» (1931), «Я не хочу средь юношей тепличных...» (1935), «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» (1937), «Вооруженный зреньем узких ос...» (1937) и др. К этому массиву метрически и тематически близки также стихотворения, написанные урегулированным разностопным ямбом: к наиболее известным относятся, например, «Декабрист» (1917), «Когда октябрьский нам готовил временщик...» (1917), «На страшной высоте блуждающий огонь!..» (1918), «Я в хоровод теней, топтавший нежный луг...» (1920), «Люблю под сводами седая тишины...» (1921–1922), «Нет, никогда, ничей я не был современник...» (1924) и ряд других. Разностопный ямб нередко использует Мандельштам и в шуточных стихотворениях, особенно при имитации классического басенного стиха – ср. «Лжец и ксендзы» (1924), «Извозчик и Дант» (1925) и др.; широко используется этот размер и в переводах (в том числе и для передачи французского и итальянского силлабического стиха).

Более короткие ямбические стихи у Мандельштама скорее маргинальны, хотя стоит отметить такие образцы 3-стопного ямба, как «Уничтожает пламень...» (1915), «Я наравне с другими...» (1920), «Жил Александр Герцович...» (1931), «О, как же я хочу...» (1937). Отметим также единственный образец 8-стопного ямба – «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» (1933), представляющий собой разделенную цезурой комбинацию двух полустиший 4-стопного ямба с цезурным наращением и парной мужской рифмовкой (формула Я4ж||Я4м).

Одним из наиболее интересных в метрическом отношении является корпус *хореических* текстов Мандельштама. Если в раннем периоде встречается только 4- и 5-стопный хорей [последний – в частности, в таких образцах, как «Ни о чем не нужно говорить...» (1909), «Целый день сырой осенний воздух...» (1912), «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (1912)], то в последующие периоды – при общем преобладании того же 4-стопного хорей – начинает заметно возрастать доля вольных хореев. Вольным хореем в 1920-е годы написаны ключевые стихотворения: «Венецианская жизнь» (1920), «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920), «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920); он же использован в переводе стихотворения М. Бартеля «Неизвестному солдату» (1925). В более поздний период этот размер встречается в «Канцоне» (1931), «Я живу на важных огородах...» (1935), «Я молю, как жалости и милости...» (1937, в сочетании с анапестом) и др. Для хореических стихов Мандельштама 1930-х годов, однако, более характерен не вольный, а урегулированный (или почти урегулированный) разностопный хорей, ср. «Я скажу тебе с последней...» (1931), «Мой щегол, я голову закину...» (1936), «Клейкой клятвой липнут почки...» (1937), «Пароходик с петухами...» (1937), «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...» (1937). Заметим, что урегулированный хорей начинает преобладать в самый последний период его творчества, в 1936–1937 гг., в том числе в стихах, написанных уже после ссылки в Воронеж. Примечателен в этом отношении и единственный эксперимент с «длинным» 8-стопным хореем с парной рифмовкой, медианной цезурой и цезурными наращенными – «Вы, с квадратными окошками...» (1925), с формулой $X4д||X4м^8$.

Вольные хорей у Мандельштама, в метрическом отношении во многом опирающиеся на опыты Блока (ср., например, «Шаги командора», 1912), необычным раскованным ритмом сочетаний 4-, 5- и 6-стопных строк сближаются с рядом образцов тонического стиха. Если считать, что весь стихотворный корпус у него делится на доминирующую традиционную и меньшую модернистскую части, то воль-

ные хорей представляют в этом делении переходную зону, явно тяготеющую к модернистской. В связи с этим следует обратить внимание на корпус полиметрических стихотворений, в которых использованы регулярные или (чаще) нерегулярные сочетания правильных двусложных и трехсложных силлаботонических метров. Такого рода стихи существуют в русской поэзии достаточно давно, они возникли уже в XVIII в. и нередки у таких поэтов XIX в., как Лермонтов, Тютчев, Ап. Григорьев, Фет и другие; часто их связывают с близким немецким типом так называемых *freie Rhythmen* (букв. «вольные ритмы»), под влиянием которого они, возможно, и появились⁹. В начале XX в. подобный стих чаще всего встречается у футуристов, прежде всего у Хлебникова. Для его обозначения Гаспаров предлагает специальный термин «микрополиметрия».

В полиметрических стихах у Мандельштама вольный хорей, как правило, является одним из основных метров; некоторые из них вообще построены на основе хорей со спорадическим добавлением других метров. Это и ранние стихи «Когда подымаю...» (1911), «В лазури месяц новый...» (1911), «На луне не растет...» (1914), и большинство детских стихов (1924–1925), и поздние «Там, где купальни, бумагопрядильни...» (1932 г., в сочетании с тактовиком), «Чарли Чаплин» (1937), уже упоминавшееся «Я молю, как жалости и милости...» (1937) и ряд других. Впрочем, «Когда подымаю...» может анализироваться, как отмечал еще М.Л. Гаспаров¹⁰, и как написанное силлабическим стихом – вероятно, это единственный подобного рода опыт у Мандельштама. Позднее он в переводах иногда прибегал к имитации силлабического стиха с помощью либо расшатанного тактовика, либо ямба со спорадическими переборами в первой стопе.

Тонический стих

Как уже было сказано, в целом корпус оригинальных тонических стихов Мандельштама невелик по объему: модернистская в метрическом отношении часть его наследия

составляет лишь приблизительно 10% от общего числа, или 62 стихотворения. Из данного массива мы далее исключим гекзаметры: 17 образцов этого метра встречаются только в составе шуточных элегических дистихов, большинство из которых входит в «Антологию античной глупости» (с 1910 по 1929 г.). В отличие от многих других авторов (от Фета до Волошина и С. Парнок) Мандельштам, несмотря на устойчивый и глубокий интерес к античности, никогда не использовал в серьезных стихотворениях ни гекзаметр и его дериваты, ни другие имитации античных метров (например, любимой многими поэтами Серебряного века сапфической строфы).

Остается 38 образцов дольника и 7 образцов тактовика. Такое количество для поэта первой половины XX в. может считаться значительным только по сравнению с текстами таких признанных метрических консерваторов, как Бунин, Балтрушайтис или Ф. Сологуб; но на фоне и младших символистов, и большинства акмеистов, и поэтов круга Кузмина и Волошина (не говоря уже о футуристах и Цветаевой) эта особенность метрики Мандельштама однозначно воспринимается как ориентация на консервативно-классическую поэтику лишь с очень осторожным выходом за ее рамки. Вместе с тем многие образцы тонического стиха, созданные им, явным образом выходят за рамки метрических экспериментов или юношеских опытов. Возникает ощущение, что подобного рода стихами он хотел, если угодно, обозначить свою принадлежность к кругу модернистов – именно обозначить, потому что систематически тоническую поэзию Мандельштам не культивировал, хотя при этом отчетливо демонстрировал владение ее основными разновидностями.

Дольник у Мандельштама в основном представлен в самом раннем и самом позднем периодах; в 1920-е годы он к этому метру вне переводов практически не обращается, предпочитая эксперименты с вольным хореем, полиметрией и тактовиками. Однако между ранними и поздними дольниками имеется существенное различие. Ранние дольники, как правило, отличаются строгим логаядическим

ритмом, при котором чередование стоп разного слогового объема внутри строки имеет регулярный характер. Такого рода «логаэдизованные» дольники в 1910-е годы в наибольшей степени были характерны для С. Парнок, А. Герцык и М. Цветаевой, тогда как ближайшие акмеистические соратники Мандельштама культивировали скорее «блоковский» тип дольника, отличающийся большей свободой и непредсказуемостью ритма. К логаядическим дольникам в стихах раннего Мандельштама относятся «Пилигрим» (1909), «Сегодня дурной день...» (1911) и «Я ненавижу свет...» (1912); примечательно, что в дальнейшем у О. М. логаяды в точном смысле этого термина не встречаются. Другие дольники этого периода также близки к логаядическим по ритму: это, как правило, 3-иктные дольники с постоянной анакрусой и четкой парной или перекрестной рифмовкой: «Истончается тонкий тлен...» (1909), «Убиты медью вечерней...» (1910), «Отчего душа так певуча...» (1911), «Я вздрагиваю от холода...» (1912, 1937), «В белом раю лежит богатырь...» (1914, 4-иктный с постоянной анакрусой) и некоторые другие. В ряде ранних 3-иктных дольников Мандельштам одним из первых (если не первым) в русской поэзии начал использовать особую метрическую форму с пропуском ударения на среднем икте (как в строках вида *Фиолетовый гобелен* или *Неожиданный Аквилон*), что было отмечено еще Вл. Пястом (1931). М.Л. Гаспаров впоследствии назвал дольник с преобладанием таких форм «цветаевским»¹¹.

К данному массиву стихотворений примыкают и так называемые строчные логаяды, т. е. регулярные сочетания строк различных правильных метров. Мандельштам в начальном периоде дважды использовал урегулированную переменную анакрусу в сочетании дактиля и амфибрахия: это «Листьев сочувственный шорох...» (1910, формула ДЗж+АфЗм) и «Медленно урна пустая...» (1911, формула ДЗж+АфЗж) и один раз – урегулированное сочетание анапеста и хоря: это «На луне не растет...» (1914, формула Ан2м+ХЗж). В дальнейшем к такого рода метрическим приемам (как и к логаядическим дольникам) он не прибегал.

Начиная с 1920-х годов ритмика дольников меняется: они приобретают характерные черты «расшатанного», по М.Л. Гаспарову, типа. Увеличивается количество иктов (начинают преобладать 4–6-иктные дольники), более свободным становится сочетание разных видов стоп внутри строк; в целом поздние дольники О. М. по ритмике приближаются к тактовикам, эксперименты с которыми также начинаются в основном в 1920-х годах. К дольникам такого типа относятся связанные друг с другом ритмически и тематически «Я не знаю, с каких пор...»¹² и «Я по лесенке приставной...» (оба 1922) с необычными сочетаниями идущих подряд ударных слогов. Новая волна дольников возникает в 1930 г., в стихах армянского цикла («Холодно розе в снегу...», «Колючая речь араратской долины...» и др.); всё это вольные расшатанные дольники с преобладанием 5–6-иктных строк. Этот же тип продолжается другими дольниками начала 1930-х годов: «Куда как страшно нам с тобой...» (1930), «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931 г., в сочетании с фрагментами вольного ямба) и др. Но особенно характерен для позднего Мандельштама такой тип стиха, который состоит в основном из строк правильного силлаботонического трехсложного метра (иногда с переменной анакрусой) с очень небольшой добавкой строк дольника (часто дольником оказываются написаны всего лишь одна-две строки, впрочем, как правило, композиционно значимые). Таковы прежде всего два стихотворения из цикла «Армения»: «Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...» (на основе 6-стопного дактиля) и «Руку платком обмотай и в венценосный шиповник...» (на основе 4–5-стопного дактиля), а также «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931, на основе 5–6-стопного дактиля), «Нет, не мигрень, – но подай карандашик ментоловый...» (1931, на основе 6-стопного дактиля), «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (1931, на основе 5–6-стопного анапеста), «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (1935, на основе правильного вольного анапеста), «Наливаются кровью аорты...» (фрагмент 7 из «Стихов о неизвестном солдате» 1937 г., на основе

3-стопного анапеста) и некоторые другие. Из более ранних стихотворений к этому же типу может быть отнесено знаменитое «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920), написанное на основе 5-стопного анапеста, с единичной строкой дактиля, единичной (начальной) строкой тактовика и двумя строками дольника.

Примечательно, что самые последние из сохранившихся дольников Мандельштама как будто бы демонстрируют некоторую слабую тенденцию к возвращению ритмики периода 1909–1911 гг.: таков близкий к логаядическому «Если б меня наши враги взяли...» (1937, на основе 5-стопного дактиля с цезурными усечениями) и вновь возникающий 3-иктный дольник на основе анапеста с постоянной анакрусой «Средь народного шума и спеха...» (1937) – несколько ранее в таком же ритме был написан «Рояль» (1931).

В эту общую ритмическую волну расшатанного стиха с разговорной интонацией и вольным чередованием строк разной длины естественно вливаются и опыты *тактовика*, впрочем, весьма немногочисленные у поэта. Первыми образцами тактовика являются еще достаточно близкие в целом к дольнику «Летают Валкирии, поют смычки...» (1914) и следующий за этим «Дом актера» (1920)¹³ и «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (1922). В начале 1920-х годов Мандельштам изобретает своеобразный метр для переложений грузинских и армянских поэтов и отрывков из старофранцузского эпоса, ритм которого колеблется между вольным тактовиком и двусложными размерами (ямбом и хореем), но больше в подобном духе не экспериментирует (о тактовике его переводов подробнее см. ниже). В последний раз тактовики возникают только в стихах армянского цикла («Закутав рот, как влажную розу...», «Я тебя никогда не увижу...» и «О порфирные цокая граниты...») и в очень сложном по ритму стихотворении «Там, где купальни, бумагопрядильни...» (1932). Как кажется, откликнувшись на стремительное распространение в 1920-е годы тактовика несколькими опытами (включая стихотворные переводы), Мандельштам не посчитал этот тип метра органичным для себя и не пошел дальше расшатанного вольного дольника

и полиметрии на основе вольных хореев. Рифмованный акцентный стих, столь любимый футуристами и имажинистами (но далеко не чуждый, например, и таким авторам, как З. Гиппиус или А. Блок), в оригинальных стихах поэта не встречается ни разу.

Метрика детских стихов и переводов

Сравнительно небольшой по объему корпус детских стихов (31 стихотворение 1924–1925 гг.) и более значительный по объему корпус переводов с грузинского, армянского, английского, немецкого, итальянского, французского и старофранцузского (всего около 90 стихотворений, в том числе крупных, в основном приходится на 1921–1924 гг.) интересны прежде всего именно в метрическом отношении. В этих стихах поэт проявил себя как более раскованный метрический экспериментатор, причем для анализа переводов крайне существенно, что далеко не все его метрические новации были прямо связаны с особенностями метра подлинников: так, многие случаи использования в переводах тонического стиха (а также перебоев в правильном ямбе) являются попыткой имитации оригинального силлабического, а не тонического метра. В стихах этого круга присутствуют метрические особенности, которые для оригинального творчества Мандельштама либо вовсе не характерны, либо сравнительно маргинальны (полиметрия, свободный стих, акцентный стих, тактовик, цезурные эффекты, перебои), но многие формальные приемы, опробованные им в этот период, впоследствии проникают в том или ином виде и в оригинальное творчество. Можно с определенностью сказать, что формальные особенности поэтики позднего Мандельштама впитали и опыт экспериментов в переводах поэзии и стихах для детей.

Для метрики детских стихов характерны две главные особенности: преобладание хореев и широкое использование полиметрии (также на основе хореев). Вне детских стихов в более ранние периоды такая метрика не встречается

(ближе всего к этому образцу – «На луне не растет...», 1914, с латентной «детской» тематикой), зато в последнем периоде полиметрические опыты на основе хорее более многочисленны (см. выше). Используемый в детских стихах тип полиметрии представляет собой в основном неупорядоченное чередование правильных силлаботонических строк разных метров (с небольшой примесью дольника или тактовика) как двусложных, так и трехсложных, в том числе в пределах одной строфы, т. е. микрополиметрию. Она возникает во всех «длинных» стихотворениях (насчитывающих более 70 строк), к которым относятся «Клик и Трам», «Шары» и «Кухня», но иногда встречается и в более коротких фрагментах, например в отдельных стихотворениях из цикла «Примус».

Дополнительной особенностью детских стихов является частое использование так называемых цезурных, или каталектических, эффектов, т. е. *цезурные усечения и наращивания*, при которых в слове непосредственно перед цезурой могут усекаться или наращиваться конечные безударные слоги. Этот прием достаточно характерен для русской поэзии и получил распространение еще в XIX в., а в начале XX в. им наиболее часто пользовались К. Бальмонт, И. Северянин и З. Гиппиус. Однако у Мандельштама цезурные эффекты вне детских стихов до начала 1930-х годов вообще не встречаются (если не считать «Вы, с квадратными окошками...» 1925 г., в том графическом варианте, когда стихотворение печатается длинными строками X8м), зато в стихах позднего периода они возникают неоднократно. Особенно характерны в плане связи с метрикой детских стихов стихотворения 1937 г. «На меня нацелилась груша да черемуха...» (цезурные наращивания в 6-стопном хорее) и «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...» (цезурные усечения в 6-стопном хорее), можно отметить также «Ночь на дворе. Барская лжа...» (1931 г., цезурные усечения в дактиле), «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» (1933 г., цезурные наращивания в ямбе) и др.

Интересно, что по формальным особенностям (полиметрия на основе хореев, цезурные эффекты и т. п.) именно

к корпусу детских стихов тесно примыкает перевод стилизованных под фольклор стихотворных фрагментов из пьесы Э. Синклера «Тюремные соловушки» (1925) и повести Дж. Тулли «Автобиография бродяги» (1926).

Метрика переводов Мандельштама в целом более сложна; особенно смелые эксперименты в этом массиве текстов касаются тонических метров. Те или иные их вариации использованы почти во всех переводах из грузинской и армянской поэзии (кроме «Автопортрета» Г. Леонидзе, переведенного любимым поэтом в тот период вольным ямбом, а также сонета «Мариджан» И. Гришашвили, переведенного классическим 6-стопным ямбом). Так, перевод поэмы «Гогтур и Апшина» Важи-Пшавелы (который сам Мандельштам считал значительной работой) выполнен в основном нерифмованным 4-стопным хореем с дактилическими (реже мужскими и гипердактилическими) окончаниями, в котором изредка встречаются строки правильного 5-стопного хорea, а также 3-иктного тактовика и дольника; этот метр отчасти близок к «народному» тактовику (использовавшемуся, например, А.С. Пушкиным и А.К. Толстым в имитациях славянского эпоса). Схожий прием (дольник в сочетании с вольным хореем, но с парной женской рифмой) применен в переводе стихотворения «Перчатки» И. Гришашвили, а в переводе стихотворения «Бирнамский лес» Т. Табидзе наряду с дольником фигурирует не только хорей, но и ямб. «Пятый закат» В. Гаприндашвили переведен 4- и 5-иктным акцентным стихом, а «Прощание» Н. Мицишвили и «Пляска на горах» Кара-Дарвиша – вольным тактовиком, включающим строки дольника и правильных трехсложных метров. Все эти стихотворные формы, достаточно типичные как раз для поэзии начала 1920-х годов (в том числе и для многих младших акмеистов), для оригинального творчества Мандельштама были слишком радикальны.

Еще более своеобразным метрическим экспериментом Мандельштама стали переводы отрывков из старофранцузского эпоса (их анализу посвящены специальная статья М.Л. Гаспарова, а также статья А.Д. Михайлова)¹⁴. Большая часть их (такие, как «Жизнь святого Алексея», «Песнь о Ро-

ланде», «Паломничество Карла Великого», «Коронование Людовика», «Алисканс») переведена стихом, практически лишенным жесткой метрической структуры и колеблющимся между верлибром и акцентным стихом (при появлении спорадической парной рифмы). Однако два образца («Берта – Большая Нога» и особенно «Сыновья Аймона») демонстрируют более регулярный метр: в первом случае – это вольный тактовик, а во втором – сочетание вольного тактовика и правильного 6-стопного ямба с цезурой, делящей строку на два равных полустишия. Эти последние опыты могут считаться развитием метрических форм, опробованных в переводах грузинских и армянских поэтов; возможно, на их возникновение определенное влияние оказали и опыты некоторых поэтов начала века с так называемым «расшатанным галлиямбом», из которых наиболее известным, по-видимому, следует считать поэму «Вологодский ангел» (1916) близкого Мандельштаму по третьему «Цеху поэтов» Адамовича (на возможность такого влияния эксплицитно указывает М.Л. Гаспаров)¹⁵.

Переводы из французской, немецкой и английской поэзии, созданные на один-два года позже, в метрическом отношении несколько менее необычны, однако и они достаточно заметно выделяются на фоне оригинального творчества Мандельштама частотой использования тонического стиха. Особенно примечательно появление тонического стиха для передачи французской силлабики, как это сделано в переводе стихотворения Огюста Барбье «Джин» (4-иктный тактовик с парной рифмовкой), – все остальные стихотворения Барбье, высоко ценимого поэтом, переведены традиционным ямбом, иногда нерифмованным или разностопным. Отметим также широкое использование необычных для Мандельштама форм дольника и тактовика в переводах Бартеля – всего тоническим стихом переведено 16 стихотворений этого автора, из которых дольник представлен в 11: «Кто я? Вольный бродяга я», «Тюремные братья, в весенние дни», «Птицы», «Любы мне глыбы больших достижений», «Колосья», «На заре румяной» (в сочетании с правильными двусложными метрами), «Хоть во сне с тобой да побуду»,

«Семь златоустовских скрипачей», «Рука», «Баррикада»¹⁶, «Передышка», а тактовик – в 5: «Когда мы шагаем в центральные кварталы», «Перебросилось в сердце сотрясение турбины», «Поруганный лес» (нерифмованный тактовик); в переводах стихотворений «Сводка» и «Молодая гвардия» использован стих, переходный от тактовика к акцентному. В целом по ритмическим возможностям этот тонический стих существенно разнообразнее по сравнению с оригинальным творчеством Мандельштама: в нем шире используются вольные размеры, сочетания правильных двусложных метров и дольника, элементы акцентного стиха, нетривиальная строфика и т. п.

Важное значение имели для Мандельштама и эксперименты с ритмикой *перебоев* в правильном 5-стопном ямбе: такой несколько «утяжеленный» ямб со спорадическими переборами в первой стопе был им употреблен впервые в переводе сонета Ф. Верфеля «Прекрасный, сияющий человек», а в дальнейшем этот прием был закреплен в переложениях сонетов Петрарки (1933–1934), где перебои остаются практически единственным формальным компонентом, отсылающим к иноязычному источнику радикально переработанного русского текста.

Об использовании свободного стиха в нескольких переводах Мандельштама уже говорилось выше.

Эволюция метрики

Метрика первого (акмеистического) периода характеризуется несколькими яркими особенностями, которые в дальнейшем творчестве Мандельштама либо полностью исчезают, либо так или иначе сглаживаются: это безусловное преобладание ямба (с 4-стопным ямбом, составляющим более половины ямбического массива) и относительно высокая доля тонических метров (с преобладанием логаяздов), которые численно даже превышают (на одно стихотворение) долю трехсложных метров. Таким образом, первый период дает достаточно парадоксальное соединение под-

черкнуто консервативной метрики (двусложные размеры с преобладанием 4-стопного ямба и 4-стопного хоря) с метрикой подчеркнуто модернистской (логаэды и регулярная полиметрия) при резко пониженной для начала XX в. доле трехсложных метров. Такое соединение можно охарактеризовать как стремление к ритмической строгости – следствие характерного для Мандельштама-акмеиста культа формы, преодолевающей хаос. Достигаться это стремление может двумя путями: либо использованием испытанных традиционных размеров, ориентированных не столько на современную Мандельштаму метрику, сколько на метрику поэтов типа Тютчева и Баратынского (такая стратегия преобладает), либо использованием тщательно отобранного и дозированного «модернистского» метрического репертуара, т. е. дольников с четким логаядическим ритмом или полиметрических форм с урегулированной анакрусой.

Второй период характеризуется почти полным отказом от «модернистского» приращения, но в то же время и некоторым ослаблением консервативности традиционной части метрического репертуара, что выражается прежде всего в резком росте ямбических метров, практически вытесняющих все остальные, но при этом среди ямбов начинают преобладать не 4-стопные, а более длинные 5- и 6-стопные, а также вольные. Именно данный тип ямбов оказывается наиболее адекватной формой для выражения Мандельштамом всех основных мотивов периода «*Tristia*». Однако первая половина 1920-х годов (третий период) характеризуется началом поиска большего метрического разнообразия. Начинается интенсивный рост доли хорейческих стихотворений; доля ямба хотя несколько и падает, но по-прежнему остается значительной (особенно вольного ямба). На третий период приходятся и наиболее интенсивные эксперименты с тактовиками и полиметрическими формами (в том числе в детских стихах 1924–1925 гг. и в переводах 1921–1924 гг.).

В последний период творчества Мандельштама, с начала 1930-х годов, оформляется иная метрическая картина, более разнообразная. Впервые весомой становится доля

трехсложных метров (особенно анапеста), присутствующих в тематически и эстетически важнейших стихотворениях данного периода. По-прежнему высокой остается доля хореев (особенно 4-стопного и вольного); в массиве ямбических стихов безусловное лидерство переходит к вольному ямбу. Вновь начинаются эксперименты с дольниками и полиметрическими формами, но на этот раз преобладающий тип дольника – длинный раскованный стих, далекий от логзидической строгости первого периода, либо «подмешанный» в небольшом количестве к правильным трехсложникам 5–6-иктный дольник.

Таким образом, в метрическом отношении Мандельштам прodelывает достаточно сложную эволюцию от несколько консервативной ритмической строгости раннего периода и торжественной классичности «петербургского» периода через поиски в области расшатанных тонических форм и полиметрии 1920-х к новому синтезу 1930-х годов, с преобладанием более эмоциональных и раскованных форм, но в целом находящихся в пределах регулярного стиха. В этой эволюции – от ранней строгости к новой раскованной музыкальности – Мандельштам во многом следовал за общими тенденциями эпохи (канонизировавшей сначала дольник, потом тактовик и акцентный стих), однако следовал осторожно, тщательно отбирая для своего метрического арсенала те формы, которые отвечали его художественным принципам.

Приложение

Таблица

Распределение стихотворных размеров у Мандельштама по периодам

		1906–1915 гт.	1916–1920 гт.	1921–1925 гт.	1930–1938 гт.	Всего
1	2	3	4	5	6	7
Анапест	2-стопный		1	1		2
	3-стопный	3	1	1	17	22
	4-стопный				6	6
	5-стопный	1	2		1	4
	6-стопный				1	1
	разностопный и вольный				4	4
Всего Ан		4	4	2	29	39 (6,5%)
Амфибрахий	2-стопный	1				1
	3-стопный	3			16	19
	4-стопный	2				2
	5-стопный		2	1		3
	6-стопный				1	1
	разностопный и вольный				3	3
Всего Амф		6	2	1	20	29 (4,8%)
Дактиль	2-стопный				1	1
	3-стопный	2		1	2	5
	4-стопный				6	6
	5-стопный				1	1
	разностопный и вольный	1			2	3

1	2	1906—1915 гт.	1916—1920 гт.	1921—1925 гт.	1930—1938 гт.	Всего
Всего Д		3		1	12	16 (2,7%)
Хорей	3-стопный				2	2
	4-стопный	14	4	25	20	63
	5-стопный	9	1	2	4	16
	6-стопный				1	1
	7-стопный			1		1
	8-стопный			5	1	6
	разностопный и вольный		3	2	12	17
Всего Х		23	8	35	40	106 (17,6%)
Ямб	2-стопный	1				1
	3-стопный	4	1	1	6	12
	4-стопный	67	6	11	35	119
	5-стопный	27	9	4	26	66
	6-стопный	16	8	5	9	38
	8-стопный				1	1
	разностопный и вольный	9	15	14	53	91
Всего Я		124	39	35	130	328 (54,5%)
Полиметрия		7		8	5	20 (3,3%)
Тонический стих	Гекзаметр		6	8	3	17
	Дольник	13	1	3	21	38
	Тактовик	1	2	2	2	7
Всего тонич.		14	9	13	26	62 (10,3%)
Верлибр				1	1	2 (0,3%)
Всего по периодам		181	62	96	263	602

- ¹ *Мандельштам О.Э.* Собрание соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1997.
- ² *Гаспаров М.Л.* Стих переводов О. Мандельштама из старофранцузского эпоса // W. Potthoff (Hrsg.). *Ossip Mandelstam und Eugora*. Heidelberg, 1999. S. 109–133; *Михайлов А.Д.* Сыновья Аймона // «Сохрани мою речь...». Вып. 3–4. М.: РГГУ, 2000. С. 63–72 (Записки Мандельштамовского общества).
- ³ В отношении метрики см. прежде всего: *Гаспаров М.Л.* Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 345–355. Общий обзор содержится также в работах Гаспарова (*Гаспаров М.Л.* Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Языки русской культуры, 1997. Литературное обозрение, 1995. С. 327–370; *Он же.* Стих О. Мандельштама // Гаспаров М.Л. Избранные труды. М.: Т. 3: О стихе. С. 492–501). Ср., кроме того, полезные дополнения: *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года; М.: РГГУ, 1996. *Он же.* Стих переводов О. Мандельштама из старофранцузского эпоса. С. 109–133; *Он же.* Ритмика четырехстопного ямба раннего Мандельштама // Шиповник: Ист.-филол. сб. к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.: Водолей, 2005. С. 65–77. Важным и более ранним источником является работа: *Taranovskiy K.F.* Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // *IJSLP*. 1962. № 5. С. 97–123. Ср. также: *Taranovsky K.* *Essays on Mandel'stam*. Cambridge (MA): Harvard U. Press, 1976. Из других исследователей метрики можно отметить статью С.С. Аверинцева (*Аверинцев С.С.* Хорей у Мандельштама // «Сохрани мою речь...». Вып. 3–4. С. 42–54).
- ⁴ Подробнее об эволюции стиха Ахматовой см.: *Гаспаров М.Л.* Стих Анны Ахматовой // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 3: О стихе. С. 476–491.
- ⁵ Свободный стих представлен в девяти переводных стихотворениях этих авторов. Ж. Дюамель: «Ода нескольким людям» (1923); Р. Шикеле: «Троица», «Три тысячи людей стояли...», «Мальчик в саду» (1924); М. Бартель: «Поруганный лес»

(фактически нерифмованный дольник в сочетании с отдельными строчками тактовика и правильных метров), «Ворота распахнули и вышли...», «Перед битвой», «Мученики», «Весна» (1925).

⁶ Аналогичный тип рифмовки, в частности, в стихотворениях «Когда удар с ударами встречается...» (1910, правка 1927), «Скудный луч холодной мерою...» (1911), «Я вздрагиваю от холода...» (1912, правка 1937 г.), «Вы, с квадратными окошками...» (1925), «Жил Александр Герцевич...» (1931, воспроизводящее размер лермонтовской «Молитвы» 1839 г.), «От сырой простыни говорящая...» (1935), «Я скажу это начерно, шепотом...» (1937), «Может быть, это точка безумия...» (1937) и др., а также в нескольких шуточных и неоконченных фрагментах.

⁷ *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура... С. 327–370.

⁸ За исключением последней строки, которая представляет собой, в зависимости от интерпретации, либо правильный X8m без цезуры, либо X4д||Я3m с нерегулярной внутренней анакрусой. Следует отметить, что в части изданий этот текст печатается с разбивкой длинных строк на две короткие, и в этом случае он становится образцом обычного 4-стопного хоря с четной рифмовкой (X4dm) и с заключительной строкой Я3m («Трамвайное тепло...»).

⁹ *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.

¹⁰ *Гаспаров М.Л.* Стих О. Мандельштама. С. 494.

¹¹ *Пяст В.А.* Современное стиховедение: Ритмика. Л.: Изд-во писателей, 1931; *Гаспаров М.Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха / Под ред. В.Е. Холшевникова. Л.: Наука, 1968. С. 59–106.

¹² *Гаспаров М.Л.* Стих Мандельштама. С. 494. Это стихотворение по не вполне ясным причинам охарактеризовано как «акцентный стих», по-видимому, в связи с тем, что в нем на фоне некоторых других ритмических нерегулярностей, таких как нулевые междуиктовые интервалы, присутствуют и отдельные строки с пропуском икта вида «Эта песенка началась». Однако ослабление иктов в дольнике, в русской поэзии как раз и связанное в значительной степени с именем Мандель-

штама, обычно не препятствует трактовке таких стихов, как укладывающихся в ритм дольника (ср. выше о строках вида «Фиолетовый гобелен» точно такой же природы).

- ¹³ См.: *Гаспаров М.Л.* Стих О. Мандельштама. С. 494. Это стихотворение охарактеризовано как 4-иктный дольник; более точно это сочетание (преобладающих) строк 4-иктного дольника с переменной анакрусой, строк правильного Д4 и Аф4 и отдельных строк 4-иктного тактовика (из 24 строк стихотворения таковых три: «Где высокая мачта и спасательный круг», «Под маской суровости скрывает рабочий» и финальная строка «Актер и рабочий, вам нельзя отдохнуть!»).
- ¹⁴ *Гаспаров М.Л.* Стих переводов О. Мандельштама из старофранцузского языка. С. 109–133. См. также: *Михайлов А.Д.* Указ. соч. С. 63–72.
- ¹⁵ *Гаспаров М.Л.* Фригийский стих на вологодской почве // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. С. 265–266.
- ¹⁶ Интересно, что сложная ритмика и строфика этого стихотворения («Мы строим тихо, мы строим умно, / Я уличный камень в коросте земной – // Основа баррикады...») практически совпадает со знаменитой «Фаустиной» Кузмина (1917).

Михаил Безродный

О МАНДЕЛЬШТАМЕ
Из «Короба третьего»

1. Строчки с кровью

Сколько раз встречается «кровь» в блаженно-бесмысленной строчке «Есть блуд труда, и он у нас в крови»? Согласно одной остроумной догадке дважды: *блуд* [blut] перекликается с *Blut*¹.

Но если «блут» в «блуттруда» – нем. *Blut*, то остаток – слав. *руда*, традиционный двойник *крови*:

Мастер петь, пускать руду. (*Державин*)

О людская кровь – руда. (*Коневской*)

Рдей, царь-рубин, рудой любовью,
Прозрачности живая кровь! (*Вяч. Иванов*)

И в глубях шахт, где тихо спит руда,
Мы грузим кровь железную на тачки. (*Зенкевич*)

Затуманила меня кровь-руда! (*Цветаева*)

Кровь-руда. (*сб. Шкапской*)

и со времен Ломоносова рифма к *труду*:

В моря, в леса, в земное недро
Прострите ваш усердной труд,
Повсюду награжду вас щедро
Плодами, паствой, блеском руд.

Рудой повязаны *кровь* и *труд* в поэзии 1920-х:

Плавим в золото нашу руду! <...>
Пусть не кровью здоровой из вен Земля:
То над ней алый стяг – трезвый Труд!.. (Брюсов)

В изломе заржавленном – кровь. <...>
Заржавленным соком руда.
Железной ратью
Вперед, мои братья,
Под огненным стягом труда! (Герасимов)

Скорбный труд не пропадет, и дело прочно, когда под
ним струится *кровь*, *Blut*, *руда*.

2. ...was hat mir Europa gegeben?

Ср.:

Doch was foerdert es mich, dass auch sogar der Chinese
Malet, mit aengstlicher Hand, Werthern und Lotten auf
Glas?

и

И может быть в эту минуту
Меня на турецкий язык
Японец какой переводит
И прямо мне в душу проник.

3. О падающих стихах

Е. Козюра обратил внимание на сходство образов у Вагинова: «Упал на площадь виноградный стих» и у Мандельштама: «Упал опальный стих, не знающий отца»².

Наблюдение любопытное³ и, как в таких случаях бывает, вызывающее вопрос: что перед нами – результат влияния Вагинова на Мандельштама или ориентации обоих на общий источник?

Говоря о «влиянии» в отсутствие сколько-нибудь надежных свидетельств о таковом, приходится опираться исключительно на «мне кажется». Несколько иначе обстоит дело с «общими источниками». Думается, можно указать на две традиции, способствовавшие рождению образа упавшего стиха.

Первая – очевидна: представление о слове как объекте, способном падать, быть уроненным. Отсюда уподобления слова золоту, камню, листе: «Тогда великий Свять-славь изрони злато слово»; «И упало каменное слово»; «Давай ронять слова, / Как сад – янтарь и cedру»; «Как дерево роняет тихо листья, / Так я роняю грустные слова».

Менее очевидна другая традиция – употребления в стиховедении слова «падение» как аналога фр. *cadence* и нем. *Kadenz*⁴. В качестве стиховедческого термина «падение» сначала заменяло слово «каденция», затем использовалось наряду с ним. У Третьяковского⁵ этот термин встречается в следующих контекстах: «меры и падения, чем стих поется и разнится от прозы»; «меру стоп с падением, приятным слуху, от чего стих стихом называется»; «падение: гладкое и приятное слуху чрез весь стих стопами прехождение до самого конца»; «стихи не равно падают»; «Стих героический весьма непристойно непосредственными слогами пред рифмою одним и тем же голоса звоном с нею падает»; «Стих героический не красен и весьма прозаичен будет, ежели сладкого, приятного и легкого падения не возымеет. Сие падение в том состоит, когда всякая стопа, или по крайней мере большая часть стоп, первый свой слог

долгий содержит»; «сей стих весьма приятно всеми падает стопами»; «Старый показался стих мне весьма не годен, / Для того что слуху тот весь был не угоден; // В сей падение, в сей звон стопы чрез приятну, / И цезуру в сей внесла, долгою знатну»⁶ и др. Ср. у Ломоносова: «Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилев составленные, стихи к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий быть видятся»; «Вольные падающие тетраметры»⁷.

Термин «падение» доживет до эпохи символистского литературоведения. В «Книге отражений» Анненский так отзываясь о «Старом доме» Бальмонта: «...состоит из мужских стихов, падающих как-то особенно тяжело и однообразно»⁸. Любопытно, что в этой же статье стих уподобляется падающему слову: «Стих этот – новое яркое слово, падающее в море вечно творимых»⁹.

Здесь мы наблюдаем процесс возникновения образа на скрещении двух упомянутых традиций. Вполне вероятно, что это далеко не первый такой случай, однако мы можем ограничиться и им одним как свидетельством заблаговременной готовности языка к порождению образов вроде «упал... стих» Вагинова и Мандельштама. Иначе говоря, если влияние Вагинова на Мандельштама и имело место, то состояло оно в напоминании о маршруте, который был проложен не ими и давно.

4. Play a tune on this flute

Тромпeter – так зовут героя поэмы А. Белого «Дитя-Солнце», а в романе «Петербург» выведен персонаж с похожим именем – Дудкин. Судить о мотивированности первого имени трудно, что же до второго, то, поскольку его носителем манипулирует некто Липпанченко и поскольку система персонажей спроецирована на Ницшеву античность, в Липпанченко усматривают Пана, а в Дудкине его свирель¹⁰. Как бы то ни было, Дудкин, не желая, чтоб «на нем» играли, убивает Липпанченко, и это заставляет вспомнить «Гамле-

та» со знаменитым сравнением флейты и человека. В пользу параллели с «Гамлетом» свидетельствует и реплика фантома («Медного Гостя»), явившегося Дудкину: «Здравствуй, сынок!»

Диалог из «Гамлета» отозвался и в образе флейты-позвоночника¹¹, а он, в свою очередь, повлиял на метафорику «Века»¹²:

Тварь, покуда жизнь хватает,
Донести хребет должна,
И невидимым играет
Позвоночником волна. <...>
Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать. <...>
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!

Предназначение флейты – «дней колена... связать» – аналогично Гамлетову: «Распалась связь времен. Зачем же я связать ее рожден!» (пер. Кронеберга)¹³.

Впоследствии Маяковский воспользуется образом *хребта / позвоночника века* («Мой стих дойдет через хребты веков»), а Мандельштам заново сведет *Гамлета и флейту*:

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гамме,
И Гёте, свищущий на вьющейся тропе,
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.
Быть может, прежде губ уже родился шепот...

Гамлет назван, а образ флейты возникает при упоминании оперы Моцарта, свиста, губ и из иносказательного описания движения пальцев: «пугливыми шагами», «считали пульс».

5. Золотистого меда струя

Артикуляционное сопереживание: при произнесении «из бутылки текла» губы – на БУ – уподобляются горлышку сосуда, и через появившееся отверстие ударные Ы и А проталкивают скопления ТЛК и ТКЛ.

Эффект замедления: толчками покидая сосуд, густая субстанция струится «тягУче и дОлго». Конец предложения не совпадает с концом строки, отчего возникает ощущение, будто размер не просто длинный, но сверхдлинный – десятистопный анапест. Иллюзии замедления способствуют также слова «тяжелые», «спокойные катятся», «сонные» и другие, непрерывная цепочка глаголов несовершенного вида («живет», «бьются», «стоит», «пахнет», «помнишь», «вышивала», «шумели») и разомкнутая рифмовка – мжмж. Идея: поэзия – бесконечное струение (= прядение). Греческий антураж в соединении со сверхдлинным размером и образом струящейся жидкости превращает текст в вариацию на тему пушкинской эпиграммы:

Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

¹ См.: Левинтон Г.А. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 33.

² См.: http://community.livejournal.com/ru_mandelshtam/35181.html.

³ И, кажется, прежде не делалось. Во всяком случае, в список возможных «единичных» источников текста Мандельштама, составленный О. Роненом, стихотворение Вагинова не включено (см.: *Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 185*).

⁴ От ит. *cadenza* < позднелат. *cadens (-entis)* от *cadere* – падать.

⁵ Отмечавшего: «Падение латыни, в рассуждении их поэзии, называют *cadentia*; а французы в рассуждении своей: *cadence*» (*Тредиаковский В.К. Избр. произв. М.; Л., 1963. С. 369*).

- ⁶ Там же. С. 366–367, 369, 374–375, 393.
- ⁷ Ломоносов М.В. Избр. произв. Л., 1986. С. 470, 472.
- ⁸ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 12.
- ⁹ Там же. С. 100.
- ¹⁰ См.: Mann R. Andrei Bely's *Petersburg* and the Cult of Dionysus. Lawrens, 1986. P. 33.
- ¹¹ См.: Правдина И. «Я сегодня буду играть на флейте...» // В мире Маяковского: Сб. ст. М., 1984. Кн. 1. С. 216–217.
- ¹² См.: Brown C. Mandel'stam. Cambridge, 1973. P. 310.
- ¹³ См.: Ronen O. Op. cit. P. 223.

Федор Успенский

«УБЛЮДОК СТАРЫХ ЛЕТ»
Из наблюдений над поэтической лексикой
О.Э. Мандельштама

В этом наброске хотелось бы привлечь внимание к одному нетривиальному словоупотреблению в произведении О.Э. Мандельштама, созданном в 1922 г. Речь идет о стихотворении, лежащем на грани поэтического перевода и собственного творчества поэта – об одном из переложений старофранцузского эпоса «Сыновья Аймона». На особое отношение Мандельштама к этому тексту указывает, в частности, то обстоятельство, что он включает его в собрание своих стихов – в третье издание «Камня» (1923). Было оно, судя по всему, и в первоначальной верстке сборника «Стихотворения» 1928 г., но в окончательную версию книги данный текст не вошел.

Переложение отнюдь не отличается лексическим буквализмом в воспроизведении оригинала. Мандельштам, скорее, стремился сохранить общий ритмический облик средневекового текста. Не случайно в верстке сборника 1928 г. вписано новое заглавие, отсылающее читателя не столько к конкретному источнику, сколько к некоей литературной парадигме в целом, – «Подражание старофранцузскому»¹.

Не берясь охарактеризовать весь перевод в целом, отметим, что естественное стремление к архаизации порой приводит поэта к своего рода культурному выравниванию (вообще говоря, довольно распространенному в переводах),

когда старофранцузские реалии сближаются с древнерусскими. Госпожа Айя (dame Aye), например, именуется здесь княгиней, что само по себе не противоречит принятому у историков пересчету титулатуры, поскольку ее мужем является рпгсе (= князь?) Аймон. Однако поэт и детей их называет княжатами, заходя, таким образом, еще на шаг дальше в подмене одного национального колорита другим. Когда же в тексте в качестве одного из напитков, подаваемых на пиру, появляется «мед дремучих пасек», которому в оригинале вовсе ничего не соответствует², становится очевидно, что Мандельштам стремится не развести русскую и французскую древность, а использовать их отличительные признаки и приметы для создания общего образа «феодальной» старины.

На этом фоне, впрочем, следует отметить, что лексика перевода достаточно ясна, прозрачна и не преподносит читателю каких-то загадок и неожиданностей. Исключение составляет, пожалуй, лишь одно слово, а вернее, одна строчка, на которой мы и хотели бы сосредоточиться в дальнейшем. Описывая, как мать (княгиня Айя) потчует своих сыновей-изгнанников, тайно вернувшихся в родовой замок, Мандельштам перечисляет напитки, где рядом с медом дремучих пасек упоминается и вино, «ублюдок старых лет»:

Как ласковая лайка на слепых щенят,
Глядит княгиня Айя на четырех княжат.
Хрустит душистый рябчик и голубиный хрящ,
Рвут крылышки на части, так что трещит в ушах;
Пьют мед дремучих пасек, и яблочный кларет,
И темное густое вино, ублюдок старых лет³.

Такое словосочетание выглядит непонятным и в данном контексте на первый взгляд ничем не мотивированным. Помимо всего прочего, использование слова «ублюдок» в нейтральном перечислении напитков стилистически шаг настолько рискованный, что волей-неволей вынуждает читателя задуматься о каких-то особых языковых пластах, санкционирующих подобный выбор. Подчеркнем сразу, что

оригинальный текст гораздо лаконичнее и никакого аналога интересующему нас слову в себе не содержит:

И сбоку ее четыре сына садятся, плача.
Еда уж вся готова: спешат их пригласить.
У них телега мяса крупной дичи и летающих птиц;
Пьют вино и кларет [светлое вино] из большого кубка⁴.

Не найдя прямых объяснений в оригинале, можно попытаться отыскать их в более широком контексте французской средневековой литературы. Действительно, попытка обратного перевода русского «ублюдок» хотя бы на современный французский язык, как кажется, дает некоторое подкрепление переводческой тактике Мандельштама. Наиболее явное соответствие слову «ублюдок» – *bâtard*, по крайней мере, основные значения этих слов («внебрачный», «побочный», «гибрид», «помесь») напрямую пересекаются⁵. Вместе с тем у французского *bâtard* имеются и такие значения, которых мы не обнаружим в русском слове, в частности «неподлинный», «ненастоящий», «смесь чего-либо (не только помесь животных)» и, наконец, еще одно, имеющее непосредственное отношение к виноделию. Так называется определенный сорт вина (и винограда), известный в южной Франции, Испании и Португалии, а позднее распространившийся и в других уголках мира. Такое наименование существовало в Средние века, причем это вино, без сомнения, считалось ценным и дорогим⁶. Во всяком случае, в средневековых поэтических и прозаических романах оно фигурирует в перечнях напитков, подаваемых на торжественных пирах. Весьма выразительно, например, описание угощения на свадьбе Мелузины и Раймонда в старофранцузской поэтической версии романа о Мелузине, где в числе других драгоценных вин названо и *vin bastart*⁷.

Вполне вероятно, таким образом, что Мандельштаму, отнюдь не чуждому романской филологии, могли попадаться в текстах многочисленные упоминания соответствующего вина, и это название совершенно точно связывалось им с поэтикой старофранцузских текстов об аристократиче-

ских трапезах. Попутно отметим, кстати, что такой прием, как зашифровка определенной культурной парадигмы в именовании вин, в известном смысле для Мандельштама вполне характерен, особенно в тех его стихах, где он прибегает к стилизации, шутке или пародии – достаточно вспомнить финальные строки стихотворения «Я пью за военные астры...» (1931 г.)⁸.

Что касается вина бастард, то оно в качестве дорогого заморского напитка было известно и в средневековой Руси. В целом ряде текстов оно фигурирует под названием «бастр», и именно здесь в описаниях русских церемониалов подача бастра в числе других заморских вин соседствует (как и в интересующем нас переводе Мандельштама) с подачей разных сортов меда⁹.

В XVI в. князя-инока Вассиана Патрикеева упрекали в излишествах и, в частности, в том, что он пил редкие дорогие вина: «Пияше же нестяжатель сей романию, бастр, мушкатель, ренское белое вино». На протяжении XVI – первой половины XVIII в. «бастр» регулярно фигурирует в росписях царских трапез, в частности, при угощении иностранных послов (ср. «первая подача: романей, бастру, ренского по купку» или «пять ведр романей лутчей, пять ведр романей под тою, два ведра бастру, пять ведр ренского»), их ввозят из-за границы, облагают пошлиной (ср. данные Новоторгового устава 1667 г.: «И великий государь указал: с вин и с ыных розных питей с иноземцев взять больши пошлин, как с ыных товаров у Архангельского города, с беремянных бочек алкана, бастры, мальмазеи, мушкатели по 66 ефимков с бочки, с романей с беремянной бочки по сороку ефимков, с полуберемянных бочек ренского по 20 ефимков з бочки») и т. п. Любопытно, впрочем, что в словаре языка XVIII в. (вып. 1) слово «бастр» трактуется уже скорее как «подмешанное» вино, нежели как вино особенно элитное и дорогое.

Еще позднее эта лексема фиксируется не как название вина, а как обозначение низкосортного «ненастоящего» сахара, именно в таком значении «бастр» («бастра», «бастрок») фигурирует в словаре В.И. Даля. Вообще говоря, постоянная путаница терминов связана здесь, с одной стороны, с многозначностью французского

слова «bâtard» и, с другой стороны, с разнообразием путей его заимствования в русский язык. Так, непосредственным источником заимствования «бастр, бастра» в значении «сахар» является, по видимому, немецкий язык, куда это слово в свое время проникает из французского¹⁰. Очевидно, что каждый из языков-посредников (немецкий, голландский) привносил некие свои коннотации в это обозначение.

С XIX в. слово «бастр» (= вино) регулярно фигурирует в трудах по русской истории Н.М. Карамзина¹¹, И.Е. Забелина, С.М. Соловьева, Н.И. Костомарова и становится одной из опознаваемых читающей публикой примет русской старины. В качестве таковой оно проникает и в исторические романы – вино под названием «бастр» неоднократно упоминается, например, в «Князе Серебряном» А.К. Толстого¹².

Таким образом, О.Э. Мандельштам мог использовать понятие «бастард» как знак французского и одновременно русского Средневековья, как некий универсальный элемент придворной пирашественной культуры, позволяющий вместе с другими концептами подобного рода конструировать некое единое героико-феодалное пространство.

Зачем же, однако, поэту могло понадобиться переводить этот термин (если он имел в виду именно его) словом «ублюдок»? Ведь в русском языке присутствовало и слово «бастард» и – в качестве несомненного архаизма – даже слово «бастр», обозначающее собственно вино. Традиции же употребления слова «ублюдок» по отношению к какому бы то ни было вину (особому сорту или смеси), насколько мы можем судить, никогда не было, хотя семантическое родство понятий «бастард» и «ублюдок», естественно, ощущалось образованными носителями языка¹³.

Можно предположить, что строкой «ублюдок старых лет» мы обязаны наличию в интересующем нас слове особого спектра коннотаций, отсутствующих в заимствованиях «бастард» или «бастр». Речь идет, прежде всего, о семантике *уцелевшего, спасенного, сохранившегося с прежнего времени*, связанной с древнерусским глаголом «ублю-

сти» = «уберечь», «сохранить», «спасти». Этот глагол, помимо текстов собственно древнерусских¹⁴, достаточно хорошо представлен в диалектах и, что еще более существенно, в архаизирующих изводах русского литературного языка. Возможно, поэт отчасти переносит значение, присущее глаголу, и на слово «ублюдок», в таком случае наша строка приобретает дополнительное прочтение – «вино, сохраненное, уцелевшее, сбереженное с более благополучной поры (когда сыновья еще жили дома?)». В пользу такого предположения говорит, как кажется, и синтаксическая организация строки.

Хотелось бы подчеркнуть еще раз, что если наша трактовка верна, то французско-русский и собственно русский коннотативные пласты не вступают в противоречие, а, напротив, подкрепляют и, так сказать, легитимизируют друг друга. Попросту говоря, только их совокупность может хотя бы отчасти компенсировать экспрессивность слова «ублюдок», которая сама по себе кажется совершенно избыточной и неуместной в стихах о возвращении сыновей Аймона. По-видимому, употребление этого слова вписывается в тактику «рискованного пересчета» понятий и лексики, которой Мандельштам придерживается в этом стихотворном переложении (вспомним еще раз о «мёде» и «княжатах», появляющихся в нашем тексте). Верна или не верна предложенная нами трактовка, трудно отрицать, что автор в данном случае подталкивает аудиторию к некоему этимологизирующему усилию. Вообще следует заметить, что этот перевод, учитывая специфику его ритмического рисунка, в большей степени дань поэтическому или даже филологическому эксперименту, чем может показаться на первый взгляд.

Другое дело – и здесь мы отчасти возвращаемся на позицию наивного читателя, – в какой мере ту часть эксперимента, которая относится к слову «ублюдок», можно счесть поэтической удачей. Здесь мы, несмотря на все приведенные выше объяснения и ассоциации (делающие, смеем надеяться, его появление более естественным и оправданным) все же склонны думать, что оно остается странным, выпи-

рающим из поэтической ткани перевода. Не исключено, впрочем, что подобная экстравагантность входила в общий замысел поэта, сближающего языковыми средствами Францию и Русь, но демонстративно разграничивающего Средневековье и современность.

¹ Н.И. Харджиев полагал, что это заглавие вписано рукой Бенедикта Лившица, при этом автор, по-видимому, не возражал против такого изменения (*Мандельштам О.Э. Стихотворения / Вступ. ст. А.Л. Дымшица; Сост., подгот. текста и примеч. Н.И. Харджиева. Л., 1973. С. 312. (Библиотека поэта.) С.В. Василенко и Ю.Л. Фрейдина. М., 1992.*

² Судьба и функция слова «мёд» в русской переводческой традиции XX в. сами по себе довольно любопытны, особенно если речь идет, как и в разбираемом нами примере, о текстах, где в той или иной мере передается атмосфера национального Средневековья. Достаточно упомянуть здесь хотя бы хрестоматийный перевод С.Я. Маршака, озаглавленный «Вересковый мёд» (1941). Как известно, в оригинальном тексте Р.Л. Стивенсона речь идет о другом напитке, вересковом эле, и называется стихотворение соответственно «Heather Ale». Напиток же из меда – это, скорее, легко опознаваемый русским читателем атрибут собственной древней героической истории, в частности истории былинной и сказочной. В последнем случае мед в перечислении напитков нередко соседствует с пивом и обозначается одним формульным сочетанием «мёд-пиво». При этом Маршак весьма искусно балансирует между выигрышностью ассоциаций, связанных со словом «мёд» для русскоязычного читателя, и верностью оригиналу. Если отвлечься от самого заглавия, из перевода видно, что речь идет о чем-то, не вполне тождественном меду («Из вереска напиток / Забыт давным-давно. / А был он слаще мёда / Пьянее, чем вино»).

³ *Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза / Сост., вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М., 2001. С. 156. (Библиотека поэта).*

- ⁴ Et lès ses. IIII. fius les asiet en plorant, // Li mengiers fu tos prêt: moult les va semonant // Char ont de venoison et d'oiselin volant; // Burent vin et claret à une coupe grant (Le roman des quatre fils Aymon princes des Ardennes / Ed by. P. Tarbe. Reims, 1861. Collection des poetes de Champagne anterieurs au XVIe siecle. T. 18. P. 110).
- ⁵ Небезынтересно, что в том же 1922 г. слово «ублюдок» возникает и в прозе Мандельштама, причем речь также идет о Франции. Однако в данном случае его использование целиком укладывается в область пересечения значений *bâtard* и «ублюдок» и ни в чем не противоречит русскому общезыковому употреблению. Ср.: «Из союза ума и фурий родился ублюдок, одинаково чуждый и высокому рационализму энциклопедий, и античному воинству революционной бури – романтизм» (см.: *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза. С. 477).
- ⁶ Ср.: *Besse M.* «Erlesenes» in der mittelalterlichen Literatur: Zur Funrtionalität des Weines und zur Bedeutung exklusiver Weinsorten fremder Herkunft in mittelhochdeutschen Festtagsbeschreibungen // *Studien zu Literatur, Sprache und Geschichte in Europa: Wolfgang Haubruchs zum 65. Geburtstag gewidmet.* St. Ingbert. 2008. Изначальную внутреннюю мотивировку такого названия вина в романской традиции мы вынужденно оставляем за пределами нашего рассмотрения в силу обширности данной проблемы. По-видимому, некоторая «двусмысленность» вообще присуща этому обозначению, оно явным образом указывает на смешение, соединение двух начал, однако в каждой конкретной традиции за этим может стоять нечто свое – указание на сорт винограда, выведенный путем скрещивания, на смешение разных субстанций и даже на изготовление крепленого вина с добавлением сахара. Кроме того, разные исследователи могут давать разные толкования к значению этого словосочетания в средневековых источниках. Укажем лишь один пример подобного толкования из словаря вульгарной латыни Дюканжа, где этот оборот трактуется как обозначение смешанного вина (*vinum bastardum idem videtur quod mixtum*) (*Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis conditum a Carolo*

Du Fresne domino Du Cange, auctum a monachis Ordinis S. Benedicti cum supplementis integris D.P. Carpenterii, Adelungii, aliorum, suisque digessit G. A. L. Henschel... / Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a L. Favre: In 10 t. P., 1887. T. 8. P. 343; T. 9. P. 393).

⁷ Que ce fut grant infinité: // Vins d'Aunis, et vins de Rochelle // Qui fait eschauffer la cervelle, // Vin Vin de Thouars et vin de Beaune // Qui n'avoit point la couleur jaune; // Claré, romarin, yocras // Y couroit par hault et par bas; Vin de Tournus, vin de Digon, // Vin d' Acuerre et de Saint Jangou, // Et vin de Saint Jehan d'Angely; // On tenoit grand compte de lui. // Vin d'estaples et de Viart // Vindrent après le vin bastart; Vin de Saint Poursain, vin de Ris // Orent des vins clarés le pris. // L'Osaye mouveau, vin Donjon // Orent des meilleurs vins le non; Et s'orent vin de privilege, // Chascun en avoit en sa loge. // Chascun a tout ce qu'il demande, // Tant de vin comme de viande (см.: *Coudrette*. Le roman de Mélusine ou histoire de Lusignan / Édition avec introduction, notes et glossaire établie par Eleanor Roach. P., 1982. Bibliothèque Française et Romane. [Vol] 18. P. 360–363, v. 1160–1180).

⁸ «...Я пью, но еще не придумал – из двух выбираю одно: / Веселое асти-спумантеиль папского замка вино» (*Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза. С. 171). Ср. комментарий Н.Я. Мандельштам: «Шутка. Говорил: они даже не заметили, какое я невероятное вино выбрал...» (*Мандельштам Н.Я.* Третья книга: Воспоминания. М., 2006. С. 255).

⁹ См., например: *Забелин И.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII столетиях: В 2 т. Т. 1, ч. 2: Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 2000. С. 374–375.

¹⁰ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 3-е изд. / Под ред. и с предисл. Б.А. Ларина; Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. М., 1996. Т. 1. С. 132.

¹¹ Отметим, что для Н.М. Карамзина слово «бастр» являлось старинным обозначением канарского вина (см.: *Карамзин Н.М.* История государства Российского. 5-е изд. СПб., 1842. Т. 10, гл. 4, стб. 157).

¹² В нашей перспективе особенно показателен один пример из этого романа: «Не колеблясь ни минуты, князь поклонил-

ся царю и осушил чашу до капли. Все на него смотрели с любопытством, он сам ожидал неминуемой смерти и удивился, что не чувствует действий отравы. Вместо дрожи и холода благотворная теплота пробежала по его жилам и разогнала на лице его невольную бледность. Напиток, присланный царем, был старый и чистый бастр. Серебряному стало ясно, что царь или отпустил вину его, или не знает еще об обиде опричнины» (см.: Толстой А.К. Избранные сочинения: В 2 т. / Сост.: Б. Акимов, А. Хромов, М., 1998. Т. 1. С. 479. Гл. «Пир»).

- ¹³ Любопытно, что когда в 60-е годы XX в. в Крыму начинали культивировать сорт винограда, бастардо Магарачский, и производить вина с соответствующим названием («Бастардо Массандра»), то даже в обиходе за ними не закрепилось именование, использующее лексему «ублюдок», хотя в речевом узусе связь русского «ублюдок» и романского «бастардо» иногда может обыгрываться.
- ¹⁴ Ср., например: «...и одва Мьстиславны товарь оублюдоша» (ПСРЛ. Т. 2. стб. 293 под 1129 г.) или «...егоже погрешоша жива въ землю, хотяще ублюсти...» (ПСРЛ. Т. 10. С. 90 под 1225 г.).

Владимир Микушевич

БОГ НАХТИГАЛЬ
Эстетика Канта и Шиллера
в стихотворении Осипа Мандельштама
«К немецкой речи»

Уже в 1917 г. Мандельштам писал: «Время может идти обратно: весь ход новейшей истории, которая со страшной силой повернула от христианства к буддизму и теософии, свидетельствует об этом»¹. Буддизм, по Мандельштаму, не противоречит, а способствует прогрессу в его негативности: «Буддизм в науке – подрумяненной личиной и озабоченной суетой позитивизма; буддизм в искусстве – в аналитическом романе Гонкуров и Флобера; буддизм в религии – глядящий из всех дыр теории прогресса, подготовляющий торжество новейшей теософии, которая не что иное, как буржуазная религия прогресса»². «Путешествие в Армению» возмутило советских деятелей именно неприятием исторического прогресса: «Мы ему (Мандельштаму. – В. М.) не позволим поносить развитие и прогресс, пусть он это запомнит...»³. Раздражали в этой связи «странные рассуждения о Гёте и Ламарке»: «Зачем Мандельштам лезет в области, в которых ничего не понимает?» Между тем настораживало как раз понимание, поэтическая прозорливость. В стихотворении «Ламарк» Мандельштам прослеживает обратный ход самой эволюции:

Если всё живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень...

Он сказал: довольно полнозвучья, –
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил⁴.

Это зловещее нисхождение живого организма остро почувствовал Юрий Тынянов. Эмма Герштейн вспоминает: «Мы с Надей однажды признались друг другу, что не любим такие стихотворения Мандельштама, как “Канцона”, “Рояль” и “Ламарк”. “Нет, о “Ламарке” так не говорите, – прервала меня Надя. – Тынянов мне объяснил, чем оно замечательно: там предсказано, как человек перестанет быть человеком. Движение обратно. Тынянов называл это стихотворение гениальным»⁵.

С такой точки зрения знаменитое стихотворение Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны...» перестает быть простым антисоветским памфлетом, чуть ли не политической агиткой, как иногда полагал сам Мандельштам: «Это комсомольцы будут петь на улицах»⁶. В стихотворении представлено расчеловеченье, намеченное в «Ламарке». У «кремлевского горца» «тараканьи смеются глазища», и «он играет услугами полулюдей»⁷. А в стихотворении «Внутри горы бездействует кумир» расчеловеченье опускается уже на уровень минералов:

Он мыслит костию и чувствует челом
И вспомнить силится свой облик человечесий⁸.

При этом «движение обратно» не есть возврат к природе или к естественности в духе Руссо, напротив: «И от нас природа отступила»⁹. У Мандельштама природа не предшествует, а наследует культуре как носительнице порыва, порождающего и природу:

Быть может, прежде губ уже родился шопот,
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты¹⁰.

Отсюда антипатия Мандельштама к раннему Заболоцкому, призывавшему «очищать предмет от мусора истлевших культур», смотреть «на предмет голыми глазами»¹¹. По Мандельштаму, при взгляде «голыми глазами» не будет не только предмета, но и самих глаз. Предмет зрения создается культурой, как и само зрение, и глаз преодолевает природу:

Преодолев затверженность природы,
Голуботвердый глаз проник в ее закон...¹²

Природы нет, если «ты напрасно Моцарта любил», ибо «и Моцарт в птичьей гаме»¹³. Мандельштам и в этом – антипод Пастернака, усматривавшего в «движении обратно» поэтическую стихию:

Любимая – жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный,
И хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых...

Он видит, как свадьбы справляют вокруг,
Как спаивают, просыпаются,
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, – паюсной¹⁴.

Спинозизму Пастернака перечит бергсонизм Мандельштама:

А квакуши, как шарики ртути,
Голосами сцепляются в шар...¹⁵

При всей поэтической бесхитростности этих строк к ним имеют отношение Ламарк и Бергсон. В жизненном порыве совершенствования ртуть образует шарики, из шариков ртути, хотя это всего лишь голоса квакуш, образуется шар, а согласно Ксенофану сам Бог – сфероид, «потому что форма эта наилучшая или наименее не подходящая для того, чтобы представлять божество»¹⁶. Мандельштам называл ге-

ниальным стихотворение Пастернака «Лето», где крик птиц предваряет поэзию:

Пронзительных иволог крик и волнение
Китайкой и углем желтило стволы,
Но сосны не двигали игол от лени
И белкам и дятлам сдавали углы¹⁷.

У Мандельштама птицы, в старину молившиеся Богу «на своей латыни»¹⁸, двадцать лет спустя в стихотворении, написанном в воронежской ссылке, получают университетское образование:

И есть лесная Саламанка
Для непослушных умных птиц!¹⁹

В том же году и едва ли не в том же месяце Мандельштам пишет стихотворение, в котором проявляется глубинная тенденция его творчества:

Сосновой рощицы закон:
Виол и арф семейный звон.
Стволы извилисты и голы,
Но всё же – арфы и виолы.
Растут, как будто каждый ствол
На арфу начал гнуть Эол
И бросил, о корнях жалея,
Жалея ствол, жалея сил,
Виолу с арфой пробудил
Звучать в коре, коричневая²⁰.

Не виолы и арфы напоминают о деревьях, а деревья – уже арфы и виолы, ибо такими делает их порыв, обозначенный как Эол. И соловей у Мандельштама в принципе отличается от стихийного пастернаковского соловья:

Разрывая кусты на себе, как силок,
Маргаритиных стиснутых губ лиловей,
Горячей, чем глазной Маргаритин белок,
Бился, щелкал, царил и сиял соловей²¹.

У Мандельштама соловей – не просто соловей, а бог Нахтигаль, которому поэт вверяет свою судьбу и даже свой язык. Бог Нахтигаль воплощает немецкую речь, влекущую поэта, как бабочку-мусульманку влечет неназванное божество:

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За всё, чем я обязан ей бессрочно²².

«Огонек полночный» из гётевского блаженного томления, хотя здесь вместо бабочки моль. А бог Нахтигаль происходит, как ни странно, от Иммануила Канта. Георгий Иванов вспоминает, как Мандельштам, уже вернувшийся из-за границы, упорно читает «Критику чистого разума» Канта, забросив под стол гегельянца Куно Фишера. Личность и философия Канта – особая поэтическая тема русского символизма. Стихотворение с подзаголовком «Иммануил Кант» есть у Блока. «Кант без Платона – туловище без головы», – последняя мысль философа, перед сном читавшего всё ту же «Критику чистого разума» в «Драматической симфонии» Андрея Белого. Философия Канта задействована и в поэтическом цикле Андрея Белого «Философическая грусть», так что не только остроумием, но и несомненной философской квалификацией отличается замечание молодого Мандельштама в «Утре акмеизма»: «Символисты были плохими соседями, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетки своего организма и в той мировой клетки, которую с помощью своих категорий построил Кант»²³. В своей «Критике силы суждения» Кант в несвойственных ему поэтических выражениях говорит о воспетом поэтами чарующем шелканье соловья (die Nachti-gall) в уединенных кустах тихим летним вечером при нежном свете луны. Очарование соловьиного пения, по Канту, сразу исчезает, когда выясняется, что соловьиному пению в совершенстве подражает некий озорник с тростинкой или с камышинкой во рту, по заказу хозяина, чтобы гости тем

полнее насладились пейзажем. «Должна быть природа или то, что мы считаем природой, для того, чтобы вызвать у нас непосредственный интерес к прекрасному», – делает вывод Кант²⁴. На этот параграф из Канта ссылается Фридрих Шиллер, обосновывая различие между поэтом наивным и сентиментальным. Наивный поэт воздействует на читателя чувственной правдой природы, сентиментальный поэт трогает рефлексией или идеями²⁵. Величайший наивный поэт Нового времени – Гёте, к сентиментальным поэтам Шиллер относит себя самого. Но сентиментальный поэт для него также Христиан Эвальд фон Клейст, которого Мандельштам выводит в своем стихотворении «К немецкой речи»:

Поэзия, тебе полезны грозы!
Я вспоминаю немца-офицера,
И за эфес его цеплялись розы,
И на губах его была Церера...²⁶

Прусский офицер, поэт Христиан Эвальд фон Клейст, смертельно раненный во время Семилетней войны в 1759 г. при штурме русской батареи, забытый в самой Германии, еще один прообраз неизвестного солдата наряду с Ламарком, который тоже «за честь природы фехтовальщик». Если Шиллер ощущал себя сентиментальным поэтом по отношению к Гёте, Мандельштам мог ощущать себя сентиментальным поэтом по отношению к наивному поэту Пастернаку, чья поэзия «захлебывается от банальности классическим восторгом цокающего соловья»²⁷. Желание «уйти из нашей речи» при готовности замолчать (судьба Пилада) или ценою вырванного языка – попытка избежать участи сентиментального поэта, неизвестного солдата:

Бог Нахтигаль, меня еще вербуют
Для новых чум, для семилетних боен.
Звук сузился, слова шипят, бунтуют,
Но ты живешь, и я с тобой спокоен²⁸.

Бог Нахтигаль – гений наивной поэзии, уводящей за пределы истории, но и он создан поэтическим порывом, обрекающим сентиментального поэта на гибель.

- ¹ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1993. С. 201.
- ² Там же. Т. 2. С. 269.
- ³ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 341.
- ⁴ *Мандельштам О.* Собр. соч. Т. 3. С. 62.
- ⁵ *Герштейн Э.Г.* Мемуары. СПб., 1998. С. 35.
- ⁶ Там же. С. 51.
- ⁷ *Мандельштам О.* Собр. соч. Т. 3. С. 74.
- ⁸ Там же. С. 101.
- ⁹ Там же. С. 62.
- ¹⁰ Там же. С. 78.
- ¹¹ *Гинзбург Л.Я.* Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 371.
- ¹² *Мандельштам О.* Собр. соч. Т. 3. С. 77.
- ¹³ Там же. С. 78.
- ¹⁴ *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М., 1988. С. 101–102.
- ¹⁵ *Мандельштам О.* Собр. соч. Т. 3. С. 136.
- ¹⁶ *Борхес Хорхе Луис.* Сочинения: В 3 т. Рига, 1994. Т. 2. С. 12.
- ¹⁷ *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 331.
- ¹⁸ *Мандельштам О.* Собр. соч. Т. 1. С. 111.
- ¹⁹ Там же. Т. 3. С. 103.
- ²⁰ Там же. С. 104.
- ²¹ *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 113.
- ²² *Мандельштам О.* Собр. соч. Т. 3. С. 69.
- ²³ Там же. Т. 1. С. 179.
- ²⁴ *Kant J.* Kritik der Urteilskraft. Zweites Buch. § 42.
- ²⁵ *Schiller F.* Über Kunst und Wirklichkeit. Leipzig: Verlag Philipp Reclam. P. 507.
- ²⁶ *Мандельштам О.* Собр. соч. Т. 3. С. 69.
- ²⁷ Там же. Т. 2. С. 301.
- ²⁸ Там же. Т. 3. С. 70.

Ossip Mandelstam

An die deutsche Rede

Für B.S. KUSIN

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

In Widersprüchen sterb' ich und erwache;
So sehnt sich eine Motte nach dem Feuer.
Ich will verlassen meine Muttersprache,
Doch bleibt sie mir dabei so fristlos teuer.

Ohne zu schmeicheln, unser Lob, das hehre,
Aus nächster Näh' die Freundschaft ohne Klippe;
Den Ernst wollen wir lernen und die Ehre
Im strengen Westen bei der fremden Sippe.

Die Poesie, dich auch die Stürme kosen;
Der deutsche Offizier mit dir im Bunde;
An seinen Degengriff sich rankten Rosen,
Und Ceres hing an seinem süßen Munde.

In Frankfurt gähnten ehrwürdig die Alten,
Man sprach noch nicht über den jungen Goethe;
Die Rosse tanzten, und die Hymnen schallten,
Buchstaben sprangen keck, und sang die Flöte.

Saget mir, Freunde, wie wir spielten, Freie,
In welcher Walhall wir die Nüsse knackten,
Und wo ihr mir errichtet eine Reihe
Der Absteckpfähle an den langen Trakten?

Die Seiten wurden in der Zeitschrift heller
Mit feinem Abglanz ihres neuen Scheines;
Dann liefet ihr ins Grab, wie in den Keller
Um einen Krug des guten Moselweines.

Die fremde Schale! Ich in dir verweile,
Wie, Ungeborener in diesen Räumen,
Der Buchstabe ich war, die Rebenzeile
Und auch ein Buch vielleicht in ihren Träumen.

Ich schlief gestaltlos, von der Freundschaft wurde
Wie von dem Schuß erweckt zum Lebenssprunge.
Gott Nachtigall! Gib mir Pylades' Würde,
Oder gib nichts und reiß aus meine Zunge.

Gott Nachtigall! Man wirbt mich für die Pesten
Für siebenjähriges Kriegesgetue;
Die Wörter sich empören, die gepreßten,
Doch lebst du, und ich bin mit dir in Ruhe.

*Deutsch von Wladimir Mikuscewitsch –
перевод на немецкий язык
В. Микушевича*

Георгий Кубатьян

ПРЕДВКУШАЯ ПРАЗДНИК
Армянская тема в «Четвертой прозе»

Путешествие в Армению – не прозаический текст, а собственно поездку Мандельштам определил эпитетом *вожделенное*. Но когда у него возник интерес к этой стране, мы не знаем. Во всяком случае, между брюсовской лекцией 1915 г. о средневековой армянской поэзии, с которой Мандельштам попросту сбежал, изнемогая от скуки:

Здесь скучно нам, здесь скучно нам
Среди чужих армян,
Домой идем, домой идем,
Нас дома ждет Эдем¹,

и признаниями, как ему «любь» народ Армении, ее язык и молодые гроба плюс обращенным к ней молитвенным речитативом «Дорогая дорогая дорогая»², – разрыв и зияние между ними неизмеримы.

Что Мандельштам мечтал о путешествии, подтверждают и мемуары его вдовы: «Стремился он в Армению настойчиво и долго, предпочтя ее даже Грузии <...> Когда в тридцатом году на вопрос Коротковой, белочки-секретарши из “Четвертой прозы”, куда мы хотим ехать, О. М. ответил “В Армению”, она вздохнула и, серьезно посмотрев на О. М., сказала: “Опять в Армению? Значит, это очень серьезно...”»³.

Это было и впрямь очень серьезно.

Так или иначе, к 1930 г. Мандельштам уже не просто тянулся к этой стране – он отчетливо представлял себе ее историю и культуру, что недвусмысленно, хоть и косвенно, зафиксировано в «Четвертой прозе» и сполна воплощено в армянских стихах.

Армянская тема – боковая веточка «Четвертой прозы», она целиком уместилась в ее 7-й главке. Три-четыре крохотных абзаца не напрямую, но вскользь отразили довольно четкие познания Мандельштама о стране, которая так его притягивала. Мыслимо ли это? Попробуем убедиться.

«Я китаец – никто меня не понимает. Халды-балды! Поедем в Алма-Ату, где ходят люди с изюмными глазами, где ходит перс с глазами, как яичница, где ходит сарт с бараными глазами.

Халды-балды! Поедем в Азербайджан!»

Главка начинается с выплеска досады: чаемая поездка сорвалась. И поэт раскручивает эту досаду, нагнетает. «Я китаец». Иначе говоря, меня окружают чужие, я резко в их среде выделяюсь, как выделялся бы в Москве китаец (буквально через страницу: «Этакий ходя – хао-хао, шанго-шанго»). Далее ситуация расшифровывается: «Никто меня не понимает». Автору мало. «Халды-балды!» Что б это значило? Да ничего, междометие, дразнилка наподобие «хао-хао», нервный возглас. Алма-Ата, перс и сарт (среднеазиатский тюрк) – очевидные знаки чуждости, чужеродности, которую венчает Азербайджан⁴. Почему, собственно? Не потому ли, что перс и Алма-Ата не воспринимались экзотикой – наименования привычные, хорошо знакомые. Но вот Азербайджан – иное дело: новое понятие в политическом обиходе и, главное, совершенно новое слово, возникшее в 1918 г. Прежде такого в русском языке, как и на карте мира, вообще не было. Была провинция в Иране, называемая по-гречески Атропатена, по-армянски Атрпатакан, по-русски (в текстах сугубо специальных – исторических, дипломатических) то так, то этак, чаще же всего – Азербейджан. После развала Российской империи название этой провинции, лежащей южнее Аракса, присвоили государству, провозглашенному

на землях севернее Аракса. Преобладающее население этого государства, прежде именовавшееся кавказскими татарами либо просто тюрками, к концу 1920-х переименовали в азербайджанцев. Однако в очерке «Сухаревка» (1923) находим еще «всегда человеческие лица грузинских, армянских и тюркских купцов»; по-прежнему тюркских, а не азербайджанских. Экзотическое слово не примелькалось: и звучало диковато, и выговаривалось-то с трудом, язык сломаешь. (Для кремлевских мужей произнести четыре эти слога без запинки всегда было мукой мученической.) Самое то! Ну а смысл – смысл ясен. Если не в Армению, тогда хоть куда, хоть к черту на рога. Перс, Алма-Ата, сарт – этого мало, чтобы выговорить обиду, разочарование; вот Азербайджан, пусть он и ближайший сосед Армении, – царапает ухо, гонится.

Продолжим чтение.

«Был у меня покровитель – нарком Мравьян-Муравьян – муравьиный нарком из страны армянской, этой младшей сестры земли иудейской».

О наркOME Мравьяне ниже. Сначала вникнем в слова, часто цитируемые, но ни разу на моей памяти не толковавшиеся. Между тем они поразительны.

Сестры – ближайшие родственницы. Перед нами не что иное, как изъявление родства двух стран, Армении с Иудеей. И говорит о родстве – здесь это важно – природный еврей. Не забудем, в той же «Четвертой прозе» поэт едва ли не впервые демонстративно назвался «почетным званием иудея»; мало того, добавил: «...которым я горжусь». А ведь гордиться почетным званием – явная тавтология. Но Мандельштам идет на речевой избыток, а гордость обосновывает ссылкой на «кровь, отягощенную наследством овцеводов, патриархов и царей». И, воображая свой приезд в Армению, живописует: «Я бы вышел на вокзале в Эривани с зимней шубой в одной руке и со стариковской палкой – моим еврейским посохом – в другой». Заурядная стариковская палка (Мандельштаму нет и сорока!) превращается в символ.

В чем усмотрел поэт родство двух стран? Михаил Гаспаров объясняет: Армения «по памяти была аванпостом

эллинистического христианства, а по виду “младшей сестрой земли иудейской”»⁵. По виду! Мнение, будто подступающие к Араратской долине холмистые плато схожи с ландшафтом Иудеи и Галилеи, весьма распространено⁶ (сам я в Израиле не был и судить не рискну). Скорей всего, так оно и есть, и не случайно Н.Я. Мандельштам, комментируя «Канцону», задается вопросом: «что это за “край небритых гор” – Палестина <...> или Армения <...>?»⁷. Но для родства между странами внешних уподоблений, думается, маловато. К тому же поэт не видел ни той страны, ни другой. Телевидения тогда не было, ну а заочно формулировать вывод о зрительном сходстве – вывод однозначно твердый! – для художника как минимум опрометчиво.

Мандельштам судил об Армении лишь умозрительно. Мечтая «пощупать глазами ее города и могилы, набраться звуков ее речи и подышать ее труднейшим и благороднейшим историческим воздухом», он не был уверен, удастся ли ему сделать это. Знания его были сугубо книжными, может статься, недостаточно глубокими, но не верхоглядными.

Давно замечена близость исторических судеб евреев и армян, и распространяться на этот счет излишне. Разве что стоит напомнить: Иудея, как и Западная (Турецкая) Армения, лишилась исконного населения в результате единовременной волевой акции. В 135 г., подавив яростное восстание Бар Кохбы и не удовлетворившись полумиллионом убитых евреев⁸ (колоссальная по тем временам цифра), Рим предпочел окончательно решить «иудейский вопрос» или, вернее, «вопрос Иудеи» – депортировал уцелевших аборигенов из отечества. Точно так же, замыслив окончательно решить «армянский вопрос», Османская империя в годы Первой мировой войны очистила от армян свыше трех четвертей Армянского нагорья; по ходу резни и депортации, позднее квалифицированных геноцидом, погибло не менее 1,5 млн армян. Да, ни в «Четвертой прозе», ни в «Армении», ни в «Путешествии», ни в записных книжках Мандельштам ни звука не проронил о близости двух народов, однако разве же родство («сестра») не высшая степень близости? Кроме того, только в этом – историческом и судьбоносном – кон-

тексте не вызывает нареканий и недоумений определение «младшая».

Что еще? Приблизительно в конце 1920-х годов, констатирует М. Гаспаров, отношение Мандельштама к иудейству переменялось: «Раньше оно претило ему замкнутостью, отторгнутостью от мирового единства, – теперь, когда он сам противопоставляет себя официальным наследникам мировой культуры, именно это в иудействе и становится для него привлекательным»⁹.

И правда. Мандельштам жил в 20-е годы наособицу, как бы сам по себе; стремился он к этому либо его попросту выпихивали за грань официальной литературы – вопрос в нашем случае второстепенный. Тем временем интерес его к Армении нарастал, оборачиваясь жадной увидеть ее. Попробуем увязать отщепенство поэта с этим интересом. Ему ведь и вправду стоило тщательно, пристрастно и не без пользы лично для себя присмотреться к армянской истории, к армянской судьбе.

Отщепенец, изгой в чуждом, а подчас и враждебном окружении, Мандельштам обнаружил (или менее категорично – мог обнаружить), что точно так же столетиями перебивалась Армения, попавшая, приняв христианство, во враждебное кольцо. Вдобавок она и в лоне христианской веры вскоре – с середины V в. – взвалила на себя крест одиночества, поскольку противопоставила столь не любимой Мандельштамом Византии свое монофизитство. То было знаком не только конфессиональной, но и политической и национальной отъединенности. Полтора тысячелетия порою в гордом, а куда чаще в униженном одиночестве. Присовокупим к этому, что даже лингвистам не с кем объединить армян; у армянского языка с незапамятных времен не осталось близких родственников, и в индоевропейской семье он в одиночку составляет отдельную группу. «Неисправимый звуколюб», поэт, конечно же, не отмахнулся от этого.

Не отмахнулся, возразят мне, но и не сказал, как не сказал о сходстве судеб армян и евреев. Однако, ни разу не высказанные, разные эти мотивы должны были сплестись и в чем-то выразиться. Вот они и выразились. Что ни гово-

рите, во вскользь оброненной характеристике «младшая сестра» слишком явственна нежность. Она была бы неуместна, лежи в основе родства внешнее сходство. Но внешнее сходство не подразумевает возрастного различия. Ведь Армения вовсе не потому «младшая», что ее плоскогорья геологически моложе палестинских.

Сюда же присовокупим и «муравейник эриванский». Нежности в нем никакой, но само-то слово на подсознательном уровне воспринимается сугубо положительно: в аллегориях, и баснях, и мифах муравьи с их обиталищем испокон века символизировали трудолюбие, соборность и разумное устройство жизни, а подчас и добродетель. (Если нужен пример, отошлю читателя к мандельштамовским же «Муравьям» из его детских стихов.) На мимолетный умозрительный портрет Армении нанесено почти неразличимое цветковое пятнышко. Пятнышко, добавляющее портрету привлекательность.

«Умер мой покровитель нарком Мравьян-Муравьян. В муравейнике Эриванском не стало черного наркома.

Он уже не приедет в Москву в международном вагоне, наивный и любопытный, как священник из турецкой деревни».

Встречались ли Мандельштам и Мравьян? Сведения на этот счет у нас отсутствуют, однако, судя по всему, встречались. Ибо трудно назвать покровителем того, с кем отроду не виделся и кто просто-напросто прислал уведомление в ответ на запрос высокопоставленного лица, пусть уведомление и касается тебя. Еще труднее воспроизводить его черты: черный (внешняя характеристика), наивный и любопытный (психологическая, замешенная на симпатии характеристика), путешествующий в международном вагоне (характеристика социальная). Задержимся, кстати, на сравнении «как священник из турецкой деревни». Речь идет об армянской деревне на территории Турции, потому что какие же священники в турецкой деревне! Мимолетная эта деталь объясняется знакомством с обстоятельствами народа, в гости к которому намерен отправиться¹⁰.

Далее.

«У меня было письмо к наркому Мравьяну. Я понес его к секретарям в армянский особняк на самой чистой, по-сольской улице Москвы».

О письме к Асканазу Мравьяну нам опять же не известно; нам известен единственно запрос за подписью Николая Бухарина, тогдашнего редактора «Известий» и председателя Коминтерна, к председателю Совнаркома Армении Сааку Тер-Габриэлян. Возможно, письмо к республиканскому наркому просвещения было для солидности переадресовано его непосредственному начальнику; впрочем, ответ-то пришел от Мравьяна.

«Дорогой тов. Тер-Габриэлян! Один из наших крупных поэтов, О. Мандельштам, хотел бы в Армении получить работу культурного свойства (напр., по истории армянского искусства, литературы в частности, или что-либо в этом роде). Он очень образованный человек и мог бы принести вам большую пользу. Его нужно только оставить некоторое время в покое и дать ему поработать. Об Армении он написал бы работу. Готов учиться армянскому языку и т. д.»¹¹. Этот датируемый 14 июня 1929 г. запрос очень информативен. Ясно, что главные его пункты – касательно характера предполагаемой работы, обещания написать об Армении, готовности выучить язык – изложены со слов самого поэта и красноречиво свидетельствуют, что интерес Мандельштама к Армении созрел окончательно. Запрос появился в разгар скандала вокруг отредактированного им перевода «Тили Уленшпигеля». Публичные обвинения в плагиате, газетные нападки, необходимость отстаивать чистоту своего литературного имени – все это было Мандельштаму неважно; захотелось убраться из Москвы, скрыться, сменить окружение. Поэт избрал убежищем Армению.

Не менее красноречивы ремарки самого Бухарина, в особенности та, где сказано, что Мандельштама надо б оставить в покое. Столь неординарная просьба в обращении одного официального лица к другому официальному лицу не хуже выдержек из статей в тогдашней прессе показывает, что Мандельштама довели до нервного истощения, попросту говоря, допекли.

«Я чуть не поехал в Эривань с командировкой от древнего Наркомпроса читать круглоголовым и застенчивым юношам в бедном монастыре-университете страшный курс-семинарий». Центральные, так сказать, ударные понятия этой фразы (*древний Наркомпрос и монастырь-университет*) являют собой на первый взгляд оксюмороны чистой воды. Но в них как раз и заключено знание предмета.

Средневековые университеты появились в Армении в XIII–XIV вв., не намного позднее, чем в Западной Европе; самые среди них известные – Гладзорский и Татевский. Конечно, не в пример европейским, это были не светские учебные заведения – монастырские школы, только школы высшие; здесь изучались помимо богословских дисциплин астрономия, геометрия, грамматика, музыка, языки, философия, риторика. Те, кто в этих школах учился, вполне могли потягаться образованностью с европейскими студиязами. Но все же понятия *университет*¹² и *монастырь* были неразрывны. Чтобы парадоксально вроде бы соединить их дефисом, это надлежало знать. И Мандельштам знал. Он знал, образование в нишей разоренной Армении вобрало в себя века культуры, вот отчего чудовищному советскому новоязу – наркомпрос – присвоен эпитет *древний*, характеризующий по сути страну («Древняя древняя древняя»¹³).

Что до курса-семинария, страшным он именуется по самой простой причине: «...преподавания О. М. испугался до смерти – он не представлял, что может кого-нибудь учить...»¹⁴.

«Если б я поехал в Эривань, три дня и две ночи я бы сходил на станциях в большие буфеты и ел бутерброды с красной икрой.

Халды-балды!

Я бы читал в дороге самую лучшую книжку Зоценки, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей.

Халды-балды! Поедем в Азербайджан!»

Сорвавшаяся поездка в Армению – неудавшийся праздник. Отчего праздник? Оттого, что бутерброды с икрой человек мандельштамовского достатка позволяет себе не иначе как по праздникам. Оттого, что чтение Зоцен-

ко – само по себе праздник. И вдобавок оттого, что беспричинная, глуповатая радость, как у татарина, стибрившего сотню, тоже признак праздника души.

В тогдашнем своем состоянии Мандельштам ощущал Армению так и никак иначе. Ждал праздника, предвкушал его и не обманулся. Невозможно по-другому понять эти менее года спустя написанные строки:

...я все-таки увидел
Библейской скатертью богатый Арарат
И двести дней провел в стране субботней,
Которую Арменией зовут.

Субботняя страна! В переводе с языка «овцеводов, патриархов и царей» это понятие – суббота, «шабад»¹⁵ – содержит множество смыслов; один из них в нашем случае более чем уместен – праздничная.

Чтобы праздник состоялся, к нему нужно готовиться. И Мандельштам не терял времени. Страна, куда он ехал, уже не была для него *terra incognita*.

¹ Из воспоминаний вдовы художника Льва Бруни: «Лев Александрович рассказывал, что они пошли с Мандельштамом на вечер Брюсова, где он читал свои переводы из армянской поэзии. Послушав его, Мандельштам сказал:

Мне скучно здесь, мне скучно здесь,
Среди чужих армян,
Пойдем домой, пойдем домой,
Нас дома ждет Эдем.

И они ушли в антракте».

Воспоминания цитируются по статье А. Парниса «Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама» (Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991). У А. Парниса же позаимствована весьма правдоподобная конъектура мандельштамовской эпиграммы, согласно которой нужно читать не *идём*, но именно *идем*.

- ² Из черновики к циклу «Армения». См.: Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама: (От черновых редакций к окончательному тексту). Saucchi editore Roma, 1986. С. 54.
- ³ Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1999. С. 301.
- ⁴ Непостижимым образом у Д. Фролова (Мандельштам и мусульманский Восток // «Сохрани мою речь...». Вып. 4/2. М., 2008. С. 427) поэт очевидную эту чуждость ощущает «родным Востоком». И «родной Восток», в контексте мусульманский, без разбору включает в себя «и Китай, и Азербайджан, и Персию <...>, и Алма-Ату». Что до Армении, которая, помнится, «отвернулась со стыдом и скорбью / От городов бородатых Востока», ее Фролов ничтоже сумняшеся ставит посреди перечня! Для сравнения: Надежда Яковлевна как раз этими строками обосновывала, что Мандельштам был чужд мусульманскому миру (Мандельштам Н. Указ. соч. С. 300).
- ⁵ Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 237.
- ⁶ Приведу для примера фразу из эссе Ю. Карабчиевского «Виза в Армению»: «Иерусалим ничуть на Ереван не похож, но пейзаж по пути местами похож поразительно» (Ной: Армяно-еврейский вестник. М., 1993. № 4. С. 52).
- ⁷ Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 206.
- ⁸ См.: Егоров А.Б. Социально-экономическое и политическое развитие ранней Римской империи // История древнего мира. [Вып.] 3. М., 1989. С. 66.
- ⁹ Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 238.
- ¹⁰ Между тем Д. Фролов усматривает в «турецкой деревне» деревню именно что мусульманскую. «...Мусульманский Восток <...> оказывается парой, двойником Востока иудейского», — пишет он и легко подтверждает свой тезис: «Мандельштам говорит о наркоме Мравьяне, “муравьином наркоме из страны армянской — этой младшей сестры земли иудейской”, и тут же сравнивает его со “священником из турецкой деревни”» (Фролов Д. Указ. соч. С. 427). Получается, что Мандельштам отчего-то сравнивает армянина с мусульманским

священником – явлением, в природе не существующим! Увлеченный своей темой, далее наш исследователь с той же легкостью замечает: «...источники вдохновения (армянских стихов. – Г. К.) те же, что и в “Путешествии” – персидская поэзия и миниатюра» (Там же. С. 434). Выходит, «Армения» и «Путешествие в Армению» вдохновлены вовсе не Арменией с ее историей, зодчеством, языком и землей...

¹¹ Национальный архив Армении. Ф. 113. Оп. 6. Д. 49. Л. 31.

¹² Тем же старинным словом (*hamalsaran*) обозначается по-армянски университет и сейчас.

¹³ Из черновиков к циклу «Армения» (см.: Семенко И.М. Указ. соч. С. 54).

¹⁴ Мандельштам Н.Я. Указ. соч. С. 301.

¹⁵ Кстати, по-армянски слово *суббота* пишется точно так же – «шабад» (произносится, правда, *шапат*).

Евгений Сошкин

«ЖИЛ АЛЕКСАНДР ГЕРЦОВИЧ...»
Материалы для комментария

В стихотворении «Жил Александр Герцович...» (1931), обладающем всеми признаками песенки¹, простота лексики и синтаксиса парадоксально уживается с противоречиями и темнотами, доставлявшими интерпретаторам немалые затруднения. Примеры таких затруднений обнаруживаются уже в первой специальной работе, посвященной данному тексту, – статье Бориса Каца «Песенка о еврейском музыканте: “шутка” или “кредо”?»². Характерна в этом смысле предложенная в ней трактовка загадочной *итальяночки*³ [20, 259]. Не отрицая беспрепятственной отождествимости ее, – на основе целого ряда прозрачных интертекстуальных намеков – с Анджиолиной Бозио, исследователь тем не менее озадачен «ее полетом на узеньких саночках за Шубертом». Это побуждает его вспомнить тезис М.Л. Гаспарова о том, что размер, которым написано «Жил Александр Герцович...», обязан своим песенным ореолом стихотворению Блока «Гармоника, гармоника...» (1907), и придать слову «итальяночка» дополнительное значение «тальяночки» – вопреки тому, что, по собственному замечанию Б.А. Каца, «в значении “гармоника” слово “итальянка” и его уменьшительный вариант быстро от-

Оформление примечаний дано в авторской редакции (*ред.*)

бросили первый гласный, превратившись соответственно в “тальянку” и “тальяночку”». В оправдание своего столь смелого решения Б.А. Кац ссылается на постулат из «Разговора о Данте» (вообще часто им цитируемый): «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» (III, 226)⁴. Однако совокупность примеров, с помощью которых Мандельштам пояснял свою мысль, показывает, что концепция смысла, торчащего в разные стороны, довольно четко устанавливает границы допустимой читательской инициативы. *Мёд* у Мандельштама «бракуется» с *медью* как ее асимметричный двойник, за пределами русской фонетики связанный с этим металлом общностью цвета; *лай* обращается в *лёд* как звук в беззвучие: это лай скованного льдом Брута (из 34-й песни «Ада») и вместе с тем подобие обсуждаемых Мандельштамом непосредственно вслед за этим «мерзлых слез», что «образуют корку, мешающую плакать» (в песни 32-й); компоненты разных семантических пар (*мёд* – *медь*; *лай* – *лёд*) обмениваются смыслами благодаря сопоставленности на основе того или иного выраженного (по отношению к другому компоненту исходной пары) признака – твердости (*медь*, *лёд*), звучности (*медь*, *лай*), рифмуемости (*мёд*, *лёд*), оральной поглощаемости vs. исторгаемости (*мёд*, *лай*). Напротив того, поэтический прием, который за счет происхождения одного слова от другого создает некое двуединство обозначаемых ими понятий, заставляя девушку и гармонику теснить одна другую на *узеньких саночках* и в читательском сознании, прием этот не только абсолютно гипотетичен в данном случае⁵, но и сам по себе довольно курьезен, как за пределами пародии (или же имитации наивной поэзии) была бы курьезна образованная из двух этих слов рифма. Могу лишь предположить, что Б.А. Кац, чьи гипотезы, как правило, отмечены исключительной взвешенностью подхода, в данном случае неосознанно перенес на «песенку» собственное наблюдение (из более раннего исследования) над связанным с нею стихотворением «Возможна ли женщине мертвой хвала?..», где в третьей строфе

И прадеда скрипкой гордился твой род,
От шейки ее хорошея,
И ты раскрывала свой аленький рот,
Смеясь, итальянсья, русея... –

«итальянская скрипка с русской судьбой бросает ответ на облик героини стихотворения, переход к описанию внешности которой осуществлен за счет многозначности слова “шейка”. Смысл из него воистину *торчит в разные стороны*: отсылая к предшествующей строке, он указывает на деталь музыкального инструмента, а предвосхищая следующие, – на деталь женского портрета» [19, 72]. Русской девушке, метонимически скрещенной с итальянским музыкальным инструментом (скрипкой работы Маджини), составила бы зеркальную пару девушка итальянская в сочетании с маркированно русским музыкальным инструментом – «тальяночкой», но этого симметричного узора у Мандельштама нет.

Следующим своим шагом интерпретатор относит «тальяночку» к поэтическому словарю Есенина. Казалось бы, связать Есенина с Шубертом едва ли проще, чем певицу Бозио, но Б.А. Кац напоминает, что, с одной стороны, у Есенина есть стихи, где присутствуют одновременно *тальянка* и *липа*, а с другой – в цикле Шуберта «Зимний путь» (одна из песен которого важна для понимания «Александра Герцовича», а название соотносимо с ездой на саночках) имеется песня «Липа», ставшая в Германии народной. Отсюда делается вывод: «...анный путь гармонике вслед за Шубертом <...> может прочитываться как метафора творческого пути Есенина <...>, чьи выросшие на национальной почве стихи превращаются в народные песни подобно тому, как это произошло с песнями Шуберта» [20, 260]⁶.

Увы, итогом этих компаративистских построений явился так и не разрешенный исходный вопрос: при чем же тут Бозио? Попытка «вчитать» в текст внятное сообщение привела к подмене одних противоречий, тексту имманентных, другими, привнесенными извне.

А между тем принципы когерентности нарушаются в стихотворении вполне целенаправленно. Посмотрим, как это происходит.

Начальные строфы похожи на экспозицию к рассказу из сравнительно недавнего прошлого, заставляя нас предвкушать балладную форму⁷:

- 1 Жил Александр Герцович,
- 2 Еврейский музыкант, –
- 3 Он Шуберта наворачивал,
- 4 Как чистый бриллиант.

- 5 И всласть, с утра до вечера,
- 6 Затверженную⁸ вхруст,
- 7 Одну сонату вечную
- 8 Играл он наизусть...

Следующая строфа, эквивалентная припеву, условно распадается на две неравные части, из которых первая

- 9 Что, Александр Герцович,
- 10 На улице темно?
- 11 Брось, Александр Сердцевич⁹

представляет собой обращение, исходящее от абстрактного собеседника, чей голос отождествим с авторским (но можно представить себе и разноголосую группу, аналог античного хора, в котором одно полухорие произносит стихи 9–10, а второе, формально сменив адресата на Александра Сердцевича, – стих 11). Поскольку до этого о герое рассказывалось в третьем лице и, судя по всему, с большой временной дистанции, переходом к «припеву» создается эффект апострофы – авторского обращения к персонажу отсутствующему или мертвому как присутствующему или живому. По другой версии, вскользь оброненной Н. Струве, обращение принадлежит беседующему с самим собой герою, который «убеждает себя бросить никчемное свое ремесло» [45, 59]. Беседа с самим собой может вестись как про себя, так и вслух; во

втором случае метаморфозы, которым подвергается отчество адресата обращения (Сердцевич, Скерцович), могут иронически отражать осознание героем «шизофреничности» своего речевого акта.

Последний стих «припева»

12 Чего там! Все равно!

несомненно, является ответной реакцией на предшествующую тираду (адресованную героем самому себе или закулисным автором своему герою), а не ее продолжением, поскольку императив *Брось* побуждает музыканта к перемене образа действий, тогда как восклицание *Чего там! Все равно!* звучит возражением на этот призыв и отказом ему последовать. Факт отказа подтверждается тем, что при повторном воспроизведении «припева» в финальной строфе его текст варьируется: это подчеркивает, что движение темы осуществляется по спирали, а не по кругу, и второй призыв «бросить» вводит корректировку первого как не давшего результата¹⁰.

Ожидание балладного (романсного) нарратива, заданное первыми двумя строфами и подтвержденное наличием «припева»¹¹, вызывает в читательской памяти трехчастную композицию с кульминационной второй частью: старое положение дел → поворотное событие → новое положение дел. Среди конвенциональных отклонений от этой стандартной схемы явно не числится то, к которому прибегнул Мандельштам: стихи 13–20, вместо того чтобы возобновить рассказ, прерванный ради «припева», содержат коллаж бредовых картин, по видимости никак не связанных со вступлением, да и друг с другом тоже связанных лишь синтаксически¹². И на этом основной текст «песенки» внезапно обрывается:

13 Пускай там итальяночка,
14 Покуда снег хрустит,
15 На узеньких на саночках
16 За Шубертом летит¹³ –

- 17 Нам с музыкой-голубою
18 Не страшно умереть.
19 Там хоть вороньей шубою¹⁴
20 На вешалке висеть...

Всею своей фразеологией процитированные строфы репрезентируют себя в качестве прямой речи, хотя формально таковой не являются, как и стихи «припева». Да и слова «Пускай там...» безусловно воспринимаются как продолжение, а не начало высказывания. Таким образом, стихи 13–20 продолжают не авторскую речь начальных строф и не обращение, заключенное в стихах 9–11, но ответную реакцию на это обращение, начинающуюся с восклицания «Чего там! Все равно!». Поэтому в заявлении «Нам с музыкой-голубою / Не страшно умереть» местоимение множественного числа «нам» то ли объясняется вариативностью имени героя, то ли объединяет субъекта прямой речи «с музыкой-голубою», получающей признак одушевленности. Во втором случае отражение поговорки «Умирать – так с музыкой», давно замеченное в этих стихах О. Роненом [51, 274], решительно искажает ее исходный смысл. Заключительная строфа оставляет нас при всех тех сомнениях, что были внушены строфой третьей, с вариациями здесь повторяемой:

- 21 Все, Александр Герцович,
22 Заверчено давно,
23 Брось, Александр Скерцович¹⁵,
24 Чего там! Все равно!

Самозабвенное исполнение одной и той же пьесы с утра до вечера изо дня в день требует какой-то бытовой мотивировки. Тут, конечно, прежде всего напрашивается мысль о пародийно-уничжительном двойнике самого Мандельштама – профессионально невестребованном социальном отщепенце, близком к сумасшествию в своем артистическом эскапизме. Такая интерпретация, во-первых, поддерживается тем, что *соната вечная* заменяет исполнителю *молитву чудную* из лермонтовского подтекста¹⁶ (ибо

этим соответствием удостоверяется, что музыкант играет сонату именно «в минуту жизни трудную», которая длится изо дня в день), а во-вторых, удачно сочетается с разноречивыми свидетельствами о прототипе героя – соседи Мандельштамов, игравшем за стеной¹⁷: зеркальность обнажается благодаря симметричному расположению двух фигур по разные стороны от тонкой стены.

Но сквозь эту версию просвечивает и другая – версия об уличном музыканте, получившая масштабную разработку у Б.А. Каца (хотя и в совершенно иной, чисто умозрительной плоскости: как модель возвращения героя в лоно еврейской народной музыки). В самом деле, «еврейский музыкант» – понятие, вовсе не тождественное такому, как «музыкант-еврей», и не подобное такому, как «английский музыкант» или «еврейский композитор». Еврейский музыкант – это не виртуоз, играющий Шуберта, но уличный или наемный исполнитель народной музыки, в основном ритуально-сопроводительного назначения. Его инструмент – не фортепиано, для которого написаны шубертовские сонаты и песни, а, разумеется, скрипка.

Оба эти варианта прочтения сливаются в двусмысленной реплике: *Что, Александр Герцович, / На улице темно?* – чей адресат может находиться как посреди темной улицы, так и в освещенном помещении, за окнами которого на улице стемнело¹⁸. Постановка фразы указывает скорее на второй смысл, вытесняющий гипотезу об уличном музыканте из реального плана стихотворения в область нереализованных сюжетных потенций¹⁹. О том же свидетельствует и дальнейшее: *Пускай там итальяночка, / Покуда снег хрустит, / На узеньких на саночках / За Шубертом летит*. Хотя речевой оборот «Пускай там» означает то же, что «пускай себе», однако то самое обстоятельство, пренебречь которым этот оборот призывает, неизбежно присваивает входящей в его состав частице «там» еще и автономное значение местоименного наречия («там» в качестве пространственной категории²⁰): «там» («не здесь») означает морозную ночь, тогда как подразумеваемое «здесь» относится, наоборот, к убежищу от ночного холода.

Итак, *здесь*, в помещении, музыкант играет любимую пьесу, что является частным случаем «наверчивания» Шуберта и в то же время единственным форматом такого «наверчивания», доступным Александру Герцовичу; тем самым он совершает действие, метафорически наделяемое круговым направлением, причем делает это неспешно (о неспешности свидетельствуют и ювелирность исполнения – «как чистый бриллиант», и самозабвенность исполнителя – «всладсть с утра до вечера», и неизменность исполняемого – «одну сонату вечную»)²¹. И наоборот – *там*, снаружи, совершается стремительное (за счет глагола *летит*) движение по прямой (оно подчеркнуто узостью саночек) на открытой местности (ведь, «покуда снег хрустит», полет саночек не встречает препятствий). Имя Шуберта при его повторном синекдохическом использовании приобретает оттенок персонификации; более того, формально *Шуберт* может обозначать в 16-м стихе как музыку Шуберта (будь то «одна соната вечная», любая другая шубертовская мелодия или творческое наследие Шуберта как некая абстракция), так и самого композитора. Но практически все эти нюансы второстепенны по отношению к референциальной тождественности двух одинаковых слов (особенно имен собственных, исключаящих омонимию), автоматически имеющей силу при отсутствии дополнительной информации. В силу этого *Шуберт-II* по своему значению должен быть абсолютно тождествен *Шуберту-I*. Но может ли один и тот же объект участвовать в двух синхронных процессах, чьи характеристики (по типу окружающего пространства, скорости и траектории движения) находятся в дополнительной дистрибуции?

Полет на саночках *за Шубертом* подразумевает одну из четырех возможностей: 1) перманентное следование за объектом с его же (высокой) скоростью без намерения сократить дистанцию; 2) преследование объекта с целью настичь его; 3) стремительное движение вслед *за Шубертом* по направлению к общей с *Шубертом* участи или цели; 4) стремительное движение туда, где *Шуберт* уже находится, с намерением *Шубертом* завладеть. Последняя версия ней-

трализирует непонятное раздвоение *Шуберта*: можно вообразить себе особу, которая устремляется к музыканту, чтобы отнять у него *Шуберта*. В этом случае вопрос, поставленный Б.А. Кацем [20, 252], – зачем герою предлагается бросить играть Шуберта (при условии, что ему предлагается именно это²²), если «с музыкой-голубою не страшно умереть»?²³ – имеет абстрактный, но в то же время четкий ответ: затем что смерть ему грозит из-за отказа расстаться с *Шубертом*.

Однако версии 3) и 4) подлежат рассмотрению лишь в том случае, если слово «покуда» в стихе 14 есть наречие, означающее «в то время, как»; если же это – союз, постулирующий зависимость между ездой на саночках и хрустом снега как ее необходимым условием («Покуда снег хрустит» ~ «до тех пор, пока снег благодаря морозу находится в состоянии, совместимом с ездой на саночках»), то обе версии отпадают, ибо такая зависимость предполагает, что «полет» не имеет конечного пункта и продлится столько времени, сколько позволит погода.

Денотация *узеньких саночек* раскрывается благодаря финским воспоминаниям в «Шуме времени»²⁴:

...гости – армейские любители пунша и хороших саночек <...> Где-то в кондитерской Фацера <...> за синими окнами санный скрип и беготня бубенчиков... Вытряхнувшись прямо из резвых, узких санок в теплый пар слобной финской кофейной, был я свидетелем нескромного спора отчаянной барышни с армейским поручиком – носит ли он корсет, и помню, как он божился и предлагал сквозь мундир прощупать свои ребра. Быстрые санки, пунш, карты, картонная шведская крепость, шведская речь, военная музыка – голубым пуншевым огоньком уплывал Выборгский угар (II, 360).

Узость и стремительность санной упряжки, равно как и нагнетение уменьшительных суффиксов, должны подчеркнуть миниатюрность *итальяночки* (как в «Шуме времени» аналогичные детали подчеркивали – по смежности – стройность поручиковой фигуры). Но сами по себе *узенькие саночки* автоматически подсказывают читателю дру-

гой образ – детских санок для катания со снежной горки. По горизонтали такие санки движутся (да и то не «летят»), только если кто-то тянет их за собой, что делает этот образ несовместимым с «полетом» в горизонтальной плоскости, который подразумевают все четыре вышеперечисленные версии движения *за Шубертом*. Однако, с одной стороны, версия 3) в принципе совместима и с низвержением, а с другой – несовместимость горизонтального движения детских санок с идеей «полета» нарушается очень влиятельным прецедентом такого совмещения – быстрым горизонтальным движением санок Кая, привязанных к большим саням Снежной королевы. Применительно к версии 3) эта ассоциация даже напрашивается из-за параномазии *Шуберт / шуба* – вспомним навязчивый мотив шубы на королевепохитительнице²⁵.

Мы могли убедиться, что «Жил Александр Герцович...» характеризуется последовательно нарушаемой синтагматикой событийно-описательного ряда, что стихотворение несостоятельно в плане референции. Другими словами, никакая редукция не позволила бы подвергнуть «песенку» линейному пересказу. Это принципиально ограничивает интерпретатора в выборе позитивной стратегии: нелинейность мандельштамовского письма должна быть осознана не как обманный маневр, обеспечивающий тексту герметичность, а как подсказка иного способа чтения, такого же нелинейного. Сообразно этой задаче предлагаемые заметки посвящены изучению отдельных сегментов стихотворения на предмет их парадигматики (конечно, не альтернативных форм и значений слова и его синонимов, а метафорического и семантического инвариантов, интертекстуальных переключек, биографических коннотаций), в расчете на самостоятельное проявление общего смыслового субстрата.

■ вороньей шубою // На вешалке висеть

Основным ключом к пониманию «песенки», несомненно, служит ее финал, где *воронья шуба*, висящая на *вешалке*, метафорически описывает ту незавидную пер-

спективу, что ожидает музыканта после смерти. Сама по себе *воронья шуба* есть либо метафора вороньего оперенья, либо невиданный предмет – шуба из вороньих перьев, либо, как уже отмечалось [5, 452], обычная шуба черного или темно-серого цвета, плачевное состояние которой позволяет сравнить ее не то с вороньим опереньем, не то с шубой из вороньих перьев. Поскольку *вороньей шубе*, висящей на *вешалке*, в стихотворении уподоблена посмертная физическая участь человека, выбор должен быть сделан в пользу второго или третьего варианта. Однако и первый, отвергнутый, своим латентным присутствием добавляет персонажу музыканта факультативную, но в то же время очень яркую характеристику: на краю читательского сознания мелькает образ карлика величиной с ворону. В этом первом из перечисленных значений, метафорическом, *воронья шуба* имманентна своей носительнице, поскольку оперенье является частью самой вороны. Но исходный объект смыслового переноса в данном случае – не шуба в буквальном смысле, а другая, промежуточная, метафора, ставшая языковым клише: шуба животного, т. е. покрывающий животное мех. Кольцеобразная парадоксальность этого исходного клише состоит в том, что метафорическая шуба может относиться только к меху живого зверя, а реальная шуба делается из этого же меха, снятого со зверя убитого; тем самым метафорическая каузальность имеет направление, противоположное реальной каузальности, ее породившей. Но поскольку шуба из вороньих перьев – нонсенс, *воронья шуба* возвращает стертой метафоре всю ее жестокую рельефность²⁶.

Биографические импликации этого образа, вскрытые Б.А. Кацем, с которым тут не приходится спорить, отсылают к мандельштамовскому конфликту с А. Г. Горнфельдом и текстам, написанным в ходе этого конфликта и по его следам:

Эпиграфом к письму в редакцию Вечерней Москвы Мандельштам взял слова из письма Горнфельда в Красную Вечернюю газету: «Когда, бродя по толчке, я узнаю, хотя бы в переделанном

виде, мое пальто, вчера *висевшее у меня в прихожей*, я вправе сказать: А ведь пальто-то краденое (курсив мой)²⁷ Как известно, Мандельштам переделал пальто в чрезвычайно многозначную в его текстах шубу», и в Четвертой прозе читаем: Я <...> несу моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу <...>. Отсюда, видимо, и возникло: «вороньей (<ср. ворованной. – Б. К.>) шубою на вешалке висеть» [20, 258]²⁸.

В самом деле, эпитет *воронья* не просто односторонне намекает на то, что *шуба* является ворованной, но и пробуждает соответствующий семантический потенциал *шубы* как образной константы в творческом сознании поэта. В частности, *шуба* ассоциируется у Мандельштама с чужой, заемной личиной: в его версии «Легенды об Уленшпигеле» маскировочная одежда мнимого оборотня названа *волчьей шубой* [25, 387], тогда как в обоих переводах, положенных в основу мандельштамовской компиляции, этому словосочетанию соответствует *волчья шкура* (см. [24, 413] и [17, 154]). Подобная семантика *шубы* в свой черед притягивает *ворону* или *ворона*. Уже в давнем очерке «Шуба» (1922) обнаруживается прецедентное по отношению к *вороньей шубе* сопряжение спорного статуса шубы как собственности (она является агентом прежнего своего хозяина на жизненном пути нынешнего) с семантикой (зло)вещей птицы, способной заговорить: «Отчего же беспокойно мне в моей шубе? Или страшно мне в случайной вещи, – соскочила судьба с чужого плеча на мое плечо и сидит на нем, ничего не говорит, пока что устроилась» (II, 246).

Однако в качестве эвфемизма эпитет *воронья* основывается не только на квазиэтимологической мотивировке *вороватости*²⁹ (а именно падкости на все, что блестит, «как чистый бриллиант»³⁰), этой важной составляющей репутации вороны (и ворона как ее коррелята³¹), не только на соответствующих коннотациях *шубы* в мандельштамовской прозе и публицистике этого периода, но и на другом, парном ему эвфемизме – *вешалка* в значении *виселица*, что удостоверяется словами «Не страшно умереть»³² и просле-

живается к неотвязному образу плечей-вешалок в «Египетской марке», где тот служит синекдохическим обозначением как линчевателей, так и их жертвы, обвиненной в воровстве³³. Эта неизбежная ассоциация³⁴ подкреплена и прямым семантическим обменом – в рамках общей инфернальной топики – между траурно окрашенной и демонически-зловещей, способной «накаркать беду» птицей³⁵, охочей до мертвечины³⁶ и внушающей смешанное со страхом отвращение³⁷, и виселицей как орудием маркированно позорной казни³⁸.

Наконец, и сам по себе образ человека-шубы на вешалке, освобожденный от виселичных коннотаций, тем не менее включает в себе мотив гибели, – если не физической, то гражданской, – так как разрабатывает ту же тему, что и стихи, написанные в один период с «Александром Герцовичем», – тему светопреставленья как *толкотни в гардероб*³⁹ и физической покорности гражданина, поддающегося любым трансфигурациям, словно одежда: «Ночь на дворе. Барская лжа: / После меня хоть потоп. / Что же потом? Хрип горожан / И толкотня в гардероб. //.../.../ Шапку в рукав, шапкой в рукав – / И да хранит тебя Бог»; «Запихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей...». Стихотворению «За гремучую доблесть грядущих веков...», откуда взята вторая из двух цитат, Мандельштам дал домашнее название «Надсон» (из-за надсоновского подтекста)⁴⁰ и считал его чем-то «вроде романа» [29, 248]. Одновременность работы над «Александром Герцовичем» и «Надсоном», при общей для них установке на песню, бросает новый свет на фигуру *еврейского музыканта*, стремящегося интегрироваться в чужую манящую культуру: Надсон, чью строку парафразирует название книги Горнфельда «Муки слова»⁴¹, приведшее Мандельштама в бешенство, воплощает собой незримую промежуточную стадию в мандельштамовском уничижительном самоотжествлении со своим пародийным двойником – Александром Герцовичем⁴².

■ Воронья

Возвращаясь к тезису Б.А. Каца о том, что *воронья* (читай – *ворованная*) *шуба* отзывается полемикой вокруг обвинения Мандельштама в плагиате, необходимо добавить, что квазиэтимология слова *воронья* служит лишь вспомогательным доводом в пользу этого тезиса, тогда как основным доводом тут является особый вороний миф, имеющий древнее происхождение и основанный на способности вороны (vs. *ворона*) к механическому воспроизведению человеческой речи⁴³. О вороне как синониме плагиатора чаще всего писали в связи со знаменитым выпадом в литературном завещании Роберта Грина (опубликовано посмертно, 1592) по адресу Шекспира: «...есть выскочка-ворона <...>, украшенная нашим опереньем, кто “с сердцем тигра в шкуре лицедея” считает, что способен помпезно изрекать свой белый стих <...>»⁴⁴. Пояснения шекспировского биографа заслуживают пространной цитаты:

С античных времен эта птица, наделенная даром подражания, но не даром выдумки, привлекала внимание поэтов и критиков. У Макробиуса Грин нашел историю о Росции и вороне сапожника и использовал в «Судьбе Франческо»: «Отчего, Росций, ты возгордился Эзоповой вороной, щеголяющей красотой чужих перьев? Сам ты не можешь сказать ни слова и, если сапожник научил тебя говорить “Привет, Цезарь”, не презирай своего учителя оттого лишь, что лепечешь в царских покоях» <...> Однако не таит ли он в себе более мрачного обвинения? Возможно, это не та ворона, что научилась подражать тем, кто выше ее, в конечном счете обаянная своим происхождением Эзопу, Марциалу и Макробиусу. Может быть, Грин имеет в виду третье послание Горация, в котором поэт использует образ вороны (*cornicula*), которая лишается своей украденной славы (*furtivis nudata coloribus*), заподозренная в плагиате. Эти строки были хорошо известны в эпоху Возрождения. В «Дыбе для дьявола» Ричард Брэттуэйт глумится над вороватыми воронами, которые крадут «отборные цветы чужого остроумия». В таком случае не предполагает ли озлобленный Грин, что Шекспир присвоил себе цветы его остроумия? Таково второе толкование, и оно существует уже давно. <...> Сегодня мало кто признает эту теорию. <...> Но, конечно, не исключено, что Грин предьявлял

двойное обвинение, объединяя таким образом ворону Эзопа с вороной Горация, которые и без того тесно ассоциировались в сознании его публики [50].

Вороной в павлиньих перьях дразнят и юного Гёте в мандельштамовской радиокомпозиции (1935): здесь, опять-таки, ничтожества используют стратегию двойника, обвиняя того, кому завидуют, в завистливости и ничтожестве⁴⁵. Показательно, что в «Поэзии и правде», источнике Мандельштама, ворона вовсе не упоминается, а Гёте сравнивают с павлином, который не видит своих (уродливых) ног⁴⁶, т. е. обвиняют не в сознательном похищении чужих достоинств, а в неадекватной самооценке, вызванной ослеплением.

Инверсией вороны в павлиньих перьях как раз и будет Шуберт, исполняемый Александром Герцовичем, – *Шуберт в вороньей шубе*⁴⁷.

■ На улице темно ■ Чего там! Все равно! ■ Сердцевич

Шекспировская параллель к *вороньей шубе* уместна тем более, что в «Открытом письме советским писателям» (1930) Мандельштам примеряет на себя роль Шейлока⁴⁸, а вслед за этим предлагает устроить смотр писателям – одновременно переимчивым обезьянам и вороватым воронам: «Спасибо, товарищи, за обезьяний процесс. А ну-ка поставим в дискуссионном порядке, кто из нас вор... Выходи, кто следующий!.. Но меня на этом вороньем празднике не будет» (IV, 130)⁴⁹.

В «Четвертой прозе», возвращая обвинение в плагиате своим обвинителям, Мандельштам сперва изображает Горнфельда попугаем, а затем сравнивает с попугаем писателя вообще:

Погибнуть от Горнфельда так же смешно, как от велосипеда или от клюва попугая. Но литературный убийца может быть и попугаем. Меня, например, чуть не убил попка имени его величества короля Альберта и Владимира Галактионовича Короленко. <...> Я кормлю его сахаром и с удовольствием слушаю, как он твердит из «Уленшпигеля»: «Пепел стучит в мое сердце», перемежая эту фра-

зу с другой, не менее красивой: «Нет на свете мук сильнее муки слова» (III, 173–174);

Писатель – это помесь попугая и попа. Он попка в самом высоком значении этого слова. Он говорит по-французски, если хозяин его француз, но, проданный в Персию, скажет по-персидски – «попка-дурак» или «попка хочет сахару». Попугай не имеет возраста, не знает дня и ночи. Если хозяину надоест, его накрывают черным платком, и это является для литературы суррогатом ночи (176).

Образ попугая-подражателя закономерно всплывает в памяти в связи с музыкантом, играющим одно и то же «с утра до вечера» и в ответ на обращенные к нему слова «Что, Александр Герцович, / На улице темно? / Брось, Александр Сердцевич» восклицаящим: «Чего там! Все равно!» Музыканту *все равно*, темно ли на улице: как и попугай, он «не знает дня и ночи». Эта зависимость подкрепляется тем, что именно здесь музыкант назван *Сердцевичем* – не просто в порядке каламбурного скрещенья отчества *Герцович* с немецким словом *Herz*⁵⁰, но с дополнительным намеком на сакраментальную фразу Уленшпигеля, механически повторяемую попугаем-Горнфельдом. Согласно этой устойчивой формуле сыновнее сердце пребывает в постоянном контакте с пеплом сожженного отца, что, вероятно, и побудило Мандельштама преподнести в своем стихотворении соответствующую аллюзию в виде отчества. В «Открытом письме советским писателям» и в «Четвертой прозе» присказка Уленшпигеля оборачивается пародийным лейтмотивом обрезания сердца, смешивающим сектантскую метафору оскопления сердца⁵¹ с антуражем кровавого навета⁵²: «...и тогда неизменно мне представится одна картина – Заславский, Горнфельд и Канатчиков, склоненные над красным комочком – над сердцем Уленшпигеля – и над моим, писатели, сердцем» (IV, 128); «...имя этому ритуалу – литературное обрезание или обесчещенье <...>» (III, 175)⁵³.

- На улице темно ■ Чего там! Все равно!
- Покуда снег хрустит

Следует указать и на другую вероятную аллюзию, заключенную в словах *...На улице темно? /.../ Чего там! Все равно!* (с дальнейшей вариацией: *...Заверчено давно, /.../ Чего там! Все равно!*), – на стихотворение Софьи Парнок (1925), где имеются строки «Не все ли ей равно?..», «Как встарь, темным-темно...»⁵⁴:

Налей мне, друг, искристого
Морозного вина.
Смотри, как гнется истово
Лакейская спина.

Пред той ли, этой сволочью, –
Не все ли ей равно?..
Играй, пускай иголки,
Морозное вино!

Все так же пробки хлопают,
Струну дерет смычок,
И за окошком хлопьями
Курчавится снежок,

И там, в глуши проселочной,
Как встарь, темным-темно...
Играй, пускай иголки,
Морозное вино!

Но что ж, богатства отняли,
Сослали в Соловки,
А все на той же отмели
Сидим мы у реки.

Не смоешь едкой щелочью
Родимое пятно...
Играй, пускай иголки,
Морозное вино!⁵⁵

Приходится допустить, что эти стихи, впервые опубликованные в ардисовском однотомнике 1979 г.,

были Мандельштаму известны. Об этом помимо вышеназванных текстуальных совпадений свидетельствуют полное метрическое и строфическое соответствие двух текстов (оба написаны трехстопным ямбом с чередованием дактилических и мужских рифм, в каждом по шесть катренов); их композиционное и синтаксическое подобие (рефренная строфа с четной рифмой к слову *равно*, содержащая обращение в повелительном наклонении); сходство сквозных аллитераций (*сволочью – иголки* трижды – *смычок – курчавится – проселочной – щелочью*; *Герцович* трижды – *наверчивал – чистый – вечера – вечную – Сердцевич – чего там* дважды – *итальяночка – саночках – заверчено – Скерцович*); аналогичность изображаемой обстановки (музыка внутри помещения, снежная ночь снаружи)⁵⁶; тематический параллелизм симметричных фрагментов (ср. стихи 17–18 обоих стихотворений: «Но что ж, богатства отняли, / Сослали в Соловки» – Нам с музыкой-голубою / Не страшно умереть), подтверждаемый сибирскими ассоциациями *шубы* (см. выше).

Кажется неслучайным, что в написанном этим же размером стихотворении Пастернака «Дождь. Надпись на “Книге степи”» (1919) из книги «Сестра моя – жизнь» есть, во-первых, императив «Наигрывай», варьируемый Парнок в трижды повторенном «Играй»⁵⁷, а во-вторых, строка «Еще не всклянь темно!», с которой так схожи строки «Как встарь, темным-темно...» Парнок и «На улице темно?» Мандельштама (ср. особенно однотипные наречия во всех трех текстах: *всклянь – встарь – всласть* и *вхруст*).

Многолетний поэтический диалог между Парнок и Мандельштамом изучен слабо, и подоплека мандельштамовской реплики на ее стихотворение может лишь смутно угадываться. Вышедшая в 1922 г. книга Парнок «Розы Пиерии» образами второго своего стихотворения («Лира») была обязана не столько лирике Сафо, сколько «Черепaxe» (1919):

На каменных отрогах Пиэрии
Водили музы первый хоровод,
...
Бежит весна топтать *луга* Эл-
лады,
Обула Сафо пестрый сапожок
...
Нерасторопна черепаха-лира

Первая лира, поэт, создана пер-
воприхотью бога:
Из колыбели – на *луг*, и к чере-
пахе – прыжок
...
Вихреподобный полет устрем-
ляет к Пиэрии дальней,
Где *в первозданной тени Музы*
ведут хоровод,
В сад Пиэрийский, куда ты,
десятою музою, Сафо,
Через столетья придешь вечные
розы срывать.

В другом стихотворении цикла, «Сны Сафо», содер-
жался перепев мандельштамовского «Возьми на радость из
моих ладоней...» (1920): «Их пища – время, медуница, мята» –
«Ни анис, ни роза, ни медуница».

Косвенной реакцией Мандельштама на «Розы Пиэ-
рии» стало известное место из его статьи 1922 г. «Литера-
турная Москва», где «московские поэтессы» аттестуются
как «бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то
затерявшейся второй части поэтического сравнения, дол-
женствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое
первоначальное единство» (II, 257). Как установил О. Ронен,
Мандельштам намекает здесь на древний сюжет в пародий-
ном изложении Гейне: восстанавливая по частям тело свое-
го растерзанного брата и супруга, «бедная Изида» не смогла
отыскать его «главной части» и вынуждена была «удоволь-
ствоваться деревянной заменой» [41, 156–157]. Объектами
мандельштамовских выпадов были поименно названные в
его статье Цветаева, увлекавшаяся хлыстовством (ее поэ-
зию Мандельштам скабрёзно окрестил «богородичным ру-
коделием»), Радлова, выпустившая в 1922 г. сборник «Кры-
латый гость», пронизанный хлыстовскими и скопческими
мотивами, Адалис и, наконец, Парнок, в прошлом *подруга*
Марины Цветаевой и соперница Мандельштама по любов-
ному треугольнику. Дерзкой шутке о «бедных Изидедах»⁵⁸ не-

посредственно предшествовало заявление о том, что «единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музы, это русская наука о поэзии», – тем самым Софье Парнок посредством прозрачной аллюзии на ее новую книгу отказывалось в допущении к хороводу муз на правах «русской Сафо» – десятой музы.

Спустя два года Парнок опубликовала критическую статью, в которой, похоже,отреагировала на мандельштамовские намеки, объединив Мандельштама с Цветаевой общим упреком в зависимости от Пастернака:

Но вот два созвучия, которые не могут не волновать: Пастернак и – Мандельштам, Пастернак и – Цветаева.

Мандельштам и Цветаева в пути к Пастернаку!

Зачем это бегство? Любовники, в самый разгар любви, вырвавшиеся из благостных рук возлюбленной. Отчего, откуда это потрясающее недоверие к искусству? <...>

Конечно, ни Мандельштам, ни Цветаева не могли попросту “заняться отражением современности”, – им слишком вела другая игра, но ими владеет тот же импульс, то же эпидемическое беспокойство о несоответствии искусства с сегодняшним днем. Их пугает одиночество, подле Пастернака им кажется надежнее и они всем своим существом жмутся к Пастернаку [37, 311].

В устах Софьи Парнок эротическая риторика этого фрагмента звучала двусмысленно: в ней, отвергнутой десятой музы, легко было узнать ту возлюбленную, из чьих благостных рук в самый разгар любви вырвалась Марина Цветаева. Двусмысленным было и объединяющее Мандельштама и Цветаеву определение «любовники».

Между тем статья Парнок с очевидностью доказывает, что в середине 1920-х годов под исключительным обаянием пастернаковской поэзии находилась прежде всего она сама. Поэтому, чисто гипотетически и с большой степенью огрубления, можно заключить, что Мандельштам, травмированный хамскими обвинениями в плагиате, через двойной подтекст «Александра Герцовича»отреагировал и на давний упрек в поэтической несамостоятельности, объединив логи-

ку евангельского выражения «Врачу, исцелися сам» с логикой революционного девиза «Грабь награбленное». Вместе с тем для обретения даже относительной уверенности в этой гипотезе, безусловно, требуется привлечение дополнительных данных.

■ Шуберт ■ шуба

Целый ряд ходов и мотивов «Александра Герцовича» перекочевал в стихотворения на смерть О.А. Ваксель (1935) – «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» и «На мертвых ресницах Исакий замерз...», – то с преувеличенной артикуляцией, способной кое в чем прояснить более герметичный источник автореминисценции, то, наоборот, с предельной компрессией. Ввиду того, что по двум этим стихотворениям, друг друга необходимо дополняющим, разведены фрагменты единого мотивного комплекса, для удобства изложения в дальнейшем я буду обобщенно называть их *стихами на смерть О. Ваксель*.

В стихах на смерть О. Ваксель с вызывающей демонстративностью повторено, казалось бы, несерьезное гипограммирование имени *Шуберта* в слове *шуба*: ...*И Шуберта в шубе замерз талисман* – / *Движенье, движенье, движенье...* Слово *талисман* О. Ронен трактует как аллюзию на «одну сонату вечную», которая, подобно лермонтовской молитве, приобретает значение талисмана [51, 8]. Строка «*Движенье, движенье, движенье...*», подхватывая строку соседнего стихотворения: *Но мельниц колеса зимуют в снегу*, повторяет слова шубертовской песни «*Das Wandern*» из цикла «*Прекрасная мельничиха*»⁵⁹. Таким образом, замерзший *талисман* тождествен замерзшей, т. е. переставшей звучать, песне Шуберта, превратившейся в ледяную слезу⁶⁰ (на ресницах умершей) с ретроспективным отражением собора: «*На мертвых ресницах Исакий замерз*». Подобно тому как архитектурное сооружение, воплощая собой знаменитый концепт немецких романтиков, предстает застывшей музыкой⁶¹, скрещиваются и замерзшие органы речи и зрения: *вокальная* музыка замерзает на *веках*, тем самым превращаясь

в архитектуру. Хотя крылатой романтической метафорой осенена вся огромная мандельштамовская тема звучащего камня⁶², движение которой по оси «природа – культура» на ранних этапах происходило в направлении от природы к культуре, от «Раковины» (ранняя версия названия первой книги) – к «Камню» с подразумеваемой в нем соборной акустикой (ср. [13, 264])⁶³, а затем, не позднее «Грифельной оды» (1923), в обратном направлении: от архитектуры – к булыжнику и минералу [51, 76], в стихах на смерть О. Ваксель, кажется, впервые у Мандельштама синестезия архитектуры и музыки порождает новый синтез – физиологически-непреложный синтез органов чувств на пороге смерти⁶⁴. Ранее, вне прямого контекста взаимных превращений одного искусства в другое, этот физиологический сюжет эксплицитно возник в «Разговоре о Данте»: «Дант, когда ему нужно, называет веки глазами губами. Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать <...> Итак, страданье скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к губастому глазу» (III, 226–227)⁶⁵. Впрочем, в другом месте «Разговора» Мандельштам уже явно читает «Комедию» сквозь призму романтической синестезии (с характерной заменой рукотворного зодчества природным) – ср. слова о том, что «Дант выращивает кристаллы для звукового ландшафта <...>» (249), подготавливающие великолепную демонстрацию «антиландшафтн[ого] характер[a] inferno» (250).

Но если *Шуберт* есть синекдоха музыки Шуберта, то почему эквивалентом *талисмана* оказывается не *Шуберт*, а *Шуберт в шубе*? Ответ очевиден: *талисманом* служит музыка звучащая, тогда как *Шуберт* обозначает музыкальный текст, который должен одеться плотью звучания; *шуба* есть состояние музыки исполняемой, одежда музыкального текста. То же соотношение между *Шубертом* и *шубой* в непроявленном виде есть уже в «Александре Герцовиче»: умерший исполнитель Шуберта подобен шубе, висящей на вешалке⁶⁶.

■ наверхивал ■ Всё... Заверчено давно

Ряду образов и мотивов «Александра Герцовича» Б.А. Кац нашел близкие аналоги в раннем стихотворении Мандельштама «Бесшумное веретено...» (1909) и убедительно возвел к общему для них подтексту – гётевско-шубертовской песне Маргариты за прялкой. В частности, Кац отмечает, что «“наверчивать” Шуберта проще всего, играя фортепианное сопровождение этой песни, в котором без конца повторяется лишь слегка варьируемая звуковая фигура, сама по себе построенная по принципу вращения. <...>» [19, 75]⁶⁷. Однако в отвлечении от этой частной предметности сам по себе глагол *наверчивал* совершенно не подходит к игре на каком-либо музыкальном инструменте, и в читательском сознании почти неизбежно возникает незвученное сравнение музыканта с шарманщиком⁶⁸. Давно отмечено, что упорное *наверчиванье* Шуберта, несмотря на то, что *всё... заверчено давно*, отсылает к *немецкому шарманщику с шубертовским лееркастеном* в финале «Четвертой прозы», а через этот образ – к песне Шуберта «Шарманщик» из цикла «Зимний путь»⁶⁹, где субъект прямой речи⁷⁰ выражает готовность присоединиться к несчастному старику-шарманщику, бредущему босиком по снегу: «Ты верти шарманку, / А я буду петь...»⁷¹. В стихах на смерть О. Ваксель мотив получает конкретное оформление: женской смерти на холодной чужбине (как бы дублирующей более раннюю смерть итальянской певицы, для которой родина Ольги Ваксель была такой же холодной чужбиной⁷²) сопутствует *смерть шарманщика* – неумолимо близкая участь шубертовского персонажа. Добровольная спутница шарманщика, готовая петь под одни и те же механические мелодии, сама уподобляется шарманке – мотив, соотносимый с примечательным отзывом Надежды Мандельштам об Ольге Ваксель, в котором чувствуется след разговоров с мужем: «...Ольга пела и играла, как десятилетняя школьница. *Музыка была в ней самой*, как ни трудно мне в этом признаться <...>» (курсив мой. – Е. С.) [28, 200].

Обращаясь к образу шарманки в разные периоды, Мандельштам, как правило, сопоставляет, сталкивает или контрастирует его с другими устройствами или их деталями,

работающими на принципе вращения, такими как *кремель точильщика* («Шарманка», 1912), *мельница-шарманка*, т. е. ручная кофемолка («Египетская марка»), *удочка* с катушкой для наматывания лески («Четвертая проза»), *мельниц колеса* (стихи на смерть О. Ваксель), а также вводит в текст по соседству с *шарманкой* аллитерирующий с нею *шар* или шарообразный предмет, каковы: *мяч* («Теннис», 1913), *яблоки* («Париж», 1923), надувной *шар* («Шары», 1925). Потенциально от шарманки шару передается вращение, и этот метонимически посылаемый импульс чреват образом планеты, который и возникает в стихах на смерть О. Ваксель («земля – меблированный шар»). Отсюда и символическое восприятие шарманщика в качестве того, чьим попечением вертится мир и с чьей смертью он замирает и остывает. И приложение к шарманке расхожей метафоры «мельница времени» (в «Египетской марке» и не столь явно в стихах на смерть О. Ваксель⁷³), и призыв к Александру Герцовичу («Брось») вкупе с его ответом («Чего там! Все равно!»), по-видимому, сопровождаются оглядкой на «Старую шарманку» Анненского:

...Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что ни к чему работа,
Что обида старости растет
На шипах от муки поворота. <...>

Но если Анненский модернизирует традиционный для русской лирики топос шарманки и шарманщика (в пределах которого, как правило, шарманка звучит за окном, на дворе ненастное время года, а шарманщик жалок и стар), то Мандельштам с этим топосом почти не пересекается. Слова о том, что *всё... заверчено давно*, содержат негацию той зиждательной роли, на которую способен претендовать шарманщик в

мандельштамовской мифологии (дескать, не воображает ли музыкант, будто его холостыми усилиями вертится мир?), и одновременно намекают на сугубо вторичный характер его занятия, сопоставимый с другими, прямо противоположными и более тривиальными коннотациями шарманщика – псевдомузыканта, механическим движением извлекающего из шарманки блеклую копию божественной музыки. (В культурной традиции пародийная составляющая фигуры шарманщика эмблематически повторена его обычной спутницей – обезьянкой⁷⁴.) Безучастной монотонностью своих действий шарманщик сам обращен в механизм, входящий в состав музыкального агрегата. Своей безжизненностью динамика шарманщика отображает безжизненность музыки, чье законсервированное звучание делает ее автономной от человека. Со смертью шарманщика его шарманка умолкает и становится альтернативным – буквальным – воплощением застывшей музыки⁷⁵.

Шарманочные ассоциации, вызванные мотивами верчения, смыкаются с вороньей темой не только общей для обоих механизмов – шарманки с приставленным к ней человеком и говорящей птицы – функцией бессмысленной имитации⁷⁶ (в первом случае – музыки, во втором – голоса), но и бесконечным повторением *затверженного*, подчеркивающим содержательную исчерпанность явления⁷⁷.

Несмотря на то что Александр Герцович исполняет *сонату*, причем всегда одну и ту же, и в этом стихотворении, и в стихах на смерть О. Ваксель шубертовские подтексты оказываются песнями (более того, в одной из них, «Шарманщике», вокальное исполнение метаописательно встроено в ее сюжет)⁷⁸. Эта нарочитая неопределенность, сквозь которую просвечивает то одно, то другое произведение Шуберта, создает зыбкий образ шубертовской пьесы вообще, отмеченной узнаваемыми чертами его творчества⁷⁹, – в связи с чем вспоминается неосуществленный мандельштамовский замысел 1929 г. – повесть «Фагот», в заявке на которую были обещаны «поиски утерянной неизвестной песенки Шуберта» (II, 603). Каков бы ни был «носитель информации», на котором, по замыслу Мандельштама, должна была

сохраниться эта неизвестная песенка, развитие шубертовской темы в «Четвертой прозе», «Александре Герцовиче» и стихах на смерть О. Ваксель указывает на шарманку как наиболее продуктивную, с точки зрения мандельштамовской художественной стратегии, версию такого «носителя». По свидетельству Н.Я. Мандельштам, «О. М. как-то говорил, что Шуберт использовал все песни, которые до него исполнялись шарманщиками или под шарманку» [29, 356]. Поэтому вполне возможно, что замысел «Фагота» строился на концепции обратимого растворения песен Шуберта в той стихии народной музыки, из которой они возникли.

■ италяночка ■ воронья шуба ■ голуба

Стихотворением «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920), представляющим собой отклик на некрасовский отрывок, посвященный смерти А. Бозио (1830–1859) [12, 384–85]⁸⁰, Мандельштам подготовил почву для многократных возвращений к этому сюжету – в «Египетской марке», куда вошли две закавыченные вставки, относящиеся, по видимому, к неосуществленному замыслу повести «Смерть Бозио», в «Александре Герцовиче», в стихах на смерть О. Ваксель, где Бозио олицетворяет музыку в чужой стране [51, 274], и др. Стихотворение 1920 г. оказывается передаточным пунктом, удостоверяющим связь позднейших непрозрачных текстов с некрасовским поминальным отступлением. С одной стороны, у Некрасова сравнение певицы с каждым из элементов классической пары – соловьем и розой – дается порознь, а Мандельштам вновь их скрещивает: вместо *соловьиного горла* у него *розу кутают в меха*. С другой же стороны, в стихах на смерть О. Ваксель *детская память* (как и в «Египетской марке», это – последнее, с чем расстанется умирающая) воссоздает ту же замерзающую розу еще нераспустившейся и некультуренной. Умирающая *роза*, покрытая *ворсом медведицы* (ср. «Шуб медвежьих вороха» в стихах 1920 г.) и сама обреченная, в силу метонимического соседства, на участь этой медведицы, напоследок впадает в детство⁸¹ – превращается в *дичок*⁸², а заодно и в *медвежон-*

ка, ибо, перенесясь в прошлое, не хочет расстаться с хранителем засушного тепла – медвежьим мехом⁸³. Сама же она, умирая, оставляет без физической оболочки («шубы») живущую внутри нее музыку-талисман («Шуберта»).

Замерзшее в холодном Петрополе дитя юга, Бозио инвертирует понятия родины как России и чужбины как не России (обнажая противоречивый статус эмансипированного *еврейского музыканта*, исполняющего европейскую классику), а позднее, через другую женщину, переступающую порог смерти, но уже в Скандинавии, – понятие Петрополя как полуночного локуса. По контрасту со своей теплой итальянскостью Бозио наделена у Мандельштама холодным голосом профессионалки, горлом соловья (с его пограничностью между искусственным и настоящим в духе Андерсена), выкованным чужеземной музыкальной школой⁸⁴ и доставленным в Россию. Искусство Бозио и музыка шарманщика – суть полюса одного и того же: музыки, застывшей в самом своем звучании.

Просвечивание в стихах на смерть О. Ваксель образа Бозио сквозь непосредственный объект поминовения следует приему «Египетской марки», где уже сама Бозио, по наблюдению Л.Л. Гервер, возглавляет «череду молодых умерших женщин <...>». Здесь и «ярко-зеленая хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу», и Жизель, и Анна Каренина, и отравившаяся мышьяком «черноволосая французская любовница»⁸⁵. В том же ряду оказывается и умершая молодая ворона. На ее похороны слетятся птицы – как на отпевание Анджиолины Бозио <...>» [10, 186]. Безвременно умершая ворона, конечно, тоже пошла на изготовление *вороньей шубы*, которой образ Бозио контрастен. По собственному признанию Мандельштама, непосредственным первоимпульсом к его вариациям на тему смерти Бозио послужили некрасовские строки «Но напрасно ты кутала в соболь / Соловьиное горло свое» [16, 89]. С образностью этих строк⁸⁶ *воронья шуба* составляет семантическую пару, построенную на сопоставлении (*соболь – шуба*) и противопоставлении (*воронья – соловьиное*). Оппозиция вороны и соловья повторена (со сдвигом) в самом тексте

благодаря контрасту между *вороньей шубою* и *музыкай-голубою*. Более того, некрасовское *соловьиное горло* в рамках данной оппозиции корреспондирует с *вороньим горлом* из басни Крылова⁸⁷. Таким образом, тождественность *итальяночки* Анджиолине Бозио можно считать окончательно установленной.

■ Александр Герцович

Как давно указал О. Ронен, своим именем и обликом *Александр Герцович* являет пародию на Александра Герцена⁸⁸, о котором в «Шуме времени» сказано, что его «бурная политическая мысль всегда будет звучать как бетховенская соната» [51, 273–74 и 328]. В этой же связи цитируется «Четвертая проза», где автор жалуется Герцену как некоему гению места на те притеснения, которые терпит в Доме его имени из-за истории с Горнфельдом:

Александр Иваныч Герцен!.. Разрешите представиться... Кажется, в вашем доме... Вы как хозяин в некотором роде отвечаете...

Изволили выехать за границу? Здесь пока что случилась неприятность...

Александр Иваныч! Барин! Как же быть? Совершенно не к кому обратиться... (III, 175).

Реплика составлена из двух броских реминисценций. Слова «Александр Иваныч Герцен!.. Разрешите представиться...» вторят зачину «Юбилейного» (1924): «Александр Сергеевич, разрешите представиться» [46, 34–35] (ср. затем фамильярное: Александр *Сергеич*). Все дальнейшее прозрачно намекает на коллизию некрасовской «Забывтой деревни» (1855): «Вот приедет барин – барин нас рассудит» и т. д.

Хотя самоубийство Маяковского произошло уже после окончания работы над «Четвертой прозой» [27, 343–44], произведение было на тот момент еще совсем свежим, и переиначенная цитата из «Юбилейного» даже для самого Мандельштама не могла не наложиться на «океаническую

весть»⁸⁹: задним числом «Юбилейное» приобрело коннотации не пограничного, а уже загробного свидания со старшим собратом по ремеслу и трагической судьбе, а цитата попала в один смысловой ряд с издевательским сравнением Горнфельда с Дантесом⁹⁰ и чуть раньше объявлением *Митьки Благого* сторожем при музейном экспонате в Доме Герцена – *веревке удавленника Сережи Есенина* (III, 173).

В продолжение темы есенинской веревки, экспонируемой в Доме Герцена, следует упомянуть о смерти еще одного поэта – Хлебникова. Когда Мандельштаму не удалось выхлопотать ему жилье в Доме Герцена, Хлебников нехотя покинул Москву, и это странствие стало для него последним [28, 82]. А.Г. Горнфельд посвятил Хлебникову некрологическую заметку в «Литературных записках» (за подписью «Г-д», вполне прозрачной ввиду его постоянного сотрудничества в этом журнале), которую Мандельштам в статье «Литературная Москва» (1922) назвал «скудоумной» и «высокомерной» (II, 257).

Нетрудно заметить, что инициалы имени и фамилии Горнфельда, с одной стороны, совпадают с герценовскими, а с другой – с собственными инициалами имени и отчества Горнфельда. Поэтому, травестируя имя и фамилию Герцена, *Александр Герцович*, конечно же, одновременно передразнивает имя и отчество мандельштамовского недруга.

■ Александр Герцович

Прослеживая тему воровства, данную намеком через эпитет *воронья* к «Четвертой прозе» как ответу на обвинения в плагиате, необходимо учитывать, что и «Четвертая проза» представляет собой спровоцированное злобой дня возвращение к волновавшим Мандельштама вопросам более общего порядка. Ранее вопросы эти нашли отражение в «Египетской марке», в центре которой – гоголевско-достоевская коллизия двойника, отнимающего у героя его место в жизни [7, 822]. В отличие от банальной кражи плагиативный акт опрокидывает представление о неотчуждаемости авторства и в то же время цинично использует это представление.

Плагииатор посягает не только на чужую работу, но и на чужую душу, вложенную в эту работу. Тем самым он уравнивается с двойником-самозванцем, который, завладев чужим имуществом и статусом, изгоняет настоящего хозяина как двойника-самозванца. Втянутая в этот порочный круг отношений, аутентичная личность проигрывает самозванцу инициативу и не только теряет все, чем владела, но и подвергается именно тем гонениям, что причитались бы *истинному самозванцу* в случае разоблачения.

Эта парадоксальная неразличимость обидчика и его жертвы последовательно обыгрывается на разных повествовательных уровнях и в «Египетской марке», и в «Четвертой прозе»: казалось бы, несоединимые, полярные начала то и дело шокирующе скрещиваются одно с другим, конфликтующие стороны без конца обмениваются признаками. Так, в «Египетской марке» слово «легкие» в двух разных значениях – существительного и прилагательного – маркируют противоположные полюса эмоциональной оценки съестного: «...его снова слегка затошнило как бы от воспоминания о том, что на днях старушка в лавке спрашивала при нем “легкие”» (II, 475–76); «Мы берегли его от простуды, кормили легкими, как спаржа, сонатинами...» (II, 481)⁹¹. Сходным образом идея дыхания насильно соединена с идеей удушья в рамках метафорического акта «дышать на вешалке»: «...Визитка Парнока погрелась у него на вешалке недолго – часа два, – подышала родным тминным воздухом» (II, 488). В черновиках «Египетской марки» рассказывалось о том, как «в страшную гололедицу <...> ходила одна старушка с ведерком и детским совочком и <...> сама для себя посыпала панель желтым царским песком, чтоб не поскользнуться» (II, 565). Метасюжетный смысл этого приема обнажается, когда ротмистр Кржижановский, антагонистический двойник Парнока, обращаясь к «украденной» у того девушке, соединяет в одно лицо Парнока и того, о ком Парнок только что хлопотал перед ним, – жертву самосуда⁹²: «– О нем не беспокойтесь: честное слово, он пломбирует зуб. Скажу вам больше: сегодня на Фонтанке – не то он украл часы, не то у него украли. Мальчишка! Грязная история!» (II, 485)⁹³. В «Четвертой про-

зе» подобная путаница превращается в основной риторический прием, вскрывающий абсурдную неотразимость обвинений в плагиате, предъявляемых двойником.

Емкой моделью нарушения идентичности и как бы указанием на внутреннего двойника предстает соединение контрастных имени и отчества, отсылающих к разнородным и даже враждебным один другому культурным контекстам. Именно так воспринимает Б.А. Кац имя-отчество *Александр Герцович*, соотнося его с *Николаем Давыдычем* в «Египетской марке», о котором там сказано: «Откуда взялся “Николай”, не известно, но сочетание его с “Давыдом” нас пленило. Мне представлялось, что Давыдович, то есть сам Шапиро, кланяется, вобрав голову в плечи, какому-то Николаю и просит у него займы» (II, 471). Исследователь приходит к выводу, что «сочетание Александр Герцович носит ту же комическую оксюморонную окраску и как бы переламинается пополам. Имя, принадлежавшее не только великому полководцу древности и трем российским императорам, но и величайшему русскому поэту <...>, резко отделяется от отчества – сугубо еврейского с безошибочно местечковым запахом» [20, 254]. На это возражает Леонид Кацис, указывая, во-первых, что сочетание Александр Герцович в отличие от Николая Давыдыча Шапиро звучит вполне естественно, а во-вторых, что в эллинистическую эпоху имя Александр было популярно среди евреев и его носил, в частности, великий царь и полководец Александр Яннай [22, 482].

В самом деле, имя Александр, широко распространенное в ассимилированной еврейской среде, далеко не столь анекдотично в приложении к еврею с еврейским отчеством, как Николай, где семантика русскости абсолютно доминантна из-за культа Николая Мирликийского, занимающего «совершенно исключительное место в русском религиозном сознании. Никола, несомненно, наиболее чтимый русский святой, почитание которого приближается к почитанию Богородицы и даже самого Христа» [47, 6]. Напротив того, классически имперская окраска имени Александр, заданная фигурой Александра Македонского, лишь оттенялась национальной героикой по ассоциации с Александром

Невским или, с другой стороны, Александром Яннаем. Для евреев, крестившихся Александрями, как и для российских императоров, носивших это имя, в нем заключалась универсальная символика, в равной мере связанная и с русской, и с общеевропейской, и с древней традицией. У евреев имя Николай считалось непопулярным, а имя Александр всегда воспринималось как нейтральное, совместимое с еврейством⁹⁴.

Таким образом, «эффект Николая Давыдыча» в случае с Александром Герцовичем как минимум сильно смягчен. В отличие от буффонного *Николая Давыдыча*, имя *Александр Герцович* заключает в себе скорее компромисс между разными поколениями, чем столкновение двух чуждых культур. И хотя в целом характеристика человека с именем Александр Герцович как ассимилированного еврея, данная Б.А. Кацем, звучит убедительно, она нуждается в уточнении: речь идет не о примитивном ассимилянте, склонном к мимикрии (в противном случае он отказался бы от своего отчества, то и дело подвергаемого насмешливым искажениям), а о еврее, самозабвенно работающем на ту культуру, в которую он пришел из-за черты оседлости, но вознаграждаемом как раз попреками в мимикрии, в попытке присвоить или запятнать чужое достояние.

Внутренний надлом, проходящий по словоразделу между *Александром* и *Герцовичем*, примерно так же соотносится с резким диссонансом *Николая* с *Давыдычем*, как странность *вороньей шубы* – с небывальщиной *рыбьего меха* из «1 января 1924». Эта «минорность» подготавливает и вместе с тем оттеняет взрывной эффект переделок имени героя в *Александра Сердцевича* и *Александра Скерцовича*. Но при этом эстафетность *Александра Герцовича* по отношению к *Николаю Давыдычу* несомненна благодаря наличию передаточного звена в «Четвертой прозе», где автор чувствует себя некрасовским персонажем из-за его русейшего имени в сочетании с ветхозаветным отчеством:

Когда меня называют по имени-отчеству, я каждый раз вздрагиваю. Никак не могу привыкнуть: какая честь! Хоть бы раз

Иван Мойсеич в жизни кто назвал. Эй, Иван, чеши собак! Мандельштам, чеши собак... <...> (III, 178).

С отчеством *Мосеич* у Некрасова рифмуется *ерофеич* (водка). Быть может, эта рифма и подсказала Мандельштаму прием зарифмовывания отчества *Герцович* с его же искажениями, основанный на грамматической тавтологии.

■ Скерцович

Аттестация стихотворения про Александра Герцовича в качестве «шутки», данная вдовой поэта [29, 252], могла восходить к соответствующему определению жанра этого текста в домашнем обиходе. Как бы то ни было, есть все основания полагать, что один из дериватов отчества музыканта – Скерцович – метаописателен по отношению ко всему произведению⁹⁵. Следующий отрывок из «Разговора о Данте», в котором со скерцо сравнивается песнь «Ада» (с возможной оглядкой на название всей поэмы – «Комедия»), помогает понять, какой специфический смысл вкладывал Мандельштам в музыкальный термин «скерцо» применительно к литературному тексту:

Тридцать вторая песнь по темпу современное скерцо.
Но какое? Анатомическое скерцо, изучающее дегенерацию речи
на звукоподражательном инфантильном материале.

Тут вскрывается новая связь – еда и речь. Постыдная речь
обратима вспять, обращена назад – к чавканью, укусу, бульканью –
к жвачке.

Артикуляция еды и речи почти совпадают <...> (III, 249).

Быстрота темпа, на которой, казалось бы, основано сравнение, лишь обеспечивает, по мысли Мандельштама, фонетическую компрессию, порождающую эффект нечленораздельной речи, – эффект, противоположный тому, который был подмечен Мандельштамом в другом месте поэмы («Если следить внимательно за движением рта у толкового чтеца, то покажется, будто он дает уроки глухонемым,

то есть работает с таким расчетом, чтобы быть понятым и без звука, артикулируя каждую гласную с педагогической наглядностью. И вот достаточно посмотреть, как звучит двадцать шестая песнь, чтоб ее услышать» (III, 239)⁹⁶). Далее музыкальный термин получает уже тематическую характеристику: «анатомическое скерцо». Пройдя стадию развоплощения, стихотворная речь переплавляется в «анатомическую» музыку, в звуки тела, – таков поздний извод важнейшей мандельштамовской темы, берущей начало еще в стихотворении 1910 г. «Silentium». Стирается грань между взаимоисключающими, противоположно направленными процессами – поглощением (пищи) и исторжением (слов). Биологической аналогией этого парадоксального единения служит жвачка, исторгаемая скотом, чтобы вновь ее проглотить. Речь, исторгаемая телом, но от него не отчуждаемая, подвергает себя самоосмеянию в форме скерцо. Итак, для Мандельштама скерцо предполагает оксюморонную фантастичность, емкими образцами которой могут служить *глазные губы* или *воронья шуба*.

В «Разговоре о Данте», этом развернутом поэтическом манифесте позднего Мандельштама, говорится: «...все наше учение о синтаксисе является мощнейшим пережитком схоластики <...> в искусствоведении эта схоластика синтаксиса не преодолевается и наносит ежечасно колоссальный вред» (III, 234–235); «Нет синтаксиса – есть намагниченный порыв <...>» (III, 255); «...нас путает синтаксис» (III, 259).

«Жил Александр Герцович...» превосходно демонстрирует непродуктивность синтаксически линейного анализа мандельштамовского текста – ведь это редчайший у Мандельштама-поэта пример нарратива, и этот нарратив сам себя отрицает, оставляя читателя посреди синтаксических обломков. На этих обломках возникает иной синтаксис, внеположный стихотворному тексту, сопрягающий производные от разных его сегментов. Этот новый синтаксис таким же образом соотносится с текстом, каким, в представлении Мандельштама, соотносится с оркестром дирижерская палочка:

...эта палочка далеко не внешний, административный при-
даток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть
устраненной в идеальном государстве. Она не что иное, как тан-
цующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха
реакции. Прошу также отнюдь не считать ее добавочным немым
инструментом, придуманным для вящей наглядности и достав-
ляющим дополнительное наслаждение. В некотором смысле эта
неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы ор-
кестра. Но как содержит? Она не пахнет ими и не может пахнуть.
Она не пахнет точно так же, как химический знак хлора не пахнет
хлором, как формула нашатыря не пахнет аммиаком и нашаты-
рем (III, 244–245).

Как поэзия, минуя смерть, обретает прото-бытие в
музыке и глоссолалии, так музыка, в свой черед, трансцен-
дируется в вибрацию дирижерской палочки и претворяется
в формулу сочетаемости обоняемых первоэлементов. Ухо и
нос, в русле концепции Макса Нордау, инволюционируют
в единый орган, подобный *губастому глазу*, а в конце этой
обращенной перспективы все органы чувств сливаются в
один.

¹ В начале цитируемой ниже статьи Б.А. Каца [20, 250–251] под-
робно перечисляются песенные характеристики стихотво-
рения.

² Обе цитируемые мною работы Б.А. Каца – «В сторону музыки»
(1991) и «Песенка о еврейском музыканте: “шутка” или
“кредо”?» (1994) – в несколько иных редакциях вошли в
его книгу 1997 г. [21, 201–223 и 224–249]. Значимых раз-
ночтений или дополнений обсуждаемые мною фрагменты
в повторной публикации не содержат, однако в ней почему-
то отсутствует последний раздел статьи 1991 г., на текст ко-
торого я не единожды ссылаюсь.

³ И принятая затем в комментарии М.Л. Гаспарова [7, 779].

⁴ Здесь и далее ссылки на собрание сочинений О. Мандельштама
[32] даются в круглых скобках с указанием тома (римской
цифрой) и страницы (арабской).

- ⁵ Даже *саночки* не оказывают ему особой семантической поддержки, поскольку гармонь ассоциируется с большими санями, запряженными тройкой, входя вместе с ними в эмблематику русского разудалого гулянья. С другой стороны, *саночки* по сравнению с *итальяночкой* обладают условно-русской семантикой, как бы компенсируя недостающую составляющую характерной для Мандельштама парности итальянского и русского начал.
- ⁶ В подтверждение своей гипотезы Б.А. Кац [20, 259] указывает на переключку между строками 14–15 и тем местом в «Четвертой прозе» (III, 173), где о есенинском стихе «...Не расстреливал несчастных по темницам» сказано: «...он полозьями пишет по снегу» (что расценивается автором статьи как параллель к мотиву «саночек»); там же использован глагол *твердить* (но никак не связанный ни с музыкой, ни с лермонтовской генеалогией этого глагола и образованного от него причастия в «Александре Герцовиче») и там же упомянуты «московские синие ночи» (по мнению Б.А. Каца, соотносимые со словами «на улице темно»). Как видим, это место «Четвертой прозы» не имеет со стихотворением ни одного общего тропа, образа или мотива; нет даже слова, употребленного там и здесь в сходном контексте.
- ⁷ Текст стихотворения цит. по: [33, 198]. В дальнейших примечаниях приводятся все разночтения между этим изданием и другой авторитетной публикацией (в составе «Комментария к стихам 1930–1937 гг.» Н.Я. Мандельштам), базирующейся на текстологических реконструкциях И.М. Семенко: [29, 251–252].
- ⁸ Версия И.М. Семенко: «заученную». По поводу слова «играл» (строка 8) Н.Я. Мандельштам сообщает: «“Твердил” он наизусть – изредка проскальзывало (в голосе), но всегда отменялось. Диктуя машинистке, вероятно, нечаянно сказал “затверженную” и поправил» [29, 252]. Можно предположить, что в сознании поэта, не определившегося с окончательным вариантом этой строфы, эпитет «заученную» сочетался с обоими вариантами действия – «играл» и «твердил», тогда как альтернативный эпитет «затверженную» – только с вариантом «играл» во избежание лексической тавтологии.

- ⁹ По версии И.М. Семенко, в конце строки 11 вместо запятой – тире.
- ¹⁰ Вместе с тем остается загадкой, почему предполагаемое начало ответной реплики не только не обозначено кавычками или тире, но, напротив, замаскировано запятой в конце предшествующего (11-го) стиха. Правда, согласно текстологии И.М. Семенко, в этом месте стоит не запятая, а тире; с большой натяжкой это тире могло бы расцениваться как почин прямой речи в следующем (12-м) стихе. Но поскольку в последней строфе, варьирующей «припев», вышеупомянутому тире соответствует опять-таки запятая, подобная возможность блокируется и в этой редакции.
- ¹¹ Ср.: [5, 114].
- ¹² В стихах 17–20 можно, правда, усмотреть своего рода манифестацию артистического самоотречения в противовес гедонистическому настрою стихов 13–16, но этот настрой как-то не вяжется с образом Бозио – профессионалки, достигшей успеха самоотверженным трудом.
- ¹³ По версии И.М. Семенко, в конце строки 16 вместо тире – двоеточие.
- ¹⁴ По версии И.М. Семенко: «А там вороньей шубою»; вариант «Там хоть...» Н.Я. Мандельштам упоминает как черновой.
- ¹⁵ По версии И.М. Семенко: «Скерцевич».
- ¹⁶ На «Молитву» Лермонтова как источник стихов 7–8 указывалось уже в комментариях к вашингтонскому «Собранию сочинений» [30, 493]. Ср. перечисление текстуальных совпадений между «Александром Герцовичем» и лермонтовским «Штоссом» [46, 35].
- ¹⁷ Подробно об этом см.: [20, 253].
- ¹⁸ С той мыслью, что «[в] отличие от “с утра до вечера” в повествовательной части, здесь “темно” означает не время суток, а самое эпоху» [46, 37], можно было бы охотно согласиться, если бы на месте дизъюнкции (не... а...) была конъюнкция (не только... но и...).
- ¹⁹ Ср., впрочем, *шубу* как предмет одежды, уместный посреди холодной улицы, но тавтологичный по отношению к помещению (в очерке 1925 г. «Шуба» так и сказано: «словно дом свой на себе носишь» (II, 245)), а также саму музыку

как источник тепла в черновом варианте стихотворения:
«Он Шуберта приперчивал, / Как жаркое харчо» [33, 477].

²⁰ Как бы исчерпывая парадигму своих значений, в стихе 19 наречие «там» появится уже в качестве темпоральной категории.

²¹ Речь идет, разумеется, не о реальном темпе игры, а о семантической окраске действия, совершаемого в субъективном циклическом времени.

²² Б.А. Кац упоминает и другие возможности: «...Или же, напротив, ему предлагается бросить взгляды в темные улицы, грозящие гибелью, вернуться к роялю и целиком предаться музыке? Или же впрямь соседу по квартире предлагают бросить брэнчать, чтоб не мешать поэту?» [20, 252]. Однако первый из этих вариантов очень сомнителен, поскольку отсутствие прямого указания на то, что именно музыканту следует перестать делать, детерминирует восполнение этой лакуны за счет того длящегося действия, о совершении музыкантом которого сообщалось прямо. Во всяком случае текст не дает оснований думать, что музыкант перестал играть. Можно было бы, впрочем, допустить, что он вглядывается в темноту, не прерывая игры, и его действительно призывают не отвлекаться, сосредоточиться на своем занятии (интонационно с таким допущением хорошо согласуется почин 9-го стиха). Но тогда его предполагаемое возражение в стихах 12–20, подтверждающее приверженность музыке, потеряло бы смысл, и нам пришлось бы заключить, что это вовсе не ответная реплика, а продолжение слов, обращенных к музыканту в стихах 9–11. А такая возможность, как я писал выше, фразеологически противоестественна (и, добавлю, композиционно сводит на нет функцию «припева»). Второй же вариант (обращение к соседу по квартире) не противоречит основной версии, а только добавляет к ней снижающий бытовой обертон.

²³ По мнению Б.А. Каца, просьба «Брось» представляет собой «полемический парафраз припева песни» *Идл мит а фидл*, где, наоборот, «еврейского музыканта просят играть» [20, 256], и подразумевает призыв бросить играть Шуберта [262] в порядке «отказ[а] от иллюзий ассимиляторства» и вернуться к *музыке-голубе*, тождественной «клезмерско[му]

пиликаны[ю]», ибо «с ним-то (а не с Шубертом, как принято интерпретировать строки 17–20) как раз и “не страшно умереть”» [264]. Эта концепция всецело покоится на допущении, что песня *Идл мит а фидл* входит в число основных подтекстов «Жил Александр Герцович...», – допущении, которое исследователь сам признает абсолютно недоказуемым и выдвигает лишь на правах рабочей гипотезы [258].

²⁴ На эту параллель мне любезно указал Олег Лекманов.

²⁵ Ср.: «Веселье так и кипело. В самый разгар его на площади появились большие сани, выкрашенные в белый цвет. В них сидел человек, весь ушедший в белую меховую шубу и такую же шапку <...> Кай несколько раз порывался отвязать свои санки, но человек в шубе кивал ему, и он ехал дальше <...> Вдруг <...> большие сани остановились, и сидевший в них человек встал. Это была <...> Снежная королева; и шуба и шапка на ней были из снега. – Славно проехались! – сказала она. – Но ты совсем замерз! Полезай ко мне в шубу! – И, посадив мальчика к себе в сани, она завернула его в свою шубу; Кай словно опустился в снежный сугроб» (пер. А. Ганзен).

²⁶ Поздний текст («На доске малиновой, червонной...», 1937) восполняет семантические лакуны более раннего: «Не раскаркается здесь веселая, кривая, / Карличья, в ушастых шапках стая». Те, кого Мандельштам уподобил воронам, одеты в мех. При этом эпитет *карличья*, содержащий характерную аллитерацию и относящийся к детворе с фламандских полотен (в соответствии со средневековым восприятием ребенка как взрослого-карлика), подтверждает фокусировку на пропорциях и масштабах при обращении поэта к вороньей теме. В этой связи Константин Елисеев обратил мое внимание на то, что соседствующие на зимних пейзажах Брейгеля птицы и дети слиты у Мандельштама воедино: исходная метонимия преобразована в метафору.

²⁷ Все купюры, шрифтовые выделения и ремарки принадлежат Б.А. Кацу.

²⁸ Ср. также: [5, 451].

²⁹ Ср., к примеру, упоминание «враноподобно[го] <...> тушинско[го] вор[а]» (Лжедмитрия II) в виршах Тимофея Акундинова [43, 88].

- ³⁰ Ср. в «Египетской марке»: «Но уже волновались айсоры – чистильщики сапог, как вороны перед затмением, и у зубных врачей начали исчезать штифтовые зубы» (II, 474). (Тире после слова «айсоры», пропущенное в этом издании, вставлено мною. – Е. С.)
- ³¹ В русском поэтическом употреблении *ворон* и *ворона* предстают не столько разными птицами, как в природе, сколько разными модусами одной и той же птицы: *ворон* в общем соответствует высокому модусу, а *ворона* – низкому. Тем самым у Мандельштама происходит последовательное снижение трагической темы: эпитет *воронья* уничтожает *шубу*, а эвфемизм *вешалка* – неназванную *виселицу*. О взаимозаменяемости вороны и ворона у Мандельштама свидетельствует оппозиционная парность *вороньей шубы* с *музыкой-голубою*: в позднейшем стихотворении «С примесью ворона голуби...» (1937) в оппозицию к *голубям* падает, наоборот, *ворон*.
- ³² Этот мотив виселицы сообщает поговорке «Умирать – так с музыкой», данной намеком в стихах 17–18 (см. об этом выше), оттенок «музыкального номера» в народных сказках, исполняемого осужденным перед казнью в расчете на спасительное чудо.
- ³³ «Шли плечи-вешалки, вздыбленные ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью, раздражительные затылки и собачьи уши. <...> Тут была законом круговая порука: за целость и благополучную доставку перхотной вешалки на берег Фонтанки к живорыбному садку отвечали решительно все» (II, 475–476).
- ³⁴ Ранее уже отмечавшаяся: [5, 451].
- ³⁵ Ср.: «И переключка ворона и арфы / Мне чудится в зловещей тишине» («Я не слыхал рассказов Оссиана...», 1914); ср. также «вещих ворон крик» («Сегодня дурной день...», 1911).
- ³⁶ Ср. песню Шуберга «Ворон» («Die Krähe») из цикла «Зимний путь».
- ³⁷ Ср. обратную гиперболу в «Сыновьях Аймона» (1922): «Так сухи и поджары, что ворон им каркнет “брысь”».
- ³⁸ Вслед за Л.М. Видгофом [5, 450] тут уместно вспомнить «эпифагию, написанную Вийоном в форме баллады для него и

его сотоварищей перед повешением», вошедшую в книгу эренбургских переводов из Вийона (1916), экземпляр которой был подарен переводчиком Мандельштаму.

³⁹ О предполагаемых подтекстах этого образа см.: [51, 275] и [27, 158].

⁴⁰ Подробно об этом см.: [41, 53–55].

⁴¹ С забавной заменой единственного числа на множественное при полной омонимии двух этих грамматических форм: «Нет на свете мук сильнее муки слова...»

⁴² Ср. характерную ассоциацию, посетившую Горнфельда в связи со слухами о сумасшествии Мандельштама: «...меня будут винить в том, что я затравил М., как Буренин Надсона» [26, 129].

⁴³ Соединив эту способность ворона с его репутацией (зло)вещей птицы, Эдгар Повоспроизвел старинный барочный эффект – ср. третью сцену последнего акта трагедии Джона Уэбстера «Герцогиня Мальфи», где аналогичную функцию выполняет эхо.

⁴⁴ «...for there is an vpstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tigers hart wrapt in a Players hyde*, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you <...>» («Greene's Groats-worth of Wit», цит. по: <<http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/greene1.html>>).

⁴⁵ Любопытно, что автор наивной обличительной брошюры 1910 г. крестьянин А. Голубцев тоже использует эту метафору по отношению к великому писателю: «Графа Толстого Господь не сподобил откровения, и Толстой, объятый демонской завистью и гордыней, озлобился на Бога, надел на себя крестьянскую рубаху, обулся в лапти, как ворона в павлиньих перья, и начал каркать, что личного Бога, в Троице славимаго, нет» [39, 4]. А в «Мастерстве Гоголя» Белого, изданном незадолго до написания «Молодости Гете», читаем: «Ворона в павлиньих перьях закаркала с «Собрания сочинений Гоголя»» [3, 46].

⁴⁶ В переводе Н.А. Холодковского (1923): «Когда я однажды <...> выразил некоторую гордость тем, что видел своего деда сидящим посреди совета старшин одною ступенью выше других <...> то один из мальчиков насмешливо сказал, что мне

следовало бы посмотреть, как павлину на свои ноги, на моего деда с отцовской стороны, который был трактирщиком в Вейденгофе <...>» [11, 74].

⁴⁷ Метафора вороны в краденом оперенье вполне приложима и к музыкальному псевдониму Камилл Шуберт, под которым в Париже, как рассказывает Гейне [9, 216], производитель «жалчайшего песенного хлама» воровал славу у Франца Шуберта (это сообщение Гейне привлекает Л.Ф. Кацис [22, 318], анализируя мандельштамовскую заявку на повесть «Фагот»). Но известен и обратный эпизод, связанный с Шубертом. «Ворона» обвинила «павлина» в посягательстве на ее «оперенье»: Франц Антон Шуберт, «саксонский королевский композитор церковной музыки», «остался в истории главным образом как автор курьезного письма некоему издателю, который по ошибке вернул ему рукопись “Лесного царя”; в этом письме Ш. обрушился на неизвестного ему “дерзкого композитора”, злонамеренно подписавшего его именем свой “вздор”» [36, 1027].

⁴⁸ «Какой извращенный иезуитизм, какую даже не чиновничью, а поповскую жестокость надо было иметь, чтобы после года дикой травли, пахнувшей кровью, вырезав у человека год жизни с мясом и нервами, объявить его “морально ответственным” и даже словом не обмолвиться по существу дела» (IV, 130). Об этом пассаже в связи с «Венецианским купцом» см.: [22, 532–533].

⁴⁹ Ср.: [5, 452].

⁵⁰ Хотя бы оно и встречалось, по наблюдению Б.А. Каца, в песне Шуберта «Маргарита за прялкой» на слова Гёте [19, 75].

⁵¹ Ср. хотя бы предсмертные слова Екатерины Татариновой, воспроизводимые А. Радловой по историческим свидетельствам: «Скопи не тело, а сердце» [40, 142].

⁵² Хотя у Костера рыбак – скаред и детоубийца – не еврей, но он чрезвычайно похож на еврея антисемитского мифа, и Мандельштам тонко пользуется этим сходством. В частности, рыбак похвастается, что крестьяне любят его жирные вафли, явно объясняя себе это двойным предназначением вафельницы с отвинчивающимися зубьями, благодаря чему вафли удобрены детской кровью. Пойманного убийцу

мать убитой девочки терзает его же вафельницей, а он беспрестанно взывает о милосердии к старику. В «Четвертой прозе» эта вафельница превращается в другое клыкастое орудие, чья функция созвучна фамилии поэта – старика с изувеченным сердцем: «Как стальными кондукторскими щипцами, я весь изрешечен и проштемпелеван собственной фамилией. <...> Я – стареющий человек – огрызком собственного сердца чешу господских собак <...>» (III, 178).

⁵³ Как отмечалось в этой же связи «в русской антисемитской традиции обрезание иудеев сравнивалось с самооскоплением русских скопцов. Это один из мотивов “бейлиснады” В.В. Розанова» [22, 537].

⁵⁴ В написанной незадолго до «Александра Герцовича» другой «песенке» появляется такая же, как в стихах Парнок, рифма [Всѣ] равно – вино: «Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли, / Всѣ равно. / Ангел Мэри, пей коктейли, / Дуй вино!»

⁵⁵ Цит. по: [38, 220–221].

⁵⁶ Кроме того, ресторанный антураж стихотворения Парнок мог отразиться в строках отброшенной Мандельштамом строфы: «Он музыку приперчивал, / Как жаркое харчо». С. Липкин упоминает в этой связи порцию харчо, ради которой музыканты приходили из консерватории в ресторан «Арагви» (III, 27).

⁵⁷ Ср. также строки «Как стон со ста гитар» (Пастернак) и «Струну дерет смычок» (Парнок). Хотя у Парнок глагол *играй* адресован *искристому вину*, но он семантически смешивается с игрой на скрипке в ресторане, и поэтому симметричное рефренное восклицание *Брось* предстает у Мандельштама нарочито контрастным своему предполагаемому подтексту.

⁵⁸ Эта шутка приводит на память пошловатые рассуждения Волошина (в его сводной рецензии 1917 г. на две книги стихов – Парнок и Мандельштама), который отождествляет лирический голос Парнок с *женским контральто* (а мандельштамовский – с *юношеским басом*), подводя к цитате из Теофиля Готье: «Меня пленяет это слянье / Юноши с девушкой в тембре слов – / Контральто! – странное сочетание – / Гермафродит голосов!» [6, 547]. О *женском контральто*

в «Египетской марке» в качестве намека – через волошинскую рецензию – на Софью Парнок см.: [22, 196–197].

- ⁵⁹ Это давнее наблюдение Н.И. Харджиева [49, 299] почему-то выпало из поля зрения последующих комментаторов. В недавно обнародованном письме к М.Л. Гаспарову от 03.10.1995 г. О. Ронен сетует на то, что в своей книге 1983 г. среди прочего «прозевал <...> “движенье, движенье, движенье” из “Das Wandern”» [42, 70], а в примечаниях, которыми снабжена публикация переписки, указывает [74], что цитатность концовки стихотворения «На мертвых ресницах Исакий замерз...» была (читай – впервые) отмечена Б.А. Кацем в 1991 г. [18, 127].
- ⁶⁰ Что, как заметил мне К.В. Елисеев, служит прямой отсылкой к песне «Gefro'ne Tränen» из цикла «Зимний путь» (Б.А. Кац упоминает ее в числе источников стихотворения «Возможно ли женщине мертвой хвала?..» [18, 118]).
- ⁶¹ Этим наблюдением со мной поделился Р.Д. Тименчик для моих более ранних изысканий [44, 24].
- ⁶² Что и было отмечено уже в программно-акмеистической рецензии Городецкого (1913) на первый «Камень»: «Давно сказано, кажется Шлегелем, что музыка есть жидкая архитектура, а архитектура – окаменевшая музыка. Восстановленное в своих правах слово легче всего находит защиту против музыкальности – в архитектурности» [31, 215].
- ⁶³ Ср. характерное для того периода стремление приблизить, с одной стороны, морскую раковину, а с другой – раковину ушную к музыкальным артефактам: «Где, наконец, тот поставщик живых скрипок для надобностей поэта – слушателей, чья психика равноценна “раковине” работы Страдивариуса?» (I, 183).
- ⁶⁴ На момент создания стихов на смерть О. Ваксель, для которых побудительным толчком послужила работа над радиосценарием «Молодость Гёте», крылатая метафора должна была ассоциироваться у Манделъштама прежде всего с Гёте как одним из ее канонизаторов. В то же время не совсем исключена и побочная ассоциация с Герценом (отчасти спародированным в Александре Герцовиче – см. ниже), в чьей статье «Дилетанты-романтики» (1843) сравнение зодчества

с застывшей музыкой появляется со ссылкой на Шеллинга. Вполне возможно, что там-то оно впервые и обратило на себя внимание молодого Мандельштама, на творчество и убеждения которого чтение Герцена оказало огромное воздействие. Об этом ярко написала Н.Я. Мандельштам: «При мне О.М. Герцена уже не читал, но, несомненно, это одно из формообразующих влияний его жизни. Следы активного чтения Герцена разбросаны повсюду – и в “Шуме времени”, и в страхе перед птичьим языком, и в львенке, который поднимает огненную лапу и жалуется равнодушной толпе на занозу – эта заноза станет щучьей косточкой, застрявшей в ундервуде – и в переводах Барбье, и в понимании роли искусства» [27, 178].

⁶⁵ Своего рода транзитным пунктом между этим пассажем и стихами на смерть О. Ваксель явилось написанное за несколько недель до этих стихов «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...», где «[г]лаз превращался в хвойное мясо». О мандельштамовской синестезии зрительного впечатления, имеющего соленый вкус, см. подробнее: [44, 6].

⁶⁶ Ср. другую версию: [5, 448].

⁶⁷ Как сообщает по этому поводу музыкальный словарь, «непрерывная фигурация шестнадцатыми олицетворяет вращение прялки» [36, 1026].

⁶⁸ Да и сам трехстопный ямб «Александра Герцовича» является размером старинной песенки о Мальбруге, раздающейся из неисправной шарманки Ноздрева (с той лишь разницей, что мужские окончания там чередуются с женскими, а не с дактилическими, как у Мандельштама).

⁶⁹ См.: [51, 274] и [19, 76].

⁷⁰ Существенно, что для Мандельштама и его современников песни Шуберта звучали главным образом в женском вокальном исполнении. В 1918 г. под впечатлением от концерта О.Н. Бутомо-Назановой Мандельштам написал стихотворение «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», в котором голос певицы косвенно сравнивался с материнским, поющим колыбельную: «Нам пели Шуберта – родная колыбель». В начале века «единственн[ая], неповторим[ая] исполнительниц[а] песенных циклов» [2, 425]

М.А. Оленина-д'Альгейм пленила своим искусством Блока [4, 72–73] и Белого, впоследствии вспоминая: «Поразжали: стать и взрывы блеска ее сапфировых глаз; в интонации – прялка, смех, карканье ворона, слезы; романс вырастал из романса, вскрываясь в романсе; и смыслы росли; и впервые узнание подстерегало, что “Зимнее странствие”, песенный цикл, не уступит по значению и Девятой симфонии Бетховена» [2, 428].

⁷¹ В переводе Анненского, при жизни Мандельштама не публиковавшемся. Подстрочный перевод Б.А. Каца: «Чудной старик! Не пойти ли мне с тобой? Ты хочешь вертеть шарманку под мои песни?» [19, 76].

⁷² Ср. комментарий М.Л. Гаспарова к *скрипке прадеда*: «Прадед Ваксель по матери <...> обладал скрипкой работы Маджини XVI–XVII вв. – эта итало-русская переключка упреждает смертную русско-норвежскую <...>» [7, 798].

⁷³ Ср. в стихотворении 1925 г., связанном с ней же: «...за вечным, за мельничным шумом» («Я буду метаться по табору улицы темной...»).

⁷⁴ Обезьянка при шарманщике, этот воплощенный эвфемизм плагиата и симуляции, иногда изображаемая в виде самого шарманщика, представляет собой низовое продолжение популярного в западноевропейском жанровом искусстве XVII–XVIII вв. мотива обезьяны-художника (я узнал об этой изобразительной традиции благодаря общению с Гали-Даной Зингер). Обезьяна-художник (имитатор имитатора Творца) выражала артистическую саморефлексию «человека рисующего», его полуироничное осознание себя «обезьяной Бога», т. е. согласно расхожей метафоре – дьяволом. Ср. у Случевского преобразование Мефистофеля в шарманщика (в цикле «Мефистофель», 1881). Генезис обезьяны шарманщика, маркирующей обезьянничанье в квадрате, прослежен от Набокова – вспять, к Бунину, в статье А.К. Жолковского [15]. Бессмысленный самоповтор, характеризующий действия обезьянки – ассистентки гадателя [33, 583], выражен у Мандельштама в словах *Изобрази еще нам, Марь Иванна!* («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», 1931). О буддийских истоках «обезьяньей» темы у Мандельштама см.: [35, 183–185].

- ⁷⁵ Восприятие Мандельштамом шарманочной музыки как замерзшей отразилось уже в стихотворении 1914 г.: «Подруга шарманки, появится вдруг / Бродячего ледника пестрая крышка» («Морожено!» Солнце. Воздушный бисквит...»). В то же время своим сближением с шарманкой *бродячий ледник*, вероятно, обязан стихотворению Бунина «С обезьяной» <1908>, о котором шла речь в предыдущем примечании. Помимо таких деталей, как шарманка и лед, который гремит в проезжающей фуре, у Бунина также упомянуты пыль и тень акаций (у Мандельштама дело происходит среди пыльных акаций); наконец, в обоих стихотворениях есть назывное предложение, которое либо содержит слово «солнце», либо им исчерпывается.
- ⁷⁶ Присушей и *зеркалу*, которое в стихах на смерть О. Ваксель *корчит всезнайку*.
- ⁷⁷ По замечанию Б.А. Каца, звучание *одной сонаты вечной* «воплотило смутную тревогу и вызывало своим вечным повторением, вечным возвращением к собственному началу ощущение безысходности <...>» [19, 76].
- ⁷⁸ Ср., впрочем, попытку отождествить *одну сонату вечную* с конкретной шубертовской сонатой – си-бемоль мажор, написанной композитором в сентябре 1828 г. незадолго до неожиданной смерти [46].
- ⁷⁹ Ср.: «...осведомленный в истории музыки Мандельштам мог знать о доклассическом значении термина “соната”: любое произведение, предназначенное для инструментального, а не вокального исполнения. К тому же знавший итальянский язык поэт, возможно, обратил внимание на то, что итальянское слово *sonata* обозначает некое неопределенное звучание, например звон, и еще – самоё игру на музыкальном инструменте. Может быть, и в квартире на Маросейке звучала не собственно соната Шуберта, но какая-то “вечная игра”, в основе которой могла оказаться любая шубертовская пьеса» [19, 75].
- ⁸⁰ «Самоедские нервы и кости / Стерпят всякую стужу, но вам, / Голосистые южные гости, / Хорошо ли у нас по зимам? / Вспомним – Бозио. Чванный Петрополь / Не жалел ничего для нее. / Но напрасно ты кутала в соболь / Соловьи-

ное горло свое. / Дочь Италии! С русским морозом / Трудно ладить полуденным розам» («О погоде. Часть вторая», 1865). Указывалось также на дополнительный, «лирико-философский» подтекст – «За горами, песками, морями...» (1891) Фета [8].

- ⁸¹ О сказочных («детских») подтекстах стихотворения см.: [48, 73–87].
- ⁸² Слово *дичок*, означающее, по Далю, «непривитое плодое дерево», в поэтическом словаре Мандельштама относится к цветку розы: «Розовый мусор... негодный дичок» («Армения», 1930). Появляется также в «Стихах о неизвестном солдате» (1937): «Я – дичок[,] испугавшийся света».
- ⁸³ Ср., впрочем, «черты / Неуклюжей красоты» уже в стихах, обращенных к О. Ваксель в 1924 г. («Жизнь упала, как зарница...»).
- ⁸⁴ Ср. в «Египетской марке»: «Она приподнялась и пропела то, что нужно, но не тем сладостным металлическим, гибким голосом, который сделал ей славу и который хвалили газеты, а грудным необработанным тембром пятнадцатилетней девочки-подростка, с неправильной неэкономной подачей звука, за которую ее так бранил профессор Каттанео...» (II, 490).
- ⁸⁵ Примеч. Л. Гервер: «В фрагменте, не вошедшем в основной текст “Египетской марки”, названо имя: “черноволая Бовари”» [10, 228].
- ⁸⁶ В которых аллитерация «*соболь* – *соловьиное*» за счет ударного «о» в первом слове, повторенного затем в слове *горло*, кодирует псевдоэтимологию *соловей* – *соло*.
- ⁸⁷ В этой связи полезно упомянуть еще одну басню – «Соловей и вороны» (1782) Хемницера, где вороны служат аллегорией писателей-завистников. Ср.: [5, 453].
- ⁸⁸ Ввиду неустоявшейся текстологии стихотворения стоит отметить, что с аллюзией на Герцена лучше согласуется другой вариант написания – *Герцевич*, принятый в новейшем квалифицированном издании [34, 137]. В этой редакции, подготовленной С.В. Василенко, текст в остальном комбинирует версии И.М. Семенко и А.Г. Меца (совпадая в стихе 19 со второй из них, но в остальном воспроизводя особенности

первой). Впрочем, он отклоняется от них обеих еще и в стихе 18: после запятой здесь добавлено тире.

⁸⁹ История русской поэзии уже знала подобный прецедент. В 1802 г. Жуковский опубликовал перевод «Сельского кладбища» Грея с посвящением А.И. Тургеневу. Эта печатная редакция перевода «кончается надгробной надписью умершему юноше-поэту <...> Неожиданная смерть Андрея Тургенева наполнила новым содержанием эту эпитафию для всех его друзей по литературному обществу <...>» [1, 146].

⁹⁰ Сюда же относится инвектива по адресу названия книги Горнфельда – «Муки слова». До сих пор комментаторы Мандельштама не принимали в расчет того обстоятельства, что впервые «Муки слова» были опубликованы в виде статьи в коллективном сборнике 1900 г., посвященном 100-летию юбилею Пушкина (см. подробно: [1, 46]). В этой первой публикации название было длиннее: «Муки слова (Памяти Пушкина)». Учитывал Мандельштам, конечно, и наличие в «Муках слова» пространных рассуждений о пушкинском «Памятнике».

⁹¹ Ср. также наречие *слегка* в первой из двух цитат.

⁹² В числе лейтмотивов «Египетской марки» А.К. Жолковский указывает на «(само)отождествление Парнока с жертвой» – казнимым «человечком», с которым его гротескно путает и Кржижановский; к смешению подключается также рассказчик благодаря игре с местоимениями (топить человека ведем «мы») и общей системе приравниваний своего «я» к Парноку» [14, 147].

⁹³ Фраза является контаминированной реминисценцией из «Шинели», чей герой после смерти пускается отнимать у обывателей шинели, а те, кто его ограбил, и все им подобные встречным образом объявляются «мертвецами», и «Коляски», чей герой «вышел в отставку по одному случаю, который обыкновенно называется неприятною историею: он ли дал кому-то в старые годы оплеуху или ему дали ее, об этом наверное не помню <...>».

⁹⁴ Б.А. Кац и сам упоминает о брате поэта Александре Эмильевиче, имя которого в сочетании с подлинным именем их отца – Шацкель – указывает на присущий *Александр*у Герцовичу

элемент автопроекции [20, 254]. Ср. [23, 325].

- ⁹⁵ О. Ронен характеризует его как «the sad and humorous scherzo-like piece» [51, 273–274].
- ⁹⁶ Ср. в письме М.Л. Гаспарова к О. Ронену (1993): «В “Флейты греческой...” стих “И слова языком не продвинуть...” перекликается с марровскими утверждениями, что речь далеко не сразу стала звуковой. (Мандельштаму они были не чужды, потому что почти то же самое писал Гумилев в “Слове” и “Поэме начала”) <...>» [42, 64].

Литература

1. *Алексеев М.П.* Стихотворение А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л.: Наука, 1967.
2. *Белый А.* Начало века / Подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Худ. лит., 1990.
3. *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1996.
4. *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л.: ГИХЛ, 1963.
5. *Видгоф Л.М.* Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М.: ОГИ, 2006.
6. *Волошин М.* Лики творчества / Подгот. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988.
7. *Гаспаров М.Л.* Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Проза / Сост. Ю. Фрейдина; предисл. и примеч. М. Гаспарова; подгот. текста С. Василенко. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2001. С. 723–854.
8. *Гаспаров М.Л., Ронен О.* Похороны солнца в Петербурге: О двух театральных стихотворениях Мандельштама // Звезда. 2003. № 5. С. 207–219. Цит. по: <<http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/gaspar.html>>.
9. *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. Л.: ГИХЛ, 1958.
10. *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001.
11. *Гёте И.В.* Поэзия и правда: Из моей жизни / Пер. Н.А. Холодковского. М.: Захаров, 2003.
12. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974.

13. Гинзбург Л.Я. «Камень» // Мандельштам О. Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. Л.: Наука, 1990.
14. Жолковский А.К. *Блуждающие сны* и другие работы. М.: Наука; Издат. фирма «Восточная литература», 1994.
15. Жолковский А.К. Розыгрыш? Хохма? Задача? // Империя N: Набоков и наследники / Ред.-сост. Ю. Левин и Е. Сошкин. М., 2006. С. 429–441.
16. Изписем Н.Я. Мандельштам к Л.Я. Гинзбург / Публ. А.Г. Меца // Страницы. № 1. Иерусалим, 1992. С. 85–89.
17. Избранные сочинения Шарля де Костера: В 2 т. / Под ред. А.Г. Горнфельда. Т. 2. П[г].: Всемирная литература, 1919.
18. Кац Б.А. Комментарии // Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...»: Стихи и проза / Сост., вступ. ст. и коммент. Б.А. Каца. Л.: Сов. композитор, 1991. С. 109–139.
19. Кац Б. В сторону музыки: из музыковедческих примечаний к творчеству О.Э. Мандельштама // Лит. обозрение. 1991. № 1. С. 69–77.
20. Кац Б. Песенка о еврейском музыканте: «шутка» или «кредо»? // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 250–268.
21. Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997.
22. Кацис Л. Осип Мандельштам: мускус иудейства. Иер.; М.: Гешарим – Мосты культуры, 2002.
23. Кацис Л. Родословная Осипа Мандельштама: глава «Родословная» «Второй книги» Н.Я. Мандельштам // «Сохрани мою речь...». Вып. 4, ч. 2. М.: РГГУ, 2008. С. 319–339.
24. Костер Ш. де. Уленшпигель (Герой бессмертной Бельгии): Роман / Пер. В.Н. Карякина; Предисл. приват-доцента В. Фриче. М.: Современные проблемы, 1916.
25. Костер Ш. де. Тиль Уленшпигель / Пер. с фр. О. Мандельштама; Предисл. проф. П.С. Когана. С ил. (гравюры на пальме) А. Кравченко. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928.
26. Лекманов О. Осип Мандельштам. М.: Молодая гвардия, 2004. Сер. ЖЗЛ.
27. Мандельштам Н. Воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1970.
28. Мандельштам Н.Я. Вторая книга / Подгот. текста, предисл., примеч. М.К. Поливанова. М.: Московский рабочий, 1990.

29. *Мандельштам Н.Я.* Третья книга / Сост. Ю.Л. Фрейдин. М.: Аграф, 2006.
30. *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 3 т. 2-е изд., доп. и пересмотр. / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Т. 1. Вашингтон: Междунар. лит. содружество, 1967.
31. *Мандельштам О.* Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. Л.: Наука, 1990.
32. *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999.
33. *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статьи М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца; Сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. СПб.: Академ. проект, 1995. Сер. Новая б-ка поэта.
34. *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза / Сост. Ю. Фрейдин; Предисл. и примеч. М. Гаспарова; Подгот. текста С. Василенко. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2001.
35. *Мачерет Е.* О некоторых источниках «Буддийской Москвы» Осипа Мандельштама // Acta Slavica Iaponica. Т. 24. 2007. P. 166–187.
36. Музыкальный словарь Гроува / Пер., ред. и доп. Л.О. Акопяна. М.: Практика, 2001.
37. *Парнок С. Б.* Пастернак и другие // Русский современник. 1924. Кн. 1. С. 307–311.
38. *Парнок С.* Собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. Поляковой. Анн Арбор: Ардис, 1979.
39. Полное разоблачение яснополянского еретика Толстого. СПб., 1910. (Тель-Авив: Атикот, 1969, факсимильное издание).
40. *Радлова А.* Богородицын корабль. Крылатый гость. Повесть о Татариновой / Публ., предисл. и примеч. А. Эткинды. М.: ИЦ-Гарант, 1997.
41. *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002.
42. *Ронен О.* Из груди писем // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 61–74.
43. Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.М. Панченко; Общ. ред. В.П. Адриановой-Перетц. Л.: Сов. писатель, 1970. Сер. Б-ка поэта.

44. *Сошкин Е.* Горенко и Мандельштам. М.: Дом еврейской книги, 2005.
45. *Струве Н.* Осип Мандельштам. L.: Overseas Publications Interchange Ltd, 1988.
46. *Толкач Ю.Л., Черашняя Д.И.* Кто и что *играл наизусть* в стихотворении О. Мандельштама «Жил Александр Герцевич...»? // Известия АН. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 5. С. 33–39.
47. *Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей: (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
48. *Успенский Ф.Б.* Три догадки о стихах Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2008.
49. *Харджиев Н.И.* Примечания // Мандельштам О. Стихотворения / Подгот. текста и примеч. Н.И. Харджиева. Л.: Сов. писатель, 1973. Сер. Б-ка поэта. С. 251–316.
50. *Шенбаум С.* Шекспир: Краткая документальная биография / Пер. А.А. Аникста и А.Л. Величанского. М.: Прогресс, 1985.
51. *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem: The Magnes Press; The Hebrew University, 1983. Bibliotheca Slavica Hierosolymitana.

Александр Жолковский

«ГРИВЕННИК СЕРЕБРЯНЫЙ В КАРМАНЕ»¹

[С]лишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает. Эта реальность в поэзии – слово как таковое.

Осип Мандельштам.
Утро акмеизма

Речь пойдет о 4-й строке II строфы мандельштамовского стихотворения «Еще далёко мне до патриарха...» (май–сентябрь 1931 г.; впервые опубликовано в 1961 г., на родине – в 1966 г.):

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.

Строфа у всех на слуху, и некоторые ее интригующие реалии (*ключик от чужой квартиры и целлулоид фильмы воровской*) убедительно прокомментированы² и поставлены в связь с общей темой стихотворения – амбивалентным приятием советской действительности в лице Москвы как своего рода «иллюзионистск[ого] представлени[я] всего мира»³. Меньше, насколько могу судить, повезло серебряному гривеннику, который, по-видимому, считается самоочевидной деталью и вполне прозрачным словесным оборотом и потому не требует особых комментариев. Однако в свете общих представлений о поэтическом слове и специфически мандельштамовского взгляда на природу Логоса к этой строчке имеет смысл присмотреться внимательнее.

Ее простой, выражаясь языком Мандельштама, «сознательный»⁴, смысл ясен: небольшого достоинства монетка обещает поэту скромные, но дорогие ему блага, обеспечивающие хрупкую, но драгоценную символическую связь с миром в духе тоски по мировой культуре. Не пускаясь в систематический анализ трактовки Мандельштамом денег вообще и старых и новых монет в частности⁵, зададимся более целенаправленным вопросом: какие именно услуги с каким именно семантическим ореолом могли подразумеваться в качестве доступных за гривенник?



Гривенник, 1923

1. Покупательная способность гривенника (ок. 1931)

Баня. Судя по знаменитому зощенковскому рассказу, на эту сумму можно было с грехом пополам помыться:

«Конечно, читатель может полюбопытствовать: какая, дескать, это *баня*? Где она? Адрес? Какая *баня*? Обыкновенная. Которая *в гривенник*» («Баня», 1925).

Трамвай. Гривенник в 20–30-е годы могла стоять и поездка на трамвае⁶. Ср.:

«Сел Тимофей Васильевич в *трамвай*, вынул *гривенник*, хотел подать *кондуктору*, только глядит – что такое? Личность *кондуктора* будто очень знакомая. Посмотрел Тимофей Васильевич – да! Так и есть – Серёга Власов собственной персоной в трамвайных *кондукторах*. Тимофей Васильевич повертел *гривенник* в руке и *сунул его в карман*» (Зощенко. «Не надо иметь родственников», 1924; по ходу

сюжета выясняется, что плата зависит от количества остановок).

« – Ты что же полуночицаешь? Где шатался?

– Я вышел погулять... Потом сел не на тот *трамвай*. Потом у меня не было *гривенника*, я шел, да и немного заблудился.

– Ой, ты без *гривенника на трамваях* никогда не ездил? – проворчал дядя» (А. Гайдар. «Судьба барабанщика», 1938).

«...этот странный кот подошел к подножке моторного вагона "А", стоящего на остановке, нагло отсадил взвизгнувшую женщину, уцепился за поручень и даже сделал попытку *всучить кондукторше гривенник* через открытое по случаю духоты окно <...>.

При первом же окрике кондукторши он прекратил наступление, снялся с подножки и сел на остановке, потирая *гривенником* усы. Но лишь кондукторша рванула веревку и *трамвай* тронулся, кот поступил как всякий, кого изгоняют из *трамвая*, но которому все-таки ехать-то надо. Пропустив мимо себя все три вагона, кот вскочил на заднюю дугу последнего, лапой вцепился в какую-то кишку, выходящую из стенки, и укатил, сэкономив, таким образом, *гривенник*» (М. Булгаков. «Мастер и Маргарита», 1940/1967).

Трамвай был любимым мотивом Мандельштама; появляется он и в «Еще далёко мне до патриарха...»: *Люблю разъезды скворчащих трамваев*. А сочетание *трамвая с гривенником* есть у него в детском стихотворении «Мальчик в трамвае» (1926; опубликовано в 1971 г., на родине – в 1984 г.):

Однажды утром сел в трамвай / Первоступенник-мальчик. / Он хорошо умел считать / До десяти и дальше. / И вынул настоящий / Он гривенник блестящий. // Кондукторши, кондуктора, / Профессора и доктора / Решают все задачу, / Как мальчику дать сдачу. // А мальчик сам, / А мальчик всем / Сказал, что десять минус семь / Всегда выходит три. // И все сказали: повтори! / Трамвай поехал дальше, / А в нем поехал мальчик (таким образом, в 1926 г. поездка стоила всего 7 коп.).

Кино. За гривенник можно было сходить в кино. Ср.:

«<...М>ассы, которые платят за кинематографические штучки, – <...> многодесятиллионная масса тех же текстильщиков, вузовцев, которые платят по *гривеннику*, и создаются миллионы» (В. Маяковский. Выступление на диспуте «Пути и политика Совкино» 15 октября 1927 г. Полн. собр. соч. М., 1958. Т. 12. С. 358).

«11-я – Галановская – школа запомнилась <...> кинотеатром “Октябрь” (до 1939 года – “Яналиф”): сбежав с урока, можно было всего за *гривенник* посетить киносеанс. Из-за одних только “Волочаевских дней” [1937. – А. Ж.] несколько раз прогуливал уроки – очень уж нравилось, как за последним вагоном с уезжавшими японцами волочилась привязанная метла» (А. Черкашин. «Детство сибиряка». Опубликовано в журнале «Уфа» за 2008 г. № 3 (76). <http://www.journal-ufa.ru/index.php?id=608&num=76>).

Однако, как можно понять из одного стихотворения К. Симонова, цена билета могла быть и вдвое выше:

*Но в детстве можно всё на свете, / И за **двугривенный** в кино / Я мог, как могут только дети, / Из зала прыгнуть в полотно* («Тринадцать лет. Кино в Рязани...», 1941).

Тринадцать Симонову (1915–1979) было в 1928-м. Возможно, что он несколько архаизировал свое детство: *двугривенный* кино могло стоить до революции. Ср.:

«Чтобы она меня выдрала? Никогда еще не драла. В чулан один раз заперла, а потом весь следующий день пирожками кормила и *двугривенный на кино* дала. Хорошо бы эдак почаще!» (А. Гайдар. «Школа», 1930, гл. 1; действие начинается в Арзамасе во время Первой мировой войны)⁷.

Кроме того, разброс цен мог объясняться географией (Москва – Уфа – Рязань), а главное, социальным положением зрителя. Ср.:

«Самая нужная в городе была – профсоюзная книжка; в лавках было две очереди – профкнижников и не имеющих их; лодки на Волге напрокат были для профкнижников –

гривенник, для иных прочих – сорок копеек в час; *билеты в кино* для иных – двадцать пять, сорок и шестьдесят копеек, профкнижникам – пять, *десять* и пятнадцать» (Пильняк. «Красное дерево», 1929).

Играли роль и другие параметры: тариф на детские и утренние сеансы, на плохие места и в более скромных сельских клубах был всего 10 коп., а на вечерние сеансы в хороших городских кинотеатрах – 20 коп. и выше. Так или иначе кино, периодически появляющееся в стихах Мандельштама (и до, и после 1931 г.), фигурирует в непосредственно следующей строке «Еще далёко мне до патриарха...»; не исключено, что мотивировкой ассоциации послужила стоимость билета.

И общественная баня, и тем более трамвай и кино могут восприниматься в качестве средств связи с миром. Ср., например, концовку мандельштамовского стихотворения 1924 г., своего рода прототипа «Еще далёко мне до патриарха...»:

После бани, после оперы, – все равно, куда ни шло, – / Бестолковое, последнее трамвайное тепло! («Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...».)

Телефон. Еще органичнее эта роль для телефона-автомата, который в 30-е годы тоже приводился в действие гривенником⁸. Ср.:

«Филюрин носил в карманах множество мелких железных кружочков, которые опускал в *автоматы вместо гривенников*» (И. Ильф и Е. Петров. «Светлая личность», 1928).

*Вы встречали – / По городу ходит прохожий, / Вероятно, приезжий, на нас непохожий? / То вблизи он появится, то в отдаленье, / То в кафе, то в почтовом мелькнёт отделе-
нью. / Опускает он гривенник в щель автомата, / Крутит пальцем он шаткий кружок циферблата* (Л. Мартынов. «Замечали...?», 1935).

«Равнодушный продавец бросал сдачу на мокрую жесь прилавка. Тубачевский выбрал *гривенник* и спросил, где *автомат*. Он нашел *автомат* в маленьком коридоре,

который соединял уборную с кухней и вонял той и другой. Пьяные голоса доносились из общего зала, и он несколько раз ошибся, *думая, что это отвечает станция*. Мужской голос ответил наконец» (В. Каверин. «Исполнение желаний», 1936, гл. 4 – действие происходит в 1928 г.).

Я простую монету – гривенник никелевый / Подымаю с белесых камней. / Я за этот гривенник, до дыры не протертый чуть, / Отдам коль не жизнь, так треть ее... / Черные вороны клюются в грудь – / Первая, вторая, третья. Автомат зарычал, как тигр простуженный, / А сердце стучит в микрофона щёлки. / Телефон привык монетами ужинать, Рыгает в ухо, плюет и щелкает. / Сквозь треск и рычанье тебя услышу я, / Как ты упрямо говоришь «нет», – / Далеко за домами, за ржавыми крышами, / В лицо, в глаза прокричала мне! (А. Дьяконов. «Телефон», 1936 – юношеское стихотворение погибшего молодым младшего брата И.М. Дьяконова)⁹.

В «Еще далёко мне до патриарха...» телефон, подобно трамваю¹⁰, называется и впрямую, правда, это не автомат, а домашний телефон:

Я, как щенок, кидаюсь к телефону / На каждый истерический звонок: / В нем слышно польское: «Дзенькуе, пани», / Иногородний ласковый упрек / Иль неисполненное обещанье¹¹.

2. Гривенник как мифологема

Вводя в текст гривенник, Мандельштам не изменяет своему пристрастию к литературности – обычаю работать с образами, уже получившими словесную обкатку и несущими определенный набор культурных коннотаций. Беглый просмотр по Интернету позволяет установить изрядное число эмблематических употреблений этого слова, в том числе в заглавиях, и относительную устойчивость значений гривенника как своего рода мифологемы.

Мобильность. Гривенник начал чеканиться с 1701 г., в поэзию проник, по крайней мере, к началу 1830-х годов,

в частности в качестве стандартной таксы за транспортные услуги¹². Ср.:

*Он перевозчика зовет – / И перевозчик беззаботный /
Его за гривенник охотно / Через волны страшные везет*
(А. Пушкин. «Медный всадник», 1833/1837).

«Подколесин <...> (Становится на окно и <...>
соскакивает на улицу <...>. Ох! однако ж высоко! Эй, извозчик!

Голосизвозчика. Подавать, что ли?

Голос Подколесина. На Канавку, возле Семеновского мосту.

Голосизвозчика. Да гривенник, без лишнего.

Голос Подколесина. Давай! пошел! (Слышен стук отъезжающих дрожек)» (Н.В. Гоголь. «Женитьба», 1833–1835/1842).

Жадность. В качестве литературного заглавия гривенник был зафиксирован не позднее 1860 г.

Сюжет рассказа «Гривенник. Неправдоподобное событие» Л.А. Мея¹³ состоит в том, что его герой, «маленький человек», находит на улице гривенник, надеется, что тот принесет ему счастье, отказывается его отдать, подарить или потратить, и жадность в конце концов приводит его к гибели.

Эта тема губительности гривенника как малой, но тем не менее значащей суммы, становящейся роковым воплощением жадности, в дальнейшем была подхвачена Зоценко. Ср. его рассказ «Верная примета» (1924):

На именины жена хозяина «крендель этакий огромный спекла <...>. Гривенник серебряный в нем запечен. Кому <...> гривенник достанется, тот и есть самый счастливый человек на свете». Один из гостей съедает кусок за куском, «хозяин даже резать не поспекает. Съел он одиннадцать кусков, на двенадцатом – стоп!

– Угу, говорит, тут, кажется, гривенник <...>.

Сунул <...> палец в рот – вытащить хотел, да от радости <...> вдохнул внутрь и поперхнулся. И проглотил гривенник <...>.

Попил водички, пришел в себя и тоже смеяться начал.

– Хотя, говорит, я и *проглотил гривенник*, но все-таки счастье ко мне обернулось. Попрет мне теперь в жизни.

Но Петровичу не поперло. К вечеру он заболел и через два дня помер в страшных мучениях».

Собственно, на неспособности расстаться с гривенником построен и уже упоминавшийся рассказ «Не надо иметь родственников»:

Тимофей Васильевич несколько раз *вынимает гривенник из кармана*, но каждый раз кладет обратно, считая невозможным платить родному племяннику, который в конце концов вынужден ссадить его с трамвая (т. е. покончить с ним и как с пассажиром, и как с родственником).

Подачка, нищенство. Интенсивно отрицательную трактовку гривенника находим в рассказах Горького, у которого этот мотив был столь навязчивым, что он с интервалом в 20 лет дважды разработал его более или менее сходным образом.

Юный герой-босяк встречается на опушке леса женщину необычайной красоты, смотрит на нее с восхищением, а она, проходя, *подает ему гривенник* («Гривенник. Эпизод из жизни одного романтика», 1896)¹⁴.

Юный подмастерье встречается в кругу своих вульгарных хозяев и их жен их замужнюю родственницу, восхищается ею, полагает ее чистым созданием, выражает ей свои романтические чувства, мечтает на Пасху похристосоваться – поцеловаться – с ней, она же равнодушно *одаряет его гривенником*, и он сразу разлюбливает ее («Гривенник», 1916)¹⁵.

Здесь выдача гривенника представлена в черном свете: своей низменной материальностью он принижает полет чувств героя. Горький использует и насыщает отрицательным зарядом важную составляющую символики гривенника – его социальную роль как типовой милостыни, подачки, чаевых. Так, на чай просят гривенник у героя рассказа Мея. Ср. еще:

«В тот день она как-то счастливо встала; на картах ей вышло четыре валета: исполнение желаний (она всегда гадала по утрам), – и чай ей показался особенно вкусным, за что горничная получила на словах похвалу и деньгами *гривенник*» (И. Тургенев. «Муму», 1854).

«Он приставал к кому попало, и те, кто нравом помягче, давали ему двугривенные и *гривенники*, которые он тотчас же неукознительно *пропивал*» (Н. Лесков, «Загон», 1893).

«Впоследствии прислуга показывала, что приходил он в гостиницу поздно и как будто под хмельком, но всегда аккуратно давал швейцару, отворявшему двери, *гривенник на чай*» (А. Куприн. «Штабс-капитан Рыбников», 1905).

Нет, нет! Не пойду навеки! / За то, что какая-то мразь / Бросает солдату-калеке / Пятак или гривенник в грязь (С. Есенин. «Анна Снегина», 1925; время действия, по-видимому, середина 1917 г.).

«Дети в Хитровке были в цене: их сдавали с грудного возраста в аренду, чуть не с аукциона, *нищим* <...>. Ребенок <...> стонал от холода, голода и постоянных болей в желудке, вызывая участие у прохожих к “бедной матери несчастного сироты” <...>. На последней неделе великого поста грудной ребенок “покрикастее” ходил по четвертаку в день, а трехлеток – по *гривеннику*. Пятилетки бегали сами и приносили тяткам, мамкам, дяденькам и тетенькам “*на пропой души*” *гривенник*, а то и пятиалтынный» (В. Гиляровский. «Москва и москвичи», 1926, гл. «Хитровка»; возможно, отсюда сюжет зощенковской «Няни», 1929, где, однако, размеры милостыни не уточняются).

«Очень часто человек, получая сверток, давал целый *гривенник “на конку”*. Ух, как жутко и весело было идти по такому поручению!» (В. Катаев. «Белеет парус одинокий», 1936, гл. 30; жизнь описывается дореволюционная, поручения – подпольные; отметим «транспортную» мотивировку чаевых).

«Иосиф Карлович полез в подкладку своего ужасного пиджака, порылся и подал Гаврику *гривенник*:

– Прощу вас, возьмите это себе *на конфеты*. К сожалению, больше ничего не могу вам предложить <...>

Гаврик серьезно и просто взял *гривенник*, поблагодарил и вышел на улицу» (Там же, гл. 34).

Реалистическое изображение подобной практики Горький и скрестил с любовной коллизией, рассказав ее от лица получающего подачку бедняка-романтика¹⁶. Отчасти сходный сюжет был в дальнейшем подхвачен одним из литературных питомцев Горького, но решен в более амбивалентном ключе.

Нищие молодые супруги просят еды и ночлега у немца-колониста; тот отказывает, советуя работать, и узнав, что они актеры, предлагает им спеть.

«Я пропел.

– О-о... карашо... – сказал немец. Достал *кошелек*, *порылся в нем и протянул мне новенький блестящий гривенник*.

Я повернулся и пошел. *Гривенник* со звоном покатился по ступенькам. Жена догнала меня уже на тракте. Поравнялась и показала на ладони *новенький гривенник*.

– Брось! – сказал я.

– Нет, зачем же? Ничто так не украшает жизнь, как воспоминания. Это, кажется, немецкая поговорка...» (Вс. Иванов. «Гривенник. Рассказ»; дата написания неясна; время действия – около 1917 г.)¹⁷.

Достоинства. Отмеченные выше негативные составляющие мифологемы «гривенник»¹⁸ для Мандельштама скорее нерелевантны, – важны некоторые положительные ее аспекты. Среди них:

1) самый факт, что гривенник – это малая, однако пренебрежимо малая монетка, самая скромная из серебряных, но превосходящая своим достоинством все медные¹⁹;

2) это маленький, физически и коммерчески, предмет, способный, однако, оказаться мощным экзистенциальным фактором (ведущим к смерти, любовной драме и т. п.), чем, в частности, объясняется его жанровая пригодность в качестве сюжетного стержня и эмблематического названия рассказов²⁰;

3) это типичная подачка бедняку/нищему, с каковым Мандельштам мог охотно идентифицироваться в 30-е годы.

Ср. в «Еще далёко...» строчку *У всех ларьков облизываю губы*, а также тот контекст «чужого» и «воровского», в котором появляется занимающая нас предположительно «нищенская» строка²¹;

4) обычно осуждаемое придерживание гривенника могло осмысляться поэтом и позитивно как наслаждение пусть скромными, но тем обостреннее лелеемыми нерастраченными возможностями.

Сохранность. То, что гривенник описывается как находящийся у лирического героя *в кармане*, напоминает о характерном мандельштамовском предпочтении, отдаваемом возможности, иной раз иллюзорной, перед реальным действием. Ср., например, стихотворение «“Мороженоно!” Солнце. Воздушный бисквит...» (1914), где вожделенный выбор мальчишкой так и не делается (*И боги не ведают, что он возьмет...*).

Подобные предпочтения опираются на известный архетипический мотив неистраченности/неразменности денег, воплощающий амбивалентную тему финансового могущества нищего героя.

Сюжет с сохранностью денег (иногда волшебной) разрабатывался Лесковым – в рождественском рассказе «Неразменный рубль» (1883)²², а также Марком Твенем в «The One Million Pound Note» (1893; русский перевод «Банковский билет в 1 000 000 фунтов стерлингов»). По ходу сюжета бедняк, располагающий огромной суммой, которую он по условию не имеет права тратить, получает прозвище «Миллион в кармане» («vest-pocket million-pounder»).

Твеновская неразменность миллиона комически обыграна Зощенко в рассказе «В трамвае» (1936), где пассажир пытается увильнуть от оплаты проезда, предъявляя «крупную купюру» (три червонца), с которой у кондуктора нет сдачи, но в конце концов вынужден заплатить (кстати, не гривенник, а 15 коп. – ввиду то ли произошедшего к 1936 г. подорожания билетов, то ли большей дальности поездки).

Амбивалентная, но прочная связь *гривенника с карманом* опирается на фразеологическую ассоциацию от про-

тивного – «отрицательную» идиому *без гроша в кармане* и аналогичные литературные контексты. Ср.:

О деньги, деньги! для чего / Вы не всегда в моем кармане? (Н.М. Языков. «Элегия», 1823).

В руках была палка предлинная, / Котомка пустая на ней, / На плечах шубенка овчинная, / В кармане пятнадцать грошей. / Ни денег, ни званья, ни племени, / Мал ростом и с виду смешон, / Да сорок лет минуло времени – / В кармане моем миллион! (Н. Некрасов. «Секрет. Опыт современной баллады», 1851).

Идти пешком (из Лондона в Сахару / Не возят даром молодых людей, – / В моем кармане – хоть кататься шару, / И я живу в кредит уж много дней) (Вл. Соловьев. «Три свидания», 1898).

На полках хлеб и пирожки, / В витринах шубки и игрушки, / А я сжимаю кулаки, / И нет в кармане ни полушки (В.И. Лебедев-Кумач. «Лишние рты. Монолог зарубежной работницы», 1934).

Кругосветность. Особенно близка мандельштамовской установке на связь с миром была, конечно, транспортная ветвь коннотаций гривенника, но уже не в ее «малокаботажном» городском варианте, а в глобальном, обращенном к всемирным горизонтам, как в программном финале «Адмиралтейства» (1914): *И вот разорваны трех измерений узы / И открываются всемирные моря*. Ср. выше «Три свидания» Соловьева, где пустой карман тем не менее ведет из Лондона в Сахару, а также показательный текст Аркадия Гайдара (1904–1941):

«Довез меня пароход до Сочи, а оттуда я прямо на станцию к кассиру <...>. Вывалил <...> ему на подоконник всю наличность <...>.

– Будьте настолько любезны, докуда этой суммы хватит, дотуда и дайте <...>.

– Ежели сюда добавить *гривенник*, то как раз без плацкарты до Баку <...>.

Загудел паровоз, зашипел, и я <...> поехал в жестком вагоне <...И> в голову пришла мне замечательная идея <...>: а что, если забыть про свою литературную профессию и попробовать прожить до конца лета просто так? Как же я в любом рассказе могу описать *путешествия вокруг света с гривенником в кармане*, и все как по линейке выйдет, то есть доберется человек до цели не померши и даже с интересными приключениями?» («Пути-дороги», 1926)²³.

Рассказа А. Гайдара Мандельштам мог не заметить, но девиз «Вокруг света с гривенником в кармане» должен был быть смолоду знаком и ему. В 1908 г., в 4-м номере журнала «Природа и люди. *Иллюстрированный журнал науки, искусства и литературы*» появился в переводе с французского роман Анри Шабрийя (Chabrillat, 1842–1893) и Поля д'Ивуа (D'Ivoi; 1856–1915)²⁴ «Вокруг света с гривенником в кармане» (1894) – очевидное подражание «Вокруг света за восемьдесят дней» Жюль Верна (1872)²⁵. Французский оригинал, вышедший в 1894 г., назывался: «Les cinq sous de Lavarède», т. е. в буквальном переводе «Пять су [= пятаков] Лавареда»²⁶.

Герою романа, 35-летнему журналисту Арману Лавареду, по завещанию богача-кузена отходит многомиллионное состояние, но с условием, что за один год он сумеет объехать вокруг света всего лишь с пятью су в кармане²⁷, в русском переводе – с гривенником: «Лаваред должен отправиться из Парижа с гривенником в кармане, как вечный жид. И, подобно ему, с этими деньгами объехать вокруг света» (гл. 1, «Духовное завещание кузена Ришара»; см. издание 2008 г. С. 9)²⁸. Лаваред справляется с бесконечными трудностями и кознями двух все время возникающих на его пути противников, да еще и завоевывает любовь прекрасной англичанки. Дважды ему приходится пустить свои пять монеток в ход.

Первый раз – чтобы, не расставаясь с ними, обратить их в целый доллар путем ловкого уличного трюка: «Потом он вынул из кошелька медные монеты, составлявшие весь

Voyages excentriques

H. Chabrilat • Paul d'Ivoi

*

LES

Ginq Sous
de Lavarède

*

Illustrations de Lucien Métivet



JOUVET & Co, Editeurs

Титульный лист книги:

Les cinq sous de Lavarède. Par H. Chabrilat & Paul d'Ivoi;
Ouvrage illustré par Lucien Métivet et accompagné d'une carte. Paris:
Librairie Furne, 1894
(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5489234f.r=lavarede.langFR>)

его багаж, и разложил их извилистой линией на платке <...>. Опыт кончен; вы видите, с помощью гривенника я добыл себе доллар!» (гл. 11, «Фриско», с. 117–118); приобретенный доллар тратит не он. Второй раз – в порядке единственной разрешенной по условию траты – на посылку нотариусу доказательств, что больше он ничего не тратил: «Я имею право истратить гривенник. Это цена почтовой марки, следовательно, ничто не мешает мне отправить мое письмо Панаберу» (гл. 29, «Франция!», с. 300).

Однажды в Китае он своих пяти су (в переводе – гривенника) вместе с остальными пожитками лишается, но, оказавшись на территории Российской империи – в Чарджуу²⁹, он возвращает себе эту дозволенную сумму: преподнося начальнику вокзала лейтенанту Михаилу Карину экзотический тибетский нож и принимая от него ответный дар: «Я понимаю вас, – заметил Лаваред, – дарить нож другому неудобно. Но сделаем по нашему обычаю: дайте мне в обмен монету! Мне не много нужно – всего семь копеек, то есть двадцать восемь сантимов» (гл. 25, «Закаспийская железная дорога», с. 250; заметим что тогдашний гривенник был равен не 25 сантимам, а 40).

Совершив кругосветное путешествие за год минус один час (с 25 марта 1891 г. по 25 марта 1892 г.), герой получает завещанные миллионы и руку любимой.

Эта сюжетная конструкция, делающая неистраченный гривенник в кармане острым совмещением бедности, богатства и досягаемости буквально всего света, могла многое говорить Мандельштаму на рубеже 30-х годов. Тем более что свое путешествие Лаваред совершает в первый год жизни Мандельштама.

Блеск. В «Мальчике в трамвае» Мандельштама обращает на себя внимание акцент (естественный в стихе для детей) на блеске монетки, подразумеваемом, кстати, и в «Еще далёко...»: как *блестящий*, так и *серебряный* гривенники относятся к излюбленному Мандельштамом семантическому полю маленьких, ярких, завораживающе привлекательных существ и предметов. Ср. хотя бы строки:

Шестого чувства крохотный придаток / Иль ящерицы теменной глазок, / Монастыри улиток и створчаток, / Мерцающих ресничек говорок («Восьмистишия», 1932).

При этом в контексте уменьшительного *ключика* и *гривенник*, с его сходным, хотя и не синонимичным, окончанием *-ик* обретает, как это часто бывает у Мандельштама, ласкательные обертоны³⁰. А звонкость монетки изящно оркестрована держащей всю строку аллитерацией *ГРВНН – РБРН – КРМН*.

Заметим, что в «Еще далёко мне до патриарха...» (1931) фигурирует *серебряный* гривенник, а в стихотворении, приводимом Дьяконовым (1936), – *никелевый*. Цвет, конечно, тот же, серебристый, но откуда разница в эпитетах? Имел ли Мандельштам в виду только цвет, каковой он словесно повысил в ценностном ранге, или же и сам металлический состав?

Дело, оказывается, в том, какие гривенники имели хождение в соответствующие исторические моменты. Год написания мандельштамовского стихотворения был в этом отношении переломным.

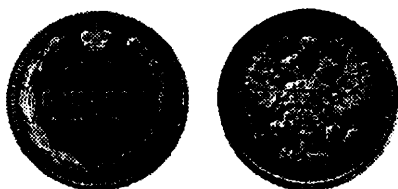
Первый гривенник (гривна) был выпущен в 1701 г. В царской России чеканился из серебра, весил около 2 г. В послереволюционной России чеканился из серебра 500-й пробы в 1921–1931 гг. и из медно-никелевого сплава в 1931–1991 гг. С 1997 г. выпускается из латуни³¹.

В 1930 г. была прекращена чеканка серебряных гривенников, и с 1931 г. гривенники чеканились из медно-никелевого сплава³². В 1935 г. никелевым монетам дали другой рисунок, и в таком виде они ходили до 1961 г.³³

Соблазнительно думать, что в 1931 г. в кармане у поэта еще водился настоящий, «с раньшего времени», ностальгически полновесный серебряный гривенник, хотя в ходу были уже медно-никелевые³⁴. Тем слаще было его не тратить, а хранить как еще один драгоценный – почти золотой – ключик, еще одну воображаемую гарантию связи с ускользающим миром.

* * *

Как видим, за обманчиво «скромной внешностью» строчки про *гривенник серебряный в кармане* скрывается многослойный набор смыслов: мелкая, но экзистенциально значащая денежная единица; блестящая маленькая монетка, обладающая огромным, тревожно оберегаемым потенциалом, отечественная, но с захватывающими иностранными и мировыми коннотациями; сокровище бедняка, практически нищего; незаконный, но тем более дорогой пропуск в жизнь, к банному и трамвайному теплу; символический волшебный ключ к кинозрительской, телефонной и транспортной связи с миром Москвы и далее со всем светом; заветный талисман, аккумулировавший память о быте и литературе прошлого.



Гривенник, 1915

Может быть, не «чудовищно», но вполне основательно «уплотненная реальность».

¹ За обсуждение и подсказки я признателен Г.А. Барабгарло, Михаилу Безродному, Н.А. Богомолу, А.А. Долинину, Юрию Левингу, О.А. Лекманову, А.Л. Осповату, Л.Г. Пановой, Ю.Г. Цивьяну, Дитриху Циммеру и Н.Ю. Чалисовой.

² См.: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. / Сост. П. Нерлера; Коммент. А. Михайлова и П. Нерлера. М.: Худ. лит., 1990. С. 515; *Он же.* Полн. собр. стихотворений / Сост. и примеч. А.Г. Меца. СПб.: Акад. Проект, 1995. С. 585; *Он же.* Стихотворения. Проза / Сост. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.: АСТ;

Харьков: Фолио, 2001. С. 651; *Лекманов О.* «Я к воробьям пойду и к репортерам...». Поздний Мандельштам: портрет на газетном фоне // *Toronto Slavic Quarterly*, 25; <http://www.utoronto.ca/tsq/25/lekmanov25.shtml>

³ См. *Горелик Л.* Таинственное стихотворение «Телефон» О. Мандельштама // *Известия РАН. Сер. литературы и языка.* Вып. 65. 2006. № 2. С. 52–54.

⁴ См.: *Мандельштам. О.* Сочинения. Т. 2. С. 142.

⁵ На эти темы см., например: *Панова Л.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 671–672; *Левинг Ю.* Pro captu lectoris: Факультет нужных вещей М.Л. Гаспарова // *Новое литературное обозрение.* 2005. № 73. С. 155–162; <http://magazines.russ.ru:80/nlo/2005/73/le13.html>.

⁶ О трамвайном топосе см.: *Тименчик Р.* К символике трамвая в русской поэзии // *Труды по знаковым системам.* Тарту: ТГУ, [Вып.] 21. 1987. С. 155–163.

⁷ В 1910-е годы цена на билет в кино была различной в зависимости от степени «роскошности» кинотеатра и категории «мест». В так называемых роскошных кинотеатрах центра расценки колебались от 1 руб. до примерно 30 коп., причем детям и учащимся делалась 50%-ная скидка (или специально указывалась цена детских мест, в одном случае – 22 коп.). Гривенник же стоили услуги гардероба: «За хранение верхнего платья 10 коп. *Снимать верхнее платье не обязательно*» (афиша петербургского [кино]театра «Сатурнь», 1910. См.: *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 40–46; о гардеробе см. с. 43).

⁸ Первые таксофоны (8 кабин) были установлены в Москве в 1903 г. Вызов станции вращением ручки индуктора был возможен только после оплаты разговора. Автомат предназначался для серебряных монет в 10 и 15 коп. (1905 г.). В 1910 г. появился телефонный автомат, который был снабжен счетчиком числа разговоров и предназначался исключительно для медных монет в 5 коп. В середине 1920 г. в черте города действовали уже 93 телефона-автомата (<http://www.mgts.ru/articles/3413/material>).

⁹ См.: Дьяконов И.М. Книга воспоминаний. СПб.: Европейский университет, 1995. С. 351. Ср., между прочим, ту же российскую терминологию в гл. 5 «Дара» Набокова (1937) применительно к происходящему в Берлине во второй половине 1920-х:

«Всего *гривенник* в кармане, и надо решить: позвонить – все равно значило бы лишиться себя трамвая, но позвонить впустую, т. е. не попасть на самое Зину (звать ее через мать не допущалось кодексом), и вернуться пешком, было бы чересчур обидно. Рискну. Он вошел в пивную, *позвонил...*»

Согласно Дитриху Циммеру, немецкому комментатору Набокова, с 1923 г. проезд на берлинском трамвае стоил 15 пфеннигов, т. е. к монетке в 10 пфеннигов, на разговорном языке – Groschen, по-набоковски – к гривеннику, пришлось бы добавить еще пятак (Sechser). Звонок из автомата мог стоить 10 пфеннигов, а был ли в пивной автомат или обычный телефон, за пользование которым платили хозяину, – отдельный вопрос.

¹⁰ В стихотворении А. Липецкого «Пленная молния» (1916) телефон и трамвай перечислялись «в ряду электроновинок» (см.: *Тименчик Р.* Указ. соч. С. 137).

¹¹ К телефонному топосу в одном из комментариев предлагается отнести еще одно место из «Еще далёко...»: «*Целлулоид* фильмы *воровской* – целлулоидный рожок; с его помощью можно было звонить по телефону-автомату, не опуская 15-копеечную (sic! – А. Ж.) монету; сообщено Н.Л. Поболем» (*Мандельштам О.* Сочинения. Т. 1. С. 515; в других изданиях Мандельштама это сомнительное свидетельство не приводится).

¹² Согласно И.Т. Кокореву (1826–1853), в конце 1840-х годов это была минимальная плата извозчику низшего разряда – *ваньке*. Ср.:

«Не таков извозчик-лихач. Не кочует он по улицам порожняком, не выезжает на промысле ни свет ни заря, не морит себя, стоя до полуночи из-за *гривенника*» (см. очерк «Извозчики-лихачи и ваньки», 1849, в кн.: *Кокорев И.* Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. С. 16). В другом его очерке («Мелкая промышленность в Москве») сообщается,

что «в обжорном ряду» на Солянке «на десять копеек можно иметь обед из трех блюд», а в семье мелкого частника «последний гривенник употребляется на покупку деревянного масла для лампы перед иконами, на свечку в божией церкви» (Там же. С. 10, 12).

- ¹³ См.: Мей Л.А. Гривенник. *Неправдоподобное событие* // Проза русских поэтов XIX века / Сост. А.Л. Осповата. М.: Сов. Россия, 1982. С. 264–280 (http://az.lib.ru/m/mej_l_a/text_0110.shtml); впервые: Иллюстрация, 1860. Т. 5. № 101–104. 7, 14, 21, 28 янв. С. 6–7, 21–22, 38, 54.
- ¹⁴ Самарская газета, 1896. № 89. 23 апр.; Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1969. Т. 2. С. 439–442; http://home.mts-nn.ru/~gorky/TEXTS/STORY/PRIM/grvnn_pr.htm.
- ¹⁵ Киевская мысль. 1916. № 101. 10 апр.; Горький М. Указ. соч. 1972. Т. 14. С. 442–453; <http://www.maximgorkiy.ru/printsa-at-2693>.
- ¹⁶ Соображения, в свете общей семиотики денег, о протобольшевистской разработке в этих рассказах Горького традиционно романтического противопоставления «любовь/деньги» см.: Постоутенко К. Die Geburt des Rubels aus dem Geist des Platonismus // Wiener Slawistischer Almanach. 2003. № 49. S. 86–97.
- ¹⁷ Опубл. посмертно: журнал «Байкал», 1973; http://lib.misto.kiev.ua/IWANOWWS/r_griv.txt.
- ¹⁸ Возможность говорить о гривеннике как едином архетипическом предмете применительно к культуре 1860-х и 1930-х годов опирается не только на единство слова и место гривенника в системе русских денежных знаков, но и на устойчивость его внешнего облика.
«Монеты достоинством в 10 копеек не меняют своего диаметра на протяжении столетия. Так, 10 копеек времен Николая II, 10 копеек РСФСР 1921 года, а также советские монеты образца 1924, 1931, 1935, 1961 (в том числе и юбилейные обр. 1967 года) и 1991 годов, и даже монеты Российской Федерации обр. 1997 г. (с последующими изменениями) имеют одинаковый диаметр – около 17 мм» (<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D0%BA%D0%B0>).

- ¹⁹ Ср. значительность серебряного гривенника в стихах из романа, написанного добрым знакомым Мандельштама Сергеем Клычковым, «Князь мира» (1928): *А и еся на свете царство доброе <...>. / Закоулочки выложены полтинниками, / Четвертаками, пятиалтынниками, / А и для простаков мужиков / Избы из медных пятак, / Для начальства, купцов да аршинников / Из серебряных гривенников...*
- ²⁰ Ср. еще: Толстая С.А. История гривенника: Сказка. 1910; Житков Б. Гривенник: Очерк. 1938.
- ²¹ Ср. позже, в воронежском стихотворении, тоже, кстати, начинающемся с «Еще не...», прямой выход на «нищенскую» тему: *Ещенеумерты, ещетынеодин, / Покудаснищенкой-подругой / Ты наслаждаешься величием равнин <...>. / В роскошной бедности, в могучей нищете / Живи / <...> / И беден тот, кто, сам полуживой, У тени милостыню просит (1937).*
- ²² «Сюжет рассказа – литературная обработка старинного повестря, изложенного в “Толковом словаре” В.И. Даля: “Неразменный рубль никогда не истощается; сколько ни меняй, ни издерживай его, он всегда при хозяине”» (см.: Лесков Н. Русские демономаны: Повести и рассказы / Сост. и примеч. А.А. Шелаевой. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 545; см. также статью «Неразменный» в словаре Даля. 2-е изд. Т. 2. С. 533.
- ²³ Звезда (Пермь). 1926. 9, 11, 13 и 14 июля; *Гайдар А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Правда, 1986. С. 346–358; <http://www.kulichki.com/moshkow/GOLIKOW/gazeta.txt>.
- ²⁴ Д'Ивуа – псевдоним, настоящее имя – Paul Charles Philippe Eric Deleutre. В русском издании в качестве автора указан только д'Ивуа.
- ²⁵ О подражаниях этому роману Жюль Верна см.: *Бугров В.* По следам Филеаса Фогга (http://fandom.rusf.ru/about_fan/bugrov_10_1_2.htm). Подобным чтивом увлекался, например, юный Жан-Поль Сартр (1905–1980).
- «Мать пустилась на поиски книг, которые вернули бы меня моему детству; началось с “розовой библиотеки” ежемесячных сборников волшебных сказок, потом я перешел к “Детям капитана Гранта”, “Последнему из могикан”, “Николасу Никильби”, “Пяти су Лавареда”. Излишней уравновешенно-

сти Жюль Верна я предпочитал несурзаицы Поля д'Ивуа» (*Сартр Ж.-П.* Слова, разд. «Читать»; http://bookz.ru/authors/sartr-jan-pol/_sartrj03/page-4-sartrj03.html).

- ²⁶ Переизданный издательством «Вече» столет спустя перевод 1908 г. снова в продаже (<http://www.labyrinth-shop.ru/books/177160/>). По книге Шабрийя и д'Ивуа дважды снимались одноименные фильмы: в 1927 г. режиссером Морисом Шампрё (*Champreux*), а в 1939 г. – режиссером Морисом Каммажем (*Cammage*) с Фернанделем в главной роли.
- ²⁷ Су – медная монетка достоинством в 5 сантимов; пять монеток (возможно, по числу континентов, (хотя Австралии и Антарктиды герои не посещают) – эквивалент 25 сантимов.



5 centimes (= un sou), 1888

25 centimes (= cinq sous), 1903

- ²⁸ Жюльверновское условие уложиться в определенный срок дополнено, таким образом, твеновским – обходиться без денег.
- ²⁹ Современное русское название города – Туркменабад, туркменское – *Türkmenabat*, древнее название – Амуль. С конца XV в. до 1924 г., а также с 1927 г. по 1940-е годы город был известен как Чарджуй (от персидского *چهارچو* – «четыре источника»). В 1924–1927 гг. город носил название *Ленинск* (-Туркменский), затем Чарджоу, в 1992–1999 гг. город назывался Чарджев (туркм. *Çarjewe*, *Чаржев*) (<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%BA%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%B4>).

³⁰ Глубинное родство денег и ключа/замка отражено в поговорке: «С гривенки на гривенку ступает, полтиною ворота запирает», приводимой в словаре Даля (статья «Гривна. Т. 1. С. 395).

³¹ <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA>

³² <http://www.emc.komi.com/02/04/079.htm>

³³ <http://clubs.ya.ru/4611686018427398066/replies.xml?itemno=74474&ncrnd=5990>

³⁴ Убедительным свидетельством происшедшего в 1931 г. перелома в восприятии гривенника может служить мемуарный рассказ М.Б. Горнунга с гривенником в заглавии и эпиграфом из Мандельштама («...И вынул настоящий Он гривенник блестящий»):

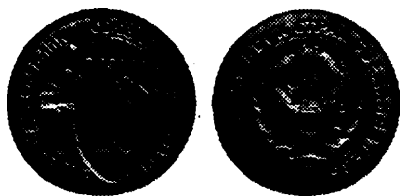
«Держу в руках два “беленьких” гривенника. Один с датой “1930”, а на другом указан 1931-й год. Маленькие монетки по так называемой лицевой своей стороне почти совсем одинаковые – герб с тогда еще всего шестью лентами, символизировавшими республики, и круговая надпись <...> “Пролетарии всех стран, соединяйтесь!”

Другая сторона <...> была совсем разной. На более старой в обрамлении колосьев указаны лишь номинал – “10 копеек” – и дата. На гривеннике же, что на год моложе, по кругу шла надпись “Союз Советских Социалистических республик”, а в центре была фигура “пролетария”. Почему-то он держал молоток левой рукой, а правой поддерживал щиток, на котором был сокращенно обозначен номинал – “10 коп.”, а над ним мелкими цифрами стояла дата – “1931 г.” <...> Был конец весны или начало лета 193-го [1931] года. Мне было <...> уже почти пять лет».

Далее следует история поездки с отцом на Воробьевы горы, о переправе через Москву-реку на лодке и характерной сценке, происшедшей при уплате за перевоз:

«Выбор отца пал на немолодого лодочника, похожего на Льва Толстого <...> Старик <...> довольно угрюмо пробасил, что деньги берет за обоих и сразу <...>. Отец <...> вынул гривенник, новенький, с пролетарием-левшой <...> протянул монетку старику, который посмотрел на нее и тут же вернул отцу, мрачно сказав: “Не тот гривенник!”

Отец <...> изумленно спросил <...> “А что значит не тот?” – “Нам не железо нужно, – отвечал тот, – а металл, серебро, да-с, а это что – железо!” Отец никак не мог придать значения тому, что с выпуском в 1931 году новой мелкой монеты из никелевого сплава закончилась эра серебряной мелочи, возрожденной в годы нэпа. Как и дореволюционная монета, советская “мелочь” с 1921 по 1930-й была из низкопробного серебра – “билона”, наполовину состоящего из меди. Но все-таки для многих, как и для нашего лодочника, это была вполне достойная монета. И если бы левшу с молотком отчеканили “в серебре”, то вряд ли старик и ему подобные обратили бы внимание на облик новых монет <...> Отец как-то вышел из положения, то ли нашел “серебряный” гривенник, то ли набрал десять копеек “медью”. Но фраза “Не тот гривенник” врезалась у меня в память. И вся эта история вспомнилась особенно отчетливо, когда я совершенно неожиданно наткнулся на строки, приведенные в эпитафии (Горнунг М.Б. «Нетот гривенник!» // Горнунг М.Б. Зарницы памяти. М.: Нумизматическая литература, 2008. С. 33–35).



Гривенник 1931 г., описанный М.Б. Горнунгом

Любопытно, что эпитафией к своему воспоминанию Горнунг (1926–2009) взял строки из «Мальчика в трамвае» (1926), написанного в год его рождения, когда *гривенник блестящий* не мог мыслиться противопоставленным какому-то другому, не блестящему, а не из стихотворения «Еще далёко мне до патриарха...», написанного в те же месяцы, что

эпизод с лодочником, и, по-видимому, более релевантного по существу. Кстати, отец мемуариста, Б.В. Горнунг (1899–1976), был знакомцем Мандельштама, и следом одной из их совместных прогулок стал дружеский экспромт «У вас в семье нашел опору я...» (1927; опубликовано в 1990 г. по архиву Б.В. Горнунга; *Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. С. 353, 602*).

Дора Черашняя

ГАЗЕТНЫЕ ОЧЕРКИ О. МАНДЕЛЬШТАМА
ЯНВАРЯ 1922 ГОДА
КАК СМЫСЛОВОЕ ЕДИНСТВО*

В написанных и опубликованных во время пребывания О. Мандельштама на юге России (в Ростове-на-Дону) очерках, на наш взгляд, осуществлено единое творческое намерение. В эту совокупность входят два «Батума», «Кое-что о грузинском искусстве», «Письмо о русской поэзии», «Кровавая мистерия 9 января», «Гротеск» и «Шуба»¹. Кажется бы, тематически они посвящены разным предметам разговора. Однако однотипность подачи материала позволяет говорить о едином композиционном принципе, а именно: сегодняшнему как не-настоящему противопоставлено прошлое как настоящее, т. е. подлинное. Вся современная жизнь Батума представлена в знаках отсутствия (занятий у жителей нет никаких; «кредит никому»; квартир нет); грузинские поэты устремились прочь от своих корней – на Запад, забывая, что искусство «глубоко воронкой врезалось в историческую землю»; поэты московских школ (имажинисты) переживают поздний рецидив символизма, создавая «хищническую экстенсивную поэзию» на нашей почве; массовая постановка исторического действия далека от подлин-

* Опубликовано впервые: Кормановские чтения: Материалы межвуз. конф. (Ижевск, апрель, 2004) / Сост. Е.А. Подшивалова, Д.И. Черашняя. Ижевск, 2005. Вып. 5. С. 165–172.

ности русской истории (9 января 1905 г. не было центра, не было режиссера, не было события с завершенным итогом); ростовский театрик претендует на продолжение высокой традиции, но весь он – на сахарине с маргариновым старым Петербургом (2, 244).

Оппозиция прошлое–настоящее (подлинное–неподлинное, здоровое–нездоровое, хозяйственное–бесхозяйственное, чистое золото–бутафория) сводит в общую панораму разные круги новой российской действительности как мира наоборотного: огромного гротескного тела, в котором импульс разрушения возобладал над жизнестроительным.

Авторское отношение выражено с разной мерой субъектной проявленности. Если о 9 января 1905 г. как о событии, отошедшем в прошлое, говорится дистанцированно, в безличной форме, а неопределенно-личное Вы в «Батуме» подразумевает любого человека (пребывающего сейчас там), то о грузинской и русской поэзии высказано личное мнение Я-поэта; воспоминание о «Бродячей Собаке» дается от лица духовно-творческого единства Мы; наконец, в «Шубе» многократно акцентировано конкретное биографическое Я: «Хорошо мне в моей стариковской шубе... Не даст мне покоя моя шуба...» (курсив мой. – Д. Ч.).

Но все эти разные авторские голоса пронизаны общим пафосом памяти как категории нравственной. Не случайна цитата из Блока: «Мы помним всё...» В памяти автора возникает образ одного большого небывалого города, с вечным санным путем, где киевский Крещатик выходит на Арбат, а харьковская Сумская – на Большой проспект в Петербурге: «Я люблю этот небывалый город больше, чем настоящие города порознь, люблю его, словно в нем родился, никогда из него не выезжал» (2, 246).

О. Мандельштам спешит удержать в печатном слове (пусть и в провинциальной газете) этот небывалый город, перечисляя уже исчезнувшие русские сатирические театры («Дом Интермедии», «Бродячую Собаку», «Би-ба-бо», «Кривое зеркало»), журнал «Сатирикон». Он стремится сохранить на будущее исчезающую на глазах петербургскую

топографию: прежние названия улиц, площадей, проспектов, исторических зданий. Ведь упоминаемая им «тихая Михайловская площадь» уже в 1918 г. была переименована в пл. Лассалья; Морская ул. – в ул. Герцена (с 1920); оба Больших проспекта в Петербурге – один в просп. Ф. Адлера (1918), другой – в просп. К. Либкнехта (1919), а Пречистенка в Москве с 1921 г. стала ул. Кропоткинской. Вспоминая о «писательской коммуне» в Доме искусств, автор уточняет: «в Елисейском доме», более того (поскольку у Елисейских в Петербурге было несколько домов)– «что выходит на Морскую, Невский и на Мойку». Во всех сферах жизни автор возвращается к истокам, корням, символом сохранения которых в совокупности очерков явился образ узкого длинного глиняного кувшина с вином, зарытого в землю (2, 233, 236).

Вместе с тем и в новой жизни О. Мандельштам ищет здоровые ростки, в первую очередь в сфере хозяйственной, и находит их в гигантски оборудованном порту Новороссийска, с его элеваторами. «Все это спит и ждет пробуждения, но в городе чувствуется какая-то особая серьезность, и он как бы готовится к исполнению огромной предстоящей ему экономической задачи» (2, 232).

Тема хозяйства, в свою очередь, неотрывна от центрального образа всего смыслового пространства январских очерков – от образа Дома. В самом широком смысле Дом – это страна, «наш трудовой дом», который необходимо освежить соленым морским ветром «через окна здоровых гаваней Одессы, Новороссийска, Севастополя, Петербурга» (2, 230).

Дом – это и просто условие частной жизни, которого бо́льшая часть народонаселения страны лишена: «эмиграция из Крыма», «каждый рейс привозит в Батум партию “беженцев” из Феодосии, Ялты и Севастополя <...>, зато для нас Батум вполне достаточен, чтобы судить о прелестях Константинополя» (2, 228–229); «в Батуме нет квартир, нет даже “жилищного кризиса”» (2, 232); старушонка «ютится на кухне нашей квартиры» (2, 248); «Жили мы в убогой роскоши Дома искусств <...> поэты, художники, ученые,

странной семьей, полупомешанные на пайках, одичалые и сонные» (2, 246).

Но Дом искусств не только знак временного пристанища, кочевья («сумасшедший корабль», по О. Форш), это и общность судеб, и в какой-то мере общность духовная (Виктор Борисович Шкловский, Владислав Ходасевич, Мариэтта Шагинян). Имя Ходасевича автор связывает со «Счастливым домиком», название которого восходит к «Домовому» Пушкина (в разделе «Лары» есть «Ворожба» и «Молитва» маленьким богам, хранителям домашнего очага). Это вынужденное (и спасительное) пристанище корреспондирует в пространстве январских очерков с добровольным содружеством тесного круга единомышленников в Доме интермедий и особенно в «Бродячей Собаке» 1913 г. («На дворе трещит мороз / Отогрел в подвале нос...» – как пелось в «Собачем гимне»²). Любопытно, что оба Дома скреплены мотивом шубы, но если там, в зимнем Петербурге 1913 г., шубы и шубки (во множественном числе) были обычной и необходимой вещью («Гротеск»), то «в суровой и прекрасной зиме 20–21 гг.» это вещь-символ: «Словно дом свой на себе носишь» («Шуба» – 2, 245).

Много раз удостоверенная биографами и мемуаристами, шуба в творчестве Мандельштама как образ, сохраняющий значение личной вещи (и именно в силу этого), становится для автора способом интимнейшего самовыражения – в его отношении к себе, к другим людям, миру, писательству. В 1922 г. Мандельштам о шубе писал так: «Отчего же *неспокойно мне в моей шубе?* <...> *Тяжело мне в моей шубе* <...> но больше всего *мне совестно за мою шубу*» (2, 246, 248), ср. позднее, в 1930 г. – «Я – скорняк драгоценных мехов, я – едва не задохнувшийся от литературной пушнины <...>. Я срываю с себя *литературную шубу* и топчу ее ногами» (курсив мой. – Д. Ч.; 3, 176–177).

Шубой-домом, как личным уютом, так просто отгородиться от происходящего вокруг: «Спросят – холодно ли сегодня на дворе, и не знаешь, что ответить, может быть, и холодно, а я-то почему знаю?» (курсив мой. – Д. Ч.; (2, 245). Банальному ни холодно ни жарко [«Нам ни тепло, ни хо-

лодно от Центросоюза», – твердит простой обыватель» (2, 231) или – в нашем символизме «всегда жарко» (2, 238)] Мандельштам противопоставил блоковское отношение к действительности: «Это живая ртуть, *у него и тепло и холодно...* (курсив мой. – Д. Ч.). Блок развивался нормально» – вот чем определяется отношение автора к шубе-дому: «Тяжело мне в моей шубе, как тяжела сейчас всей Советской России случайная сытость, случайное тепло, нехорошее добро с чужого плеча» (2, 247).

Мы видим в «Шубе» скрытую полемику со стихотворением Б. Пастернака «Про эти стихи», написанным в 1917 г., но впервые опубликованным в 1920 г. (Художественное слово. № 1. М., б/назв.), т. е. незадолго перед очерками 1922 г.:

*...В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?* (курсив мой. – Д. Ч.)

Для Пастернака здесь на первом плане – уединение духовно независимой личности. В проблематике же январских очерков Мандельштама главное – это память об исчезающем мире и стыд перед старушонкой, лишившейся и Дома, и «всего ее жалкого скарба».

Следует добавить, что во времени между публикациями стихотворения Пастернака и очерка «Шуба» был август 1921 г., определивший один из самых важных подтекстов на всё дальнейшее творчество Мандельштама.

Не только строка Блока («Мы помним всё...»), но и упоминание его имени в очерках неизбежно подразумевает мысль о Николае Гумилеве. Полгода спустя, после того августа, в день памяти Блока (7 февраля 1922 г.), будучи в Харькове, Мандельштам экспромтом произносит речь о нем, а несколькими днями позже на собственном вечере там же, говоря о путях русской литературы, он, по свидетельству Л. Ландсберга, «все свое бескорыстие и волю отдает... на то, чтобы разоблачить и заклеить тех, кто *умучивает и убивает слово*» (4, 444), с точностью обозначив обстоя-

тельства и причины двух непоправимых для русской поэзии утрат августа 1921 г.

Вполне понятное упоминание имени Гумилева компенсируется в очерках многими знаками его живого присутствия и скорбной памяти о нем. Так, среди перечисляемых Мандельштамом городов есть два (Севастополь и Феодосия), внешним ходом его размышлений оправданных, но не имеющих отношения к местам пребывания самого Мандельштама, определившим тематику его очерков. В то же время они теснейшим образом связаны с последней поездкой по стране Н. Гумилева летом 1921 г.

Напомним: в течение нескольких дней пребывания Н. Гумилева в Севастополе там будет напечатана его книга «Шатер» – первое ее издание (и последняя прижизненная книга поэта), в свете чего может быть заново прочитано упоминание Севастополя в числе «окон здоровых гаваней» страны, где в добрый час уже выставлена первая рама (цитата из широко известного стихотворения Ап. Майкова «Весна! Выставляется первая рама...»). А поездка в Феодосию была отмечена встречей и примирением Гумилева с Максимилианом Волошиным. Однако подробнее всего следует сказать о Ростове, в котором и пишутся январские очерки О. Мандельштама.

На обратном пути в Петроград, во время стоянки поезда (несколько часов) в Ростове, Н. Гумилев зашел в местный камерный театр-студию «Театральная Мастерская», молодой коллектив которой в начале 1920 г. поставил его пьесу «Гондла», до того ни разу не исполнявшуюся на сцене. И хотя сезон был окончен (ни декораций, ни осветителей, ни бутафоров), восторженные актеры показали автору отрывки пьесы, и он торжественно поклялся (подняв руку) перевести «Мастерскую» в Петроград³.

Так вот: один из январских очерков посвящен местному театрику. Правда, не «Мастерской» (ее к тому времени уже в Ростове не было – Гумилев свое обещание сдержал), а «Гротеску», провинциальному суррогату позднего и утонченного расцвета «русского театрального гротеска» (2, 244) как всего лишь поводу для того, чтобы в Советской

России января 1922 г. вспомнить о «блестящем петербургском <1>913 годе», с ностальгическим изображением «Бродячей Собаки», одним из центральных участников которой был Николай Гумилев, и со строчками Анны Ахматовой, и с апофеозом «театральному остроумию», которое тогда «взвилось, как стоцветная ракета в темную ночь». «Что это было, что это было!» – восклицает Мандельштам, заведомо зная, слыша ответ своего друга из 1919 г.:

*...Это было, это было в те года,
От которых не осталось и следа,*

*Это было, это было в той стране,
О которой не загрезишь и во сне... (курсив мой. – Д. Ч.)*

(«Лес»)

Но дело не только в цитате. Отсылку к самому стихотворению можно объяснить тем, что в первых его строчках провидчески изображено место скорого расстрела поэта:

*В том лесу белесоватые стволы
Выступают неожиданно из мглы.*

*Из земли за корнем корень выходил,
Точно руки обитателей могил.*

*Под покровом ярко-огненной листвы
Великаны жили, карлики и львы...*

Гротеску в кавычках, вынесенному в название очерка, что можно понять и как не-настоящему, Мандельштам противопоставил (в напоминание) «культуру остроумия», «высшую школу издевательства», «академию изысканной нелепости», «сокрушительное творчество из нелепого», «сильнейшее и острейшее чувство нелепости» (таковы мандельштамовские определения гротеска 1913 г.). Среди актеров ростовского театра он выделил Курихина, назвав каждое слово в его антрактах «чистым золотом нелепости»

и при этом дважды процитировав статьи Гумилева – о Гюте, авторе сборника очерков «Гротески» («Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему было надо, и все становилось *чистым золотом* в этой руке»), и о Бодлере, мастере гротеска в лирике («способностью самый неблагоприятный материал превращать в *чистое золото поэзии*»⁴).

Не упустим также тождественности заглавия январского очерка Мандельштама («Письмо о русской поэзии») названию рубрики в журнале «Аполлон» – «Письма о русской поэзии», под которой (поясняю: под этой рубрикой. – Д. Ч.) на протяжении почти 10 лет (начиная с № 1 1909 г.) печатал свои критические отзывы Гумилев.

Наконец, в «Шубе» всё, что говорится о Доме искусств, имеет отношение к Гумилеву: «Последняя страдная зима Советской России. И я жалею о ней, вспоминаю о ней с нежностью» (2, 247). Здесь жил Гумилев, отсюда уходил на занятия к своим студийцам. Сюда зайдет проститься с ним перед своим отъездом в деревню Ходасевич (2 августа): «Я был последним, кто видел его на воле»⁵. Нет, не случайно вспоминается в «Шубе» сосед по камчатке... поэт Владислав Ходасевич; не случайно названа его книга «Счастливый домик» – разве не таким стало для Николая Гумилева его последнее пристанище, где он успел реализовать себя столь активно и многогранно, где был окружен любовью провожающих его учеников и друзьями? И, скорее всего, сама отсылка к нескольким стихотворениям «Счастливого домика», по характеристике Мандельштама, « пленительным, как цоканье соловья, неожиданным и звонким », – не случайная, а словно сигнал читателю. В аспекте гумилевского подтекста мы полагаем, что подразумеваются стихи об утрате друга: «Увы, дитя! Душе неутоленной / Не снишься ль ты невыразимым сном?...» (конец 1909 г.); «Голос Дженни» (февраль 1912 г.); «Века, прошедшие над миром...» (конец 1912 г.); «Милому другу»: «Ну, поскрипи, сверчок!..» (1911 г., помеченное, кстати, августом).

Вернемся к очерку «Гротеск». Благодаря тому, что запах прошлого (Петербурга 1913 г.) ассоциируется со знаменитым страсбургским пирогом (2, 243), духовное простран-

ство этого очерка углубляется еще на два века. По закону 100-летнего возвращения автор отсылает к двум онегинским строфам первой главы одновременно (XVIII и XVI): «Волшебный край! там в стары годы...» (т. е. в XVIII в.) и «К Talon помчался: он уверен...», что усиливается рядом цитатных перекличек: «гений» Потемкина – «Корнеля гений величавый»; «Из <...> тесного, шумного, как улей, <...> гробик-подвала» – «Своих комедий шумный рой»; «маленькие сенцы, заваленные шубами и шубками» – «Еще усталые лакеи / На шубах у подъезда спят...».

Особенно примечательна, на наш взгляд, в той же (XVI) строфе, что «и Стразбурга пирог нетленный», строка: «Вина кометы брызнул ток», с которой вольно рифмуется в очерке «стоцветная ракета в темной ночи» (оба тока направлены снизу вверх, как земные, людские дела). Но пушкинское вино кометы (т. е. урожая 1811 г.) напоминает одновременно о сравнительно недавнем предзнаменовании с в е р х у (ср. с образом той же кометы в заключительной сцене II тома «Войны и мира»). Подтекстно сближены, таким образом, две предвоенные эпохи, разделенные столетием (комета 1811 г. и *СТОцветная ракета* – ее зеркальный аналог в 1913 г.).

Разговор о возникновении, развитии и упадке сатирического театра проецируется на два века русской истории и на современность, возвращая к тому, что вечно близко, и к тому, кто ближе всех, с кем беседа для Мандельштама не прервалась и никогда не прервется (4, 101).

И тематическим разнообразием, и своей конкретикой опубликованные в январе–феврале газетные очерки Мандельштама становятся основой для последующих очерков и эссе 1922 г., протягиваясь к ним многочисленными укрупняющимися мотивными образами: от зерноприемников Новороссийска – к огромному амбару человеческого зерна, к пшенице человеческой; от жалкого украденного скарба старушонки – к «горбом тысячелетий нажитому вселенскому скарбу».

- ¹ *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Стихи и проза 1921–1929. М., 1993. С. 227–248 (здесь и далее ссылки на тексты Мандельштама даются по этому изданию с указанием соответствующего тома и страницы). Подробно об истории публикаций см. с. 618–622.
- ² *Пяст В.* Встречи. М., 1929. С. 253.
- ³ См.: *Золотницкий Д.И.* Примечания // Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990. С. 381–387.
- ⁴ *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии / Коммент. Р.Д. Тименчика. М., 1990. С. 232, 248. Статья о Т. Готье была опубликована в «Аполлоне» (1911. № 9), о Бодлере завершена к осени 1920 г. для «Всемирной литературы».
- ⁵ Цит. по: *Лукницкая В.* Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990.

Олег Лекманов

ЧИТАТЕЛЬ ГАЗЕТ
Пресса как фон стихотворений
Мандельштама 1930-х годов*

Газетное дожевывая чтиво,
Поэт бежит за жизнью по пятам.
Лекманов доказал красноречиво:
Весь вычитан из «Правды»
Мандельштам!

Максим Амелин

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

Анна Ахматова

Какой цели *не* преследует эта работа? Цели показать и доказать, что советские газетные статьи и заметки 1930-х годов в совокупности образуют плотный подтекстный слой для стихов позднего Мандельштама¹. Не подыскивание конкретных мотивирующих *подтекстов*, а восстановление злободневного *фона* – вот в чем мы чаще всего видели свою задачу. Рассмотренные на этом контрастном примитивном фоне сложные мандельштамовские образы иногда вдруг проясняются или хотя бы перестают казаться безнадежно энигматическими.

В ряде случаев у нас все же имелись основания увидеть в том или ином газетном сообщении мотивирующий источник (подтекст) для того или иного фрагмента мандельштамовского текста. Но и здесь картина кардинально

* Приношу глубокую благодарность А.А. Долинину, Г.А. Левинтону, Е.Э. Ляминой, Н.Н. Мазур, П.М. Нерлеру, Ф.Б. Успенскому, А.Л. Фуюрян и Ю.Л. Фрейдину за подсказки и замечания.

отличается от ситуации с литературными подтекстами: достаточно редко газетные статьи и заметки можно уверенно разделить на те, которые непосредственно послужили источниками для строк Мандельштама, и те, где источником стала изложенная в статьях информация, необязательно взятая именно из данной статьи². Другими словами, подтекстом зачастую оказывается не газетный текст, а событие, послужившее для него информационным поводом. Важный вопрос о хронологической соотнесенности газетного повода и спровоцировавшего этот повод текста в мандельштамовском случае имеет не один, а множество ответов: иногда поэт откликнулся на газетное событие сразу же, иногда зазор между событием и стихотворным откликом на него составлял несколько дней или даже месяцев.

Мы в полной мере отдаем себе отчет в том, что предлагаемое в этой работе «узко-адресное» прочтение стихотворений Мандельштама и их фрагментов, «обогадив реальный комментарий, рискует обеднить поэтическую семантику текста»³. Но ведь реальный комментарий, как мы его понимаем, не противостоит интерпретации, а дополняет ее, является для нее сырьем и основой. Важно только с неофитским пылом не считать выбранный тобой метод единственно верным и плодотворным, противопоставляя себя предшественникам в трудном деле медленного чтения мандельштамовских стихов и прозы. Поэтому каждое наше объяснение «темной» строки поэта мы мысленно сопровождаем примечанием: «А может быть, это объяснение неправильное или недостаточное». Делать такие примечания мы призываем и читателя. Просим также читателя помнить о полиреферентности большинства мандельштамовских стихотворений, строф и строк.

Из тех работ наших коллег, в которых творчество Мандельштама вписано в газетный контекст, назовем здесь превосходную статью Д.М. Сегала о мандельштамовской «Египетской марке»⁴, его же книгу о ранней поэзии Мандельштама⁵ и исследование Д.И. Черашней о московских стихотворениях поэта 1931 г.⁶ Очень важную стимулирующую роль сыграли для нашей работы книга М.Л. Гаспарова

о «гражданских» стихах Мандельштама 1937 г.⁷ и две монографии Лазаря Флейшмана, соотносящие с советской современностью творчество Бориса Пастернака 1920–1930-х годов⁸.

Реконструкция газетного фона для поздней мандельштамовской поэзии – шаг напрашивающийся. Более неожиданные и интересные результаты обещает попытка сопоставить с газетным материалом стихи Мандельштама 1920-х годов и особенно его лирику периода «Камня». Такие попытки мы, собравшись с силами, еще надеемся осуществить.

Настоящую статью нам представляется уместным начать с краткого очерка, суммирующего все выявленные на сегодняшний день прямые высказывания Осипа Мандельштама о газетах и газетном стиле, относящиеся к 1910–1920-м годам, подготовившим позднюю мандельштамовскую поэзию.

1

«<Е>жедневное просматриванье газет входило» «в работу» Мандельштама – со ссылкой на вдову поэта напоминает А.А. Морозов⁹. «За чаем О. М. обычно просматривал газету; хозяйину, как кадровому рабочему, удалось выписать “Правду”», – свидетельствовала Надежда Яковлевна¹⁰. «Это тяжелое и трудное, громоздкое и страшное общесоветское дело, то, о чем *мы ежедневно читаем в газетах*», – обмолвился сам Мандельштам в «Открытом письме советским писателям» (IV, 130)¹¹.

Однако привычку ежедневно и внимательно просматривать прессу поэт, судя по всему, завел не ранее Февраля или даже Октября 1917 года.

В заметке 1913 г. о Джеке Лондоне Мандельштам высказался о газетном языке в целом и об одном из главных газетных жанров в частности с тем полным пренебрежением, которое он тогда разделял с большинством русских модернистов: «Вокруг приключений Джека Лондона – самая

обыкновенная духовная пустота, как вокруг газетного фельетона или рассказа Конан-Дойла <...>. Каждая страница дает новую сенсацию подобно тому, как номер американской газеты содержит очередное убийство. <...> Перевод, который очень бранили в прессе, сделан хорошим фельетонным языком; другого перевода Лондон, бесконечно равнодушный к задачам стиля, не заслуживает» (I, 189–190)¹².

Позднее такое свое отношение к газете поэт определит как высокомерие, хотя полностью от него и не откажется. В «Шуме времени» (1923) Мандельштам вспомнит о Николае Гумилеве: «Один из моих друзей, человек *высокомерный, не без основания* говорил: “Есть люди-книги и люди-газеты”» (II, 370)¹³. В переводе на поэтический язык автора «Камня» сходная по сути формула звучала так:

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

Из стихотворения «Паденье – неизменный спутник страха...», 1912 [328]¹⁴.

Пренебрежительные и уважительные высказывания о газете – материальном воплощении «мгновенного» – чередуются в мандельштамовских статьях и заметках ранней и относительно ранней пореволюционной поры.

«Вот заходит газетчик. У него припасены газеты на всех языках. Каждому – свое. Старый почтенный турок покупает турецкий “Коммунист” и медленно читает вслух другим» (из очерка «Батум», 1922) (II, 231); «Чего же нам особенно удивляться, если Пильняк или серапионовцы вводят в свое повествование записные книжки, строительные сметы, советские циркуляры, *газетные объявления*, отрывки летописей и еще *бог знает что*» (из статьи «Литературная Москва», 1922) (II, 261); «В “Jeu de paume” наблюдается борьба газетной темы и ямбического духа. Почти вся поэма в плену у газеты» (из «Заметок о Шенье», 1922) (II, 280); «“Собачья склока” была напечатана в газете

“Журналь де деба”; еще не высохла типографская краска, как имя поэта было у всех на устах» (из статьи «Огюст Барбье», 1923) (II, 304); «Единственная газета в городе – газета военмора “Аврал”. Энергичный листок, умеющий находить крепкие слова, всегда простые и сильные для домашнего военморского быта, типичная “своя” газета, подошедшая вплотную к своему читателю» (из очерка «Севастополь», 1923) (II, 330).

Важное для нас признание, касающееся мандельштамовского распорядка дня этого времени, находим в московском репортажном очерке поэта «Холодное лето» (1923): «А я люблю выбежать утром на омытую светлую улицу, через сад, где за ночь намело сугробы летнего снега, перины пуховых одуванчиков, – прямо в киоск, за “Правдой»» (II, 308). Весьма значимой и многое объясняющей в эволюции отношения Мандельштама к газете представляется нам следующая его оценка поэтической деятельности Владимира Маяковского: «Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил простой здоровой школой. Великий реформатор газеты, он оставил глубокий след в поэтическом языке» (из статьи «Буря и натиск», 1922–1923) (II, 297).

К середине 1920-х годов редакции московских и ленинградских газет часто посещал Мандельштам, находившийся в поэтическом простое, в поисках заработка и приработка¹⁵. «Мы спасены! – писал он жене 1 октября 1926 г. – Давидка <Выгодский> – редактор журн<ала> иностр<анной> лит<ературы> при <“>Кр<асной> Газ<ете><“>! <...> Я взялся им писать реценз<ии> для газ<еты> – по 30 р. с книги – 10–20 стр<очек>» (IV, 84). Именно из газет поэт предполагал черпать материал для киносценария, который он собирался писать вместе с Бенедиктом Лившицем: «Мы с Беном решили написать сценарий по “делу Джорыгова”. Прочти в вечерках» (из письма к жене от 23 февраля 1926 г.) (IV, 68). В это время Мандельштам не видит ничего зазорного и в том, чтобы выписывать газеты для горячо любимой жены: «Завтра подпишусь на вечерние для моей детушки газеты» (из письма к Н.Я. Мандельштам от 5 февраля 1926 г.)

(IV, 56); «Вечером меня потянуло на вокзал – к тебе – с “Трамваем” и газетками» (из письма к ней же от 18 февраля 1926 г.) (IV, 64); «Ты получаешь мои газетки?» (из письма к ней же от 28 февраля 1926 г.) (IV, 72).

В номере журнала «Ленинград» за 18 июля 1925 г. Мандельштам под псевдонимом «Колобов» опубликовал обширную рецензию-анонс на переведенную им же анонимную книгу «За кулисами французской печати»: «На этих днях в русском переводе (в Ленгизе) выйдет книга “Кулисы французской печати”, где французским журналистом рассказаны замечательные вещи о чудесах французской газетной кухни» (II, 428).

С конца августа 1929 г. по январь 1930 г. поэт вел «Литературную страничку» в газете «Московский комсомолец»¹⁶. Этот период вместили в себя как чрезвычайно благожелательные суждения поэта о советской прессе, так и резко негативные.

С одной стороны, в статье «О переводах» (1929) Мандельштам чуть ли не единственный раз в жизни противопоставил *газету* *книге* со знаком плюс: «Мы должны работать не на традиционное пассивное «быдло», а навстречу читателю, который двинулся к иностранным языкам, – того читателя, который по складам разбирает немецкие уроки «Комсомольской правды». <...> Монументальная серия классиков, все та же работа на книжный шкаф – работа по существу бессмысленная» (II, 518).

«С другой стороны, в своей «Четвертой прозе» (1929–1930) Мандельштам, измученный газетной поденщиной и конфликтом с советскими литераторами, изобразил типового газетного редактора, ориентируясь, ни больше, ни меньше, как на Иеронима Босха и страшного раннего Гоголя: Здесь непрерывная бухгалтерская ночь под желтым пламенем вокзальных ламп второго класса. Здесь, как в пушкинской сказке, жида с лягушкой венчают, то есть происходит непрерывная свадьба козлоногого ферта, мечущего театральную икру, – с парным для него из той же бани нечистым – московским редактором-гробовщиком, изготов-

ляющим глазетовые гробы на понедельник, вторник, среду и четверг. Он саваном газетным шелестит¹⁷. Он отворяет жилы месяцам христианского года, еще хранящим свои пастушески-греческие названия: январю, февралю и марту. Он страшный и безграмотный коновал происшествий, смертей и событий и рад-радешенек, когда брызжет фонтаном черная лошадиная кровь эпохи» (III, 170).

Напрашивающаяся параллель – финал эмигрантского стихотворения Марины Цветаевой «Читатели газет» (1935):

Вот, други, – и куда
Сильней, чем в сих строках!
Что думаю, когда
С рукописью в руках

Стою перед лицом
– Пустее места – нет! –
Так значит – нелицом
Редактора газет-
ной нечисти.

Высказывания Осипа Мандельштама о советской прессе 1930-х годов цитируются в следующих разделах этой работы. Пока напомним только, что в стихотворении «Стансы» (июль 1937) он впервые в своей поэтической практике прямо ссылается на газетную передовицу, а в воронежской рецензии 1935 г. на книгу стихов Григория Санникова «Восток» поэт мимоходом идентифицирует себя с едва ли не самым скромным из работников прессы: «Хочется лишь выправить расстановку слов в таких стихах, как это сделал бы любой газетный корректор» (III, 270).

В этой же рецензии Мандельштам наставительно объясняет Санникову, что «такая тематика, как наука, революционная практика, борьба и жизнь масс, требует творчества, а не списывания хотя бы из блестящей газетной статьи» (III, 271). Но можно вспомнить и другую цитату: «...нам

кажется, что умение использовать злобу газетного дня для своего вдохновения ничуть не умаляет, а лишь увеличивает заслугу поэта». Так Мандельштам писал об Огюсте Барбье (II, 304).

И не только о нем, как мы попытаемся сейчас показать.

2

Возвращение Осипа Мандельштама к писанию стихов после пятилетнего поэтического молчания пришлось на октябрь 1930 г. Оно совпало с очередным ужесточением политического режима страны Советов, сигналом к которому послужил XVI съезд ВКП(б), проходивший с 26 июня по 13 июля 1930 г. В номере «Известий» от 1 октября была опубликована зубодробительная статья К. Радека «Социалистические ударники против капиталистических подрывников»¹⁸; в последнем октябрьском номере – большая редакторская передовица «О двурушничестве»¹⁹. В промежутке между началом и концом месяца вся советская печать дружно громила «правый уклон» партии, осужденный на съезде.

Для наглядности приведем здесь выборку заголовков из «Правды» за октябрь месяц. 6-го числа газета напечатала редакционную статью «Разоблачим до конца кулацких агентов, союзников контрреволюционного троцкизма – правых оппортунистов»²⁰. На этой же странице «Правда» поместила постановление президиума ЦК ВКП(б) о М. Рютине: «За предательски-двурушническое поведение в отношении партии и за попытку подпольной пропаганды правооппортунистических взглядов, признанных XVI съездом несовместимыми с пребыванием в партии, исключить М. РЮТИНА из рядов ВКП(б)»²¹. В номерах «Правды» от 9 и 10 октября был напечатан разоблачительный фельетон С. Крылова «Кондратьевщина и правый уклон»²². 11 октября газета опубликовала большую подборку материалов под общей шапкой «Партийные массы единодушно одобряют решение ЦКК об

исключении из рядов партии ВКП(б) оппортуниста-двурушника Рютина»²³. В номере от 15 октября появилась редакционная статья «О с<ельско>-х<озийственном> вредительстве. Доклады в международном аграрном институте»²⁴, в номере от 18 октября – памфлет Емельяна Ярославского «Мечты Чайановых и советская действительность»²⁵ 24 октября правдинская редакционная заметка призвала: «Сильнее огонь по правым оппортунистам!»²⁶. 26 октября в газете появилась редакционная статья «В рядах ленинской партии нет места предателям»²⁷. В номере от 27 октября «Правда» поместила подборку статей под шапкой «Очищая партию от кулацкой агентуры, сплотим еще теснее свои ряды вокруг ленинского ЦК»²⁸. И наконец, 30 октября газета напечатала двухполосную статью Леопольда Авербаха «О двурушничестве»²⁹.

Стоит ли удивляться, что новый Мандельштам начался со строк:

Куда как *страшно* нам с тобой,
Товарищ большеротый мой! [187]

из стихотворения, обращенного поэтом к жене и написанного в Тифлисе в октябре 1930 г.? Хотя, разумеется, не только газеты давали повод бояться и осторожничать.

Октябрём этого же года помечены и мандельштамовские стихи, в которых тема страха перед действительностью убрана из текста в подтекст:

Не говори никому,
Все, что ты видел, забудь –
Птицу, старуху, тюрьму
Или еще что-нибудь...

Или охватит тебя,
Только уста разомкнешь,
При наступлении дня
Мелкая хвойная дрожь.

Вспомнишь на даче осу,
Детский чернильный пенал
Или чернику в лесу,
Что никогда не сбирал [192].

По меткому наблюдению К.Ф. Тарановского, «<т>риада “птица, старуха, тюрьма”» в первой строфе «автобиографична. Это воспоминание о заключении во врангелевскую тюрьму в Феодосии (в конце 1919 г. или в начале 1920-го), по обвинению, угрожавшему поэту расстрелом»³⁰. Одним из побудительных мотивов для этого воспоминания могла стать статья о тогдашнем Крыме «Десятилетие советского Крыма (В Совнаркоме РСФСР)», опубликованная в «Известиях» 13 октября 1930 г.³¹

Тарановский акцентирует внимание читателя и на том, что вторая строфа стихотворения «Не говори никому...» «начинается противительным союзом *или* (“а не то”), звучащим как угроза. Тема этой строфы – страх перед расстрелом»³². Только-только возвратившийся в поэзию Мандельштам сразу же призывает себя к молчанию: развернувшиеся в стране события требовали от всякого говорящего предельной осторожности. Напомним, что Мартемьян Рютин был не просто исключен из коммунистической партии, но и арестован (осенью 1930 г.). Временно освободили его лишь в начале следующего, 1931 г.

В соответствии с отлаженной советской схемой в каждой профессиональной области в октябре 1930 г. отыскивались свои «правые уклонисты», чтобы публично клеймить их позором. Не стала исключением и писательская среда. «Литературная газета» 4 октября начинает публикацию длиннейшего «письма секретариата РАПП» «всем ассоциациям пролетарских писателей» «о развертывании творческой дискуссии»³³. В этом «Письме» не обошлось без главки «Правая и “левая” опасности в пролетарской литературе на нынешнем этапе».

23 октября к разговору подключилась «Правда», напечатавшая коллективную статью участников мапповского кружка рабочей критики «Натиск» под заглавием «Про-

тив правого уклона внутри РАПП (О книгах и статьях В. Ермилова): «В литературное движение вливаются новые сотни и тысячи рабочих-ударников. В целях их воспитания необходимо с еще большей силой развернуть идейную борьбу за генеральную линию партии в литературе, в основном правильно проводимую РАПП, против искажений этой линии справа и “слева”. Надо развернуть действительную самокритику, действительно “невзирая на лица”. Наиболее ярким, хотя и не единственным носителем системы правооппортунистических взглядов внутри РАПП, является тов. Ермилов, книга которого “За живого человека в литературе” (равно как и его последующие статьи) осталась до сих пор совершенно не разоблаченной и даже рекомендована ГУС для школьных библиотек <...>. Ермилов заявил, что Гумилева – этого активного белогвардейца, оголтелого врага рабочего класса “революция просто не интересовала, оказалась лежащей вне его личности” <...> Задача заключается в том, чтобы <...> очистить наше движение от ермиловщины, лицемерно прикрывающей свою правооппортунистическую сущность заявлениями о согласии с основной линией РАПП»³⁴.

Однако на следующий день, 24 октября, близкая в то время к РАПП «Литературная газета» поместила статью Ермилова «За писателя – бойца». Никак прямо не реагируя на критику со страниц «Правды», Ермилов попытался косвенно дезавуировать едва ли не все обвинения, предъявленные ему кружком «Натиск». Например, он недвусмысленно резко высказался о том самом Гумилеве, в тайной снисходительности к которому правоверного рапповца уличали рабочие критики «Буржуазные поэты молились слову, – писал Ермилов, – они стремились окутать слово в глазах трудящейся массы туманом мистической тайны, противопоставляя слово всему мелкому, “земному”:

Но забыли мы, что осиянно
Только слово среди земных тревог.
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово – это бог.
(Гумилев)»³⁵.

Вероятно, именно на полемику кружка «Натиск» с Ермиловым, а также на свод правил поведения для рядовых рапповцев, напечатанный в «Литературной газете», Мандельштам в октябре 1930 г. откликнулся следующим иронически-иносказательным стихотворением:

На полицейской бумаге верже
Ночь наглоталась колючих ершей.
Звезды живут – канцелярские птички, –
Пишут и пишут свои раппортички.

Сколько бы им ни хотелось мигать,
Могут они заявленье подать –
И на мерцанье, писанье и тленье
Возобновляют всегда разрешенье [192–193].

Комментарий Н.Я. Мандельштам: «“Раппортички” – два “п” – от слова РАПП. Это <...> заинтересовало когда-то Фадеева»³⁶.

В декабре 1930 г. Мандельштам через Москву возвратился из Тифлиса в Ленинград. Тогда же было написано одно из самых известных его стихотворений о родном городе:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда – так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей,

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных. [194]

Не сосредоточиваясь сейчас на автобиографических обстоятельствах, отраженных в этом стихотворении, отметим только, что образ подающих голоса «мертвецов» из десятой его строки, по-видимому, уместно будет сопоставить со следующим фрагментом фельетона Бориса Пильняка «Слушайте голос истории!», посвященного итогам процесса по делу о так называемой антисоветской «Промышленной партии»³⁷. (суд завершился 13 декабря 1930 г.). «Процесс закончен. Мертвецы сказали свои последние слова, когда их слушали – именно мертвецы, а не смертники. И надо сказать – как слушали эти последние слова мертвецов те полторы тысячи людей, которые были в зале суда в этот час последних слов. Мертвецы, убитые не пулей, но приговором истории, – все же были живыми, у них двигались руки, на глазах у них были слезы, они говорили в смертной тоске. Каждый в зале, конечно, не мог не подумать о смерти. Лица слушавших были внимательны, и только. Ощущения смерти не было в зале, – иль было ощущение освобождения от тысяч, от миллионов смертей, которые стояли за спинами этих мертвецов. Зал слушал так, как слушают лекции, где требуется не ощущать, но понимать. Мертвецы клали себя на все, которые возможны, лопатки пощады»³⁸.

Может быть, именно эту сильную пильняковскую метафору Мандельштам развернул против самого автора «Голого года», рассказывая в мае 1935 г. С.Б. Рудакову о похоронах Андрея Белого: поэт «стоял в почетном карауле, а до этого – “стояли Пильняки – вертикальный труп над живым”»³⁹.

Важно, что в финале своей статьи Пильняк характеризует обвиняемых по делу «Промпартии» как восемь интеллигентов «разночинского происхождения»⁴⁰. Нельзя ли

предположить, что этот факт, хотя, конечно, не только он, откликнулся в следующих строках мандельштамовского стихотворения «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (май – 4 июня 1931):

Чур! Не просить, не жаловаться, цыц!
Не хныкать!
Для того ли *разночинцы*
Рассохлые топтали сапоги,
чтоб я теперь их предал?
Мы умрем, как пехотинцы,
Но не прославим
ни хищи, ни поденщины, ни лжи [205]?

Понятно, что под «мертвецами» в стихотворении «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» Мандельштам подразумевал в первую очередь своих друзей и родных, умерших и погибших в Ленинграде–Петрограде–Петербурге⁴¹. Однако во вторую или в третью очередь поэт мог иметь в виду и социально близких ему членов «Промышленной партии», некоторые из которых были ленинградцами⁴².

Следующий за процессом «Промпартии» этап государственных репрессий ознаменовался делом так называемого Союза борьбы РСДРП (меньшевиков): 1 марта 1931 г. «Правда» напечатала подборку материалов под общей шапкой «Сегодня пролетариат Страны Советов судит врагов социализма, наемных слуг “торпромов” и детердингов – социал-интервентов»⁴³; «Известия» в этот день опубликовали редакционную статью «Социал-вредители перед пролетарским судом»⁴⁴. 2 марта на первой странице «Правды» появилась редакционная статья «Строжайшую кару социал-вредителям!»; «Известия» напечатали передовицу «Признание виновных»⁴⁵.

Вторым марта 1931 г. датировано мандельштамовское стихотворение «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...», в заключительной строфе которого отчетливо прозвучали тюремные, лагерные мотивы:

С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук,
Дико и сонно еще озираясь вокруг,
Так вот бушлатник шершавую песню поет
В час, как полоской заря над острогом встает [197].

Эти же мотивы, но уже в автобиографическом ключе вновь возникают в последней строфе стихотворения Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков...» (17–28 марта 1931 г.):

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет [199]⁴⁶.

Одним из полемических источников для образов «грязи» и «крови», сочетающихся в предпоследней строфе этого стихотворения

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой *грязцы*,
Ни *кровавых* костей в колесе... [199],

возможно, послужило выступление поэта Александра Безыменского на VI съезде Советов СССР, опубликованное в «Правде» и в «Известиях» 16 марта, накануне начала работы Мандельштама над стихотворением «За гремучую доблесть грядущих веков...». В речи Безыменского, как и в фельетоне Пильняка, была использована знаковая для эпохи метафора «живые мертвецы». «В настоящее время, – утверждал Безыменский, – традиция воспевания всего того отвратительного, что создавало нищету и забитость крестьянина, продолжают кулацкие поэты типа Клюева и Клычкова, поэты, которые прикрываются некоторыми напудренными под марксизм критиками, поэты, которых я не могу иначе назвать как стихотворными мертвецами»⁴⁷.

Завершалась речь Безыменского оптимистической зарифмованной констатацией:

Мир подлого рабства,
Мир *грязи и крови*
Ухабами кризисов к смерти идет...⁴⁸

Может быть, именно в Безыменского, не в последнюю очередь, метила хлесткая строка о «труссе» из стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...»? Напомним, что в «Путешествии в Армению», над которым Мандельштам начал работать весной 1931 г., поэту-комсомольцу посвящен развернутый, тайно издевательский пассаж⁴⁹.

В таких стихотворениях Мандельштама апреля 1931 г., как «Нет, не спрятаться мне от великой мурсы...», «Неправда» и «Я пью за военные астры...» неприятие окружающей действительности было столь велико и лично окрашено, что оно просто не могло найти себе точных соответствий в советских газетах того времени. Отметим лишь, что в мандельштамовском стихотворении «Рояль» (16 апреля 1931 г.) почти наверняка идет речь об одном из двух концертов пианиста Генриха Нейгауза, так анонсировавшихся «Известиями»: «Госуд<арственный> Академич<еский> Большой театр Союза ССР. 7 и 8 апреля, в 1 час дня, симфонические концерты. Дириж<ер> Игнац Вагхальтер. Исп<олняют> оркестр ГАБТ СССР и Г. Нейгауз. В прогр<амме>: Бетховен 3-я симф<ония> (героическая), 5-й конц<ерт> для ф<орте>п<иано> с орк<естром>, Брамс 1-я симфония»⁵⁰.

Однако в двух своих длинных стихотворениях – «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (май – 4 июня 1931 г.) и «Еще далёко мне до патриарха...» (май – сентябрь 1931 г.) – Мандельштам вернулся к заинтересованному диалогу с советской современностью и с советской прессой. В первом стихотворении присутствует прозрачный намек на мартовский процесс «Союза бюро РСДРП (меньшевики)»: здесь изображается цыганка, на поводу у которой «арестованный медведь гуляет – / Самой природы вечный *меньшевик*» (курсив мой. – О. Л.) [205]. Еще через две строки поэт дает не слишком лестную характеристику чересчур легко меняющему свой облик, «жуликовато» конъюнктурному времени:

Я подтяну бутылочную гирьку
Кухонных, крупно-скачущих часов.
Уж до чего шероховато время,
А все-таки люблю за хвост его ловить:
Ведь в беге собственном оно не виновато
Да, кажется, чуть-чуть жуликовато [205].

Эти мандельштамовские строки, как кажется, должны быть поставлены в контекст идеологической групповой полемики, вылившейся на страницы «Литературной газеты» в апреле 1931 г. Сначала Николай Асеев напечатал в газете выдержанную в левовском духе и содержащую прямые отсылки к Маяковскому статью «Мои часы ушли вперед»: «Мои часы уходят вперед. Я купил их в распределителе по ордеру. Они собраны уже на советской фабрике. В первый же день хода они ушли вперед на двадцать минут. Ничего. Я доволен своими часами. Пусть только они не отстают. С ними я не опаздываю <...> “Наш бог – бег, сердце – наш барабан” <...> мои часы ушли вперед. Переводить ли мне их каждодневно? Развинчивать ли их, копать ли в них самому или отдать в починку – новые, только пущенные, не желающие отставать от своего времени? Нет, чинить я их никому не отдам. И сам копать не буду. Они сделаны на советской фабрике. И с ними я не опоздаю»⁵¹.

Затем Асееву с ортодоксальных советских позиций ответил Илья Сельвинский: «Часы на кремлевской башне бьют полден<ь> как раз в тот момент, когда солнце находится в зените. Двенадцать ударов – и куранты вызванивают “Интернационал”. Это символ того, что большевистский циферблат находится в полном соответствии с объективной реальностью. Поэтому он и большевистский. И если какая-нибудь деталь механизма, пораженная оппортунистической ржавчиной, начинает задерживать ход хотя бы на секунду, она моментально извергается вон. И если другая деталь, вырвавшись из общего строя, начинает кружиться в левацком танце и заторапливать бег машины – она выбрасывается туда же, куда и первая»⁵².

Мандельштам в своем стихотворении, как видим, отказался и от сверхсовременной метафоры Асеева, и от верноподданнической метафоры Сельвинского, предпочтя наручным или карманным советским часам и кремлевским курантам допотопные ходики.

И все же, в третьей от конца строфе стихотворения «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» поэт с вызовом заявил:

Пора вам знать: я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!
Попробуйте меня от века оторвать,
Ручаюсь вам – себе свернете шею! [205–206]

Уже давно было замечено, что в зачине стихотворения Мандельштама «Еще далёко мне до патриарха...» перефразируется «Еще как патриарх не древен я...» Евгения Баратынского. По точному наблюдению Д.И. Черашней, переделывается эта строка в духе злободневности: в июле 1931 г. в Советскую Россию приехал Бернард Шоу, 26 июля в Колонном зале Дома союзов в Москве было с помпой отпраздновано его 75-летие⁵³. Почтенный возраст Шоу акцентировался во всех корреспонденциях о его пребывании в СССР. Прочитируем, для примера, репортаж о встрече писателя в Москве: «<П>оявляется Шоу – высокий прямой старик с белой бородой»⁵⁴. Следовательно, современник должен был понимать мандельштамовскую строку приблизительно так: пусть мне не оказывают столь пышных почестей, как Бернарду Шоу... Сравним в «Четвертой прозе» о визите в октябре–ноябре 1928 г. в СССР французского поэта Шарля Вильдрака: «Французику – Шер мэтр – дорогой учитель, а мне – Мандельштам, чеши собак. Каждому свое» (III, 178). Безо всяких дополнительных комментариев современник Мандельштама должен был понять, о какой конкретно «фильм<e> воровской» идет речь во второй строфе стихотворения «Еще далёко мне до патриарха...»:

Когда подумаешь, чем связан с миром,
То сам себе не веришь: ерунда!
Полночный ключик от чужой квартиры,
Да гривенник серебряный в кармане,
Да целлулоид фильма воровской [208].

16 мая 1931 г. в столице состоялся закрытый общественный просмотр первой звуковой советской кинокартины «Путевка в жизнь» режиссера Н. Экка⁵⁵. В фильме рассказывалось о перековке бывших беспризорников под руководством мудрого партийного работника. Украшением картины стала роль вора Жигана, исполненная молодым Михаилом Жаровым. С 1 июня 1931 г. «Путевка в жизнь» широко пошла по экранам Москвы⁵⁶.

Новые для жизненной позиции Мандельштама идеологические оттенки вводятся в стихотворение «Еще далёко мне до патриарха...» с помощью утрированно советских, положительно заряженных реалий:

Люблю разъезды скворчащих трамваев,
И астраханскую икру асфальта,
Накрытую соломенной рогожей,
Напоминающей корзинку асти,
И страусовы перья арматуры
В начале стройки ленинских домов [209].

Одним из подтекстов этих строк и всего стихотворения, возможно, послужила малоизвестная «Москва» (1920–1923) мандельштамовского знакомого Филиппа Вермеля⁵⁷:

На площадях, на улицах кипенье
Народа напряженной, чем когда-то.
Гудит трамвай. Впервые прошлым летом
В котлах асфальт варился, маляры
Работали на обветшалых крышах.

Как грязно, жалко все кругом, – но скоро
На месте пустырей домов громады

Воздвигнутся, преображая вид
Раскинувшейся широко столицы.

Как я люблю толкаться среди шума
По улицам кривым, холмистым, скользким.
Мороз крепчает, градусов пятнадцать, –
Стоит на небе красный тусклый шар,
И я впиваю тусклое блистанье
И новой жизни свежее дыханье⁵⁸.

Тем сильнее бросается в глаза (отсутствующий в стихотворении Вермеля) мандельштамовский эпитет *ленинских* при определяемом слове «домов». Тема ударного жилищного строительства в Москве – одна из основных для столичной прессы мая–сентября 1931 г.⁵⁹ Более того, можно осторожно предположить, что не только к зрительным впечатлениям, как у Вермеля, но и к актуальному газетному контексту восходят мандельштамовские строки об асфальте.

Выбор асфальта вместо булыжника в качестве основного покрытия для московских улиц широко обсуждался и приветствовался в средствах массовой информации того времени. На первой странице «Вечерней Москвы» от 28 мая 1931 г. появилась большая подборка материалов «Строительство жилищ и мостовых – под рабочий контроль. Москву булыжную превратим в Москву асфальтированную». Номер от 15 июня открывался ликующей передовицей «25 июня начинается постройка новых асфальтно-бетонных мостовых». А на третьей странице «Известий» за это же число была помещена «проблемная» статья Эмиля Цейтлина «Асфальт или брусчатка?». Также мандельштамовские строки об асфальте и о «начале стройки ленинских домов» без особой натяжки могут быть сопоставлены со следующим фрагментом июньского репортажа Владимира Зыбина «На улицах Москвы»: «Горячая, тягучая масса асфальта переливается из большого котла в десятки маленьких <...>. Пройдите сейчас по московским улицам. На них тысячами квадратиков брусчатки, дымящимися асфальто-

выми котлами <...> выполняется великая задача создания образцовой столицы трудящихся СССР»⁶⁰. Прочитируем еще строку из газетного стихотворения Владимира Луговского «Москва» (сентябрь 1931): «Асфальт лей! Старую дрянь сметай и гони!»⁶¹.

Новая и амбивалентная по отношению к советской действительности гражданская позиция Мандельштама – хочу быть честным / хочу быть понятным и принятым – со всей отчетливостью была обозначена в заключительных строках стихотворения «Еще далёко мне до патриарха...»:

И до чего хочу я разыгаться –
Разговориться – выговорить правду –
Послать хандру к туману, к бесу, к ляду, –
Взять за руку кого-нибудь: будь ласков, –
Сказать ему, – нам по пути с тобой... [209]

В финальной строке мандельштамовского стихотворения прячется еще одно слово из газетного жаргона эпохи – *попутчик*.

Сходным настроением окрашено большинство летних московских стихотворений Мандельштама 1931 г. Так, «отрывок из уничтоженных стихов» «Уж я люблю московские законы...» (6 июня 1931 г.) завершается беспощадной и отважной констатацией: «В Москве черемухи да телефоны, / И казнями там имениты дни» [207]. Зато в стихотворении «Сегодня можно снять декалькомани...» (25 июня – август 1931 г.) находим строки, защищающие советскую Москву от неких загадочных «белогвардейцев»:

Река Москва в четырехрубном дыме,
И перед нами весь раскрытый город –
Купальщики-заводы и сады
Замоскворецкие. Не так ли,
Откинув палисандровую крышку
Огромного концертного рояля,
Мы проникаем в звучное нутро?
Белогвардейцы, вы его видали?
Рояль Москвы слышали? Гули-гули! [212]

Возможный проясняющий фон этих строк – июньская известинская заметка Л. Кайта, аукнувшаяся на мартовский московский процесс «Союза бюро РСДРП (меньшевиков)». Вот текст этой заметки: «БЕРЛИН. 29 июня (По телеграфу). При большом стечении белогвардейцев сегодня происходил судебный процесс, возбужденный Абрамовичем против редакции “Вельм ам абенд” <так! – О. Л.>. Поводом к этому процессу послужил отчет газеты о беседе Абрамовича с германскими и иностранными журналистами, имевшей место в помещении редакции “Форвертс” в связи с процессом меньшевиков в Москве. Как известно, эта беседа кончилась большим конфузом для меньшевиков. Редактор “Вельм ам абенд” Герлах, которого никак нельзя заподозрить в симпатии к СССР, во время беседы спросил Абрамовича, почему он не обратился в Москву с ходатайством вызвать его в суд для очной ставки с Громаном и другими, чтобы иметь возможность опровергнуть их утверждения о его нелегальном пребывании в Москве. Абрамович был весьма смущен этим вопросом и уклонился от прямого ответа указанием, что “его жизнь подверглась бы в Москве опасности, так как можно-де инсценировать несчастный случай, чтобы избавиться от противника”. Это бесстыдное заявление Абрамовича “Вельм ам абенд” квалифицировала как “подлую и клеветническую отговорку” <...> Суд отклонил жалобу Абрамовича»⁶².

Помещенный в такой контекст мандельштамовский вопрос: «Белогвардейцы, вы его видали? / Рояль Москвы слышали?» звучит весьма актуально, хотя, может быть, и не слишком убедительно⁶³.

Не только это, но и многие другие сиюминутные обстоятельства, возможно, нашли отражение в июньских московских стихах Мандельштама. В частности, во второй строфе стихотворения «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем...», написанного 7 июня 1931 г.:

Держу пари, что я еще не умер,
И, как жокей, ручаюсь головой,
Что я еще могу набедокурить
На рысистой дорожке беговой [209],

как представляется, отразились впечатления от вполне конкретного события, следующим образом анонсировавшегося на четвертой странице «Вечерней Москвы» от 4 июня 1931 г.: «1-й Ипподром Коневодства СССР. Сегодня в четверг 4-го июня. Рысистые испытания. 19 заездов – 99 лошадей. Испытание рысью под седлом».

Возможно, что и в трагическом мандельштамовском стихотворении «На высоком перевале...» (12 июня 1931 г.) преобразены не только личные воспоминания поэта от посещения армянского города Шуша осенью 1930 г., но и газетная информация о землетрясении в совсем недавно покинутой Мандельштамом Армении: «По окончательным данным, землетрясением разрушено полностью 61 село. Убито 390 человек, ранено 7. 420. Погибло 5. 785 голов скота»⁶⁴.

3

В советский газетный контекст можно без натяжки вписать, по крайней мере, два мандельштамовских стихотворения следующего, 1932 г. Одно из этих стихотворений, датированное маем, по-видимому, было приурочено к открытию сезона в московском парке культуры и отдыха:

Там, где купальни-бумагопрядильни
И широчайшие зеленые сады,
На Москве-реке есть светоговорильня
С гребешками отдыха, культуры и воды.

Эта слабогрудая речная волокита,
Скучные-нескучные, как халва, холмы,
Эти судходные марки и открытки,
На которых носимся и несемся мы.

У реки Оки вывернуто веко,
Оттого-то и на Москве ветерок.
У сетрицы Клязьмы загнулась ресница,
Оттого на Яузе утка плывет.

На Москве-реке почтовым пахнет клеем,
Там играют Шуберта в раструбы рупоров,
Вода на булавках, и воздух нежнее
Лягушиной кожи воздушных шаров [217].

Первоначально парк должен был открыться 18 мая, о чем «Вечерняя Москва» поспешила поместить бравурную передовицу Татьяны Тэсс: «Гребные лодки отчаливают от стоянок. Вода расступается, вода отлетает назад, тронутая розовым изумленным солнцем»⁶⁵. Однако погода в столице стояла холодная⁶⁶, и парк заработал лишь 24 мая⁶⁷. Чтобы показать, насколько злободневной для советской столичной прессы мая 1932 г. была тема открытия сезона в парке культуры и отдыха, упомянем здесь и о сусальной «Поэме о парке» Ивана Молчанова, напечатанной в «Вечерней Москве» 30-го числа⁶⁸.

Очень важные оттенки смысла привлечение газетных подтекстов помогает выявить в третьем составляющем звене мандельштамовских «Стихов о русской поэзии» – стихотворении «Полюбил я лес прекрасный...» (3–7 июля 1932 г.):

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

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 погода...

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! [220]

Е.А. Тоддес, комментируя это стихотворение, очень уместно сопоставляет его со следующим фрагментом мандельштамовских «Заметок о поэзии»: «В поэзии всегда война... Корневоды, как полководцы, ополчаются друг на друга»⁶⁹. Вместе с тем в третьей–восьмой строфах стихотворения «Полюбил я лес прекрасный...», на наш взгляд, аллегорически отразилась и ситуация, сложившаяся вокруг важнейшего для советской литературы начала 1930-х годов документа: постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», ликвидирующего ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП)⁷⁰. На протяжении нескольких последующих месяцев бывшие рапповцы с разной степенью успеха и эмоционального накала каялись во всевозможных

грехах. С ними упоенно сводили счеты вчерашние враги и союзники. В частности, на первой странице «Литературной газеты» от 5 июля 1932 г., в самый разгар работы Мандельштама над стихотворением «Полюбил я лес прекрасный...», была напечатана большая статья И. Жиги «Литературное дело превратить в часть общепролетарского дела» (ср. фамилию автора статьи с мандельштамовским словечком «шишиги» – подсказано нам Н.Н. Мазур).

Заметим, что ключевой для седьмой строфы стихотворения «Полюбил я лес прекрасный...» вопрос «Кто кого?» задается и тут же разрешается в установочной редакционной статье «Будем создавать большую литературу страны социализма», появившейся в «Литературной газете» вскоре после опубликования постановления ЦК: «Вопрос “кто кого” внутри нашей страны решен окончательно и бесповоротно в пользу социализма»⁷¹.

Новая и бескомпромиссная переоценка поэтом всего того, что совершается дома, произошла поздней весной – летом 1933 г. «Наднях вернулся из Крыма О. Мандельштам, – в середине июля докладывал по начальству агент ОГПУ⁷². – Настроение его резко окрасилось в антисоветские тона. Он взвинчен, резок в характеристиках и оценках, явно нетерпим к чужим взглядам. Резко отгородился от соседей, даже окна держит закрытыми со спущенными занавесками. Его очень угнетают картины голода, виденные в Крыму»⁷³. «К 1930 г<одам> в моем политическом сознании и социальном самочувствии наступает большая депрессия, – показал сам поэт на допросе 25 мая 1934 г. – Социальной подоплекой этой депрессии является ликвидация кулачества как класса. Мое восприятие этого процесса выражено в моем стихотворении “Холодная весна”»⁷⁴, датированного летом 1933 г:

Холодная весна. Бесхлебный робкий Крым,
Как был при Врангеле – такой же виноватый.
Комочки на земле. На рубищах заплаты.
Все тот же кисленький, кусающийся дым.

Все 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 Украины и Кубани...
На войлочной земле голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца [224].

Комментарий Н.Я. Мандельштам: «Калитку действительно стерегли день и ночь – и собаки, и люди, чтобы бродяги не разбили саманную стенку дома и не вытащили последних запасов муки. Тогда ведь хозяева сами стали бы бродягами. Они бы пошли побираться, чтобы не погибнуть от отсутствия хлеба. Магазины “закрытого типа” обеспечивали только городское начальство»⁷⁵.

Можно легко себе представить, насколько должны были раздражать и угнетать Мандельштама бодряческие официальные сводки и передовицы, докладывавшие о положении с хлебом в стране, и в частности в Крыму, а главное, безапелляционные требования центральных властей еще нажать на крестьянина, доводившиеся до народонаселения СССР через газеты. Вот как это в июне 1933 г. делала «Правда»: 4-го числа на второй ее странице был помещен обзор провинциальной печати под названием «Хлеб уже зреет на полях». В этом обзоре помимо всего прочего сообщалось: «Крымские колхозы закончили сев колосовых еще в апреле. Крым раньше всех областей начнет уборку хлеба». На следующий день газета опубликовала речь председателя колхоза «Социалистическая реконструкция» Добрыдина «Первыми закончили сев, первыми сдадим хлеб государству»⁷⁶. На этой же странице было напечатано выступление колхозного бригадира Добрыдина «Вся бригада зорко охраняет урожай колхозных полей». Номер от 7 июня открылся передовицей «Развернем всесоюзное соревнование за первенство в уборке и поставке зерна государству»⁷⁷. 8 июня «Правда» опубликовала большую статью Л. Паперного «Накануне

уборки (Из опыта политотделов Винницкой области)»⁷⁸. На первой странице газеты от 13 июня появилась редакционная статья «Социалистическому урожаю – хорошую дорожку», от 18 июня – «1933 год должен быть годом высокого урожая».

Важной вехой в пропагандистской «урожайной» кампании, развернутой «Правдой», стала установочная редакционная статья «Выполнение плана хлебосдачи – первая заповедь», опубликованная 22 июня 1933 г. Цитируем фрагменты этой статьи, выразительно оттеняющие стихотворение «Холодная весна. Бесхлебный робкий Крым...»: «Что же нужно сделать сейчас, чтобы успешно выполнить закон об обязательной поставке хлеба государству? <...> Во-первых, нужно, чтобы каждый коммунист, комсомолец и сельский активист поняли разницу между обязательной поставкой хлеба в нынешнем году и хлебозаготовками прошлых лет. В нынешнем году зернопоставки – не контрактационный договор, а закон. Поставки зерна обязательны к выполнению всеми колхозниками и единоличниками. <...> На время выполнения плана поставки зерна необходимо приостановить колхозную торговлю хлебом»⁷⁹. В этом же номере «Правды» была напечатана «Речь тов. Постышева на пленуме ЦК КП(б) У 10 июня 1933 г.». В ней внимательный и опытный советский читатель только и мог найти непривольную проговорку-указание на страшный украинский голод 1932 г.: «<Р>азве прошлый год может являться для нас мериллом, разве можем мы исходить из показателей прошлого года, который является самым позорным годом для большевиков Украины?»⁸⁰ На исходе месяца 28 июня 1933 г. «Правда» поместила на своих страницах обширную подборку материалов под общей шапкой «Не позволим кулакам и лодырям растащить ни одного зерна из социалистического урожая»⁸¹.

Своеобразным легковесным прологом к стихотворению «Холодная весна. Бесхлебный робкий Крым...» может считаться шуточное мандельштамовское четверостишие, которое мы предлагаем датировать февралем 1933 г.:

Какой-то гражданин, наверное попович,
Наевшись коммерческих хлебов,
– Благодарю, – воскликнул, – Каганович!
И был таков [386].

16 февраля 1933 г., выступая с программной речью на первом Всесоюзном съезде колхозников-ударников, Лазарь Каганович отпустил такую шутку: «Попы, которые служат помещикам и капиталистам, устраивают молебны, чтобы была засуха. Пожалуй, можно было бы им отправить для этих молебнов значительную часть наших безработных попов. (*Смех, аплодисменты*). Они быстро приспособятся к американским капиталистам и молебны перестроят: вместо просьбы бога о дожде начнут просить бога о засухе (*Смех*)»⁸². «Благодарю» мандельштамовского поповича, не говоря уже о финальной строке четверостишия (– «И был таков») в свете предложения Кагановича обретает совершенно особое звучание: быть отправленным к «американским капиталистам» в это время стало не самой плачевной перспективой.

По понятным причинам, Мандельштама летом 1933 г. должны были особенно злить сервильные статьи и корреспонденции, во множестве печатавшиеся в главном органе советских писателей – «Литературной газете». В уже цитированном нами июльском доносе на поэта приводится следующее мандельштамовское развернутое суждение: «Литературы у нас нет, имя литератора стало позорным, писатель стал чиновником, регистратором лжи. “Лит<ературная> газета” – это старая проститутка – права в одном: отрицает у нас литературу. В каждом номере вопль, что литература отстает, не перестроилась и проч<ее>. Писатели жаждут не успеха, а того, чтобы их Ворошилов вешал на стенку, как художников (теперь вообще понятие лит<ературного> успеха – нонсенс, ибо нет общества)”. Коснувшись вопроса о том, что на художественной выставке “за 15 лет” висят “дрянные” пейзажи Бухарина, Мандельштам добавляет: “Ну что же, читали мы стихи Луначарского, скоро, наверное, услышим рапсодии Крупской”»⁸³.

Период острой ненависти поэта к сталинскому режиму увенчался серией открыто антисоветских стихотворений, датированных ноябрем 1933 г. Первая строфа одного из них представляет собой довольно точный, хотя и издевательский, пересказ сразу нескольких материалов «Литературной газеты», объединенных общей темой – обсуждением проблемы переводов на русский язык произведений, написанных на языках народов СССР:

Татары, узбеки и ненцы,
И весь украинский народ,
И даже приволжские немцы
К себе переводчиков ждут.

И, может быть, в эту минуту
Меня на турецкий язык
Японец какой переводит
И прямо мне в душу проник [356].

На первой странице «Литературной газеты» от 23 октября 1933 г. была опубликована большая статья А. Гидаша «Выше качество художественного перевода», в которой подчеркивалось: «Особого внимания заслуживает вопрос о переводах литературы отдельных социалистических республик Советского Союза. Эти литературы национальные по форме и социалистические по содержанию уже сейчас создали такие произведения, передача которых путем перевода не только В ПОЛИТИЧЕСКОМ, но и с точки зрения ЛИТЕРАТУРНОЙ является делом неотложной важности». На третьей странице этого же номера газеты находим несколько статей, помещенных под общей шапкой: «Художественный перевод – на высоту оригинала!». Самая обширная статья озаглавлена: «Теснее сплотить братские литературы. На заседании украинской комиссии Оргкомитета». Цитируем ее финальный абзац: «На заседании украинской комиссии Оргкомитета ССП СССР принято решение о конкретном изучении творчества отдельных украинских писателей. Тов. Стецкому поручено изучить творчество

П. Панча, т. Безыменскому – Кулика, Бажана, Первомайского и Косынко, т. Юдину – Эпика, т. Гладкову – Копыленко, Кириленко и Досвитного, т. Форш – Любченко, т. Динамову – Микитиенко, Кулиша и Ивана Ле, т. Катаеву – Остапа Вишни, т. Багрицкому – Терещенко и Тычины, т. Коваленко – Головки, т. Шагинян – молодых писателей Одессщины, тт. Стецкому, Березовскому и Форш – Кузьмича». Рядом были напечатаны статьи Гейши Шариповой «Качество ошибок» и П. Карабана «Осторожнее на переводах!», а также коллективное письмо четырех переводчиков (Ю. Березовского, Дзахо Гатуева, В. Нейштадта и Александра Ромма) с самокритичным названием «Довольно барства»: «Значительно слабее обстоит дело с переводом литератур братских народов СССР».

23 ноября 1933 г. на первой странице «Литературной газеты» появилась программная редакционная статья «По-настоящему изучить богатейшую литературу народов СССР». Приведем несколько выдержек из нее: «<З>наем ли мы нацлитературу республик и областей РСФСР? Если и знаем, то очень слабо. <...> Одиннадцать писательских бригад всесоюзного Оргкомитета по изучению нацлитератур республик и областей РСФСР должны были уже давно приступить к работе <...>. В результате из 11 бригад по-настоящему работает только 3 бригады <...> (только эти три бригады уже выехали или выезжали на места). <...> Совсем пока не работает: <...> бригада т. Шульца (республика немцев Поволжья)».

Вот эти добровольно-принудительные поездки переводческих бригад в республики и области СССР и были высмеяны Мандельштамом в стихотворении «Татары, узбеки и ненцы...». Почему в последних его строках «японец» переводит поэта именно на «турецкий язык»? Возможно, потому, что в этот период взаимоотношения СССР и Турции значительно потеплели, свидетельством чему служит, например, серия заголовков из «Правды» от 1 ноября 1933 г.: «Пребывание советской делегации в Турции. Тов. Ворошилов о высоких качествах турецкой армии»; «Представителям СССР отведено центральное место в торжествах»; «Турецкая печать приветствует СССР»⁸⁴.

Еще в нескольких стихотворениях Мандельштама ноября 1933 г. своеобразно отразилось пышное официальное празднование 15-летия ВЛКСМ⁸⁵. Мы имеем в виду следующие две строфы из лютого мандельштамовского стихотворения «Квартира»:

А стены проклятые тонки,
И некуда больше бежать,
А я как дурак на гребенке
Обязан кому-то играть.

Наглей комсомольской ячейки
И вузовской песни бойчей,
Присевших на школьной скамейке
Учить щебетать палачей [225]⁸⁶,

а также восемь мандельштамовских строк, которые, по-видимому, правомерно считать поэтическим отводком от процитированных строф «Квартиры»:

У нашей святой молодежи
Хорошие песни в крови:
На баюшки-баю похожи
И баю борьбу объяви.

И я за собой примечаю
И что-то такое пою:
Колхозного бая качаю,
Кулацкого пая пою [356].

Больше писать о комсомольцах и для комсомольцев (в переводе на язык тогдашнего Мандельштама – усерднее играть «на гребенке») советских писателей призвала статья «Идти в ногу с ростом нашей молодежи. Накануне 15-летия ВЛКСМ», помещенная на первой странице «Литературной газеты» 11 октября 1933 г. Встык с ней газета напечатала обзор Н. Оружейникова «Герои жизни и литературы», где были перечислены и кратко оценены неко-

торые произведения начала 1930-х годов, в которых действовали комсомольцы: «Вот и в рассказе Я. Шведова секретарь комсомольской ячейки попал под влияние своего соседа по станку с кулацким душком» и так далее, и тому подобное... Может быть, стоит провести параллели между «комсомольскими» строками Мандельштама и ноябрьским правдинским очерком Сергея Третьякова «Дозорные урочая», в котором советская молодежь, колхоз, кулаки и патриотическая песня тоже объединены в рамках цельного текста. В очерке рассказывается о сельских ребятах, зорко берегущих собранный урожай от посягательства крестьянкулаков: «Вот Леня Селезнев. Он хотел проверить тачанку бригадира, не везут ли зерно. Конюх исхлестал его кнутом до крови, но пока не швырнул его наземь, держал Леня коня под уздцы. <...> Трех задержали воров с зерном. <...> Аня Сычова из колхоза “Магнитогорск” заверяет: – Вора еще не поймали, но следим и непременно поймаем»⁸⁷. В финале очерка изображено, как «Леня Селезнев читал с трибуны рапорт и песню <...>:

Мы что день, то крепче стали,
Враг что день, то глубже вниз.
Нас ведет товарищ Сталин
По дороге в коммунизм»⁸⁸.

Важно отметить, что в ноябрьской советской прессе 1933 г. не удалось найти конкретного веского повода к написанию самоубийственного мандельштамовского стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...», направленного лично против Сталина⁸⁹. Не означает ли это, что такого решающего повода просто не было, а был месяцами копившийся гнев, чью поэтическую вспышку в ноябре 1933 г. мог спровоцировать любой пустяк? Возможно, подобным пустяковым поводом стало уже цитировавшееся нами заглавие доклада Кагановича на пленуме ВЛКСМ «Ленин и Сталин с исключительной заботливостью выпестовали комсомол» – сравним у Мандельштама в стихотворении: «А где хватит на полразговорца, / Там припомнят кремлев-

ского горца» [226]. Возможно, поводом послужила напечатанная во всех праздничных ноябрьских газетах фотография Сталина в окружении Молотова, Кагановича, Орджоникидзе, Калинина, Рудзутака, Куйбышева, Микояна и Енукидзе на трибуне мавзолея во время демонстрации⁹⁰ – сравним у Мандельштама в стихотворении: «А вокруг него сброд тонкошеих вождей» [226]. Возможно, но менее вероятно, поскольку это прямо не отразилось в стихотворении «Мы живем, под собою не чуя страны...», таким поводом стала опубликованная на третьей странице «Литературной газеты» 23 ноября 1933 г. большая подборка материалов «Писатели работают над книгой о Беломоро-Балтийском водном пути». Эта подборка включала статью профессора Института советского строительства и права С.Я. Булатова «Чего мы ждем от книги о Беломорском канале», где содержалось такое, например, рассуждение: «Лагеря ОГПУ и концентрационные лагеря фашистской Германии – вот два пункта, отражающие, как капли воды, всю противоположность двух систем – системы гниющего капитализма и системы строящегося социализма».

В том же ноябре 1933-го Мандельштам начал работу над циклом «Восьмистишия», в котором он едва ли не сознательно уклонился от использования сырого жизненного, а следовательно, и газетного материала. Новое приобщение поэта к советской прессе произошло лишь спустя полтора года, в апреле 1935-го.

4

Воронежские стихотворения Мандельштама 1935 г. создавались в тот период жизни поэта, когда как минимум по двум причинам он с обостренным вниманием должен был вчитываться в советские газеты. Во-первых, пресса и радио оказались пусть не единственными, но зато уж точно главными источниками информации для Мандельштама о событиях, творившихся в «большом мире», прежде всего в Москве и Ленинграде⁹¹. Об этом, опираясь на радиовпечат-

ления, очень выразительно рассказано в следующем мандельштамовском восьмистишии (апрель 1935 г.):

Наушнички, наушники мои!
Попомню я воронежские ночи:
Недопитого голоса Аи
И в полночь с Красной площади гудочки...

Ну как метро?.. Молчи, в себе тай...
Не спрашивай, как набухают почки...
И вы, часов кремлевские бои, –
Язык пространства, сжатого до точки... [239]⁹²

Во-вторых, в промежуток с апреля по июль, в который и были написаны все мандельштамовские стихи 1935 г., поэт с особой силой переполняла «благодарность за жизнь»⁹³, не отнятую советским государством из-за написания крамольного стихотворения о Сталине. «Никаких лишений нет и в помине <...>, – в конце июля 1935 г. общал Мандельштам отцу из Воронежа. – Впервые за много лет я не чувствую себя отщепенцем, *живу социально* [курсив Мандельштама. – О. Л.], и мне по-настоящему хорошо <...> Хочу массу вещей видеть и теоретически работать, учиться... Совсем как и ты... Мы с тобой молодые. Нам бы в Вуз поступить...» (IV, 160)⁹⁴.

Соответственно, в это время создаются те самые мандельштамовские вещи, которые М.Л. Гаспаров определяет как «стихи о приятии действительности»⁹⁵, а воронежский друг Мандельштама С.Б. Рудаков в письме к жене от 24 мая 1935 г. как «открыт<ые> политически<е> стих<и>»⁹⁶. Понятно, что материал для таких стихов Мандельштам, мысливший как никогда масштабно, должен был черпать, в первую очередь, именно из газетных и радиоисточников. При этом мы отнюдь не считаем газетные заметки и радиопередачи единственными объясняющими источниками для воронежских вещей Мандельштама. Почерпнутая из них информация сложно переплелась в стихах поэта с литературными и иными подтекстами.

Далеко не все мандельштамовские стихотворения начальной воронежской поры, разумеется, откликались на газетный материал. Многие из них, такие как «Я живу на важных огородах...» (апрель 1935 г.), «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» (апрель 1935 г.), «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (апрель 1935 г.), «Чернозем» (апрель 1935 г.), «Это какая улица?..» (апрель 1935 г.)⁹⁷, «Как на Каме-реке глазу тёмно, когда...» (апрель–май 1935 г.), «Я смотрел, отдаляясь, на хвойный восток...» (апрель–май 1935 г.), «Лишив меня морей, разбега и разлета...» (май 1935 г.), написаны под впечатлениями Мандельштама от поразивших его пейзажей Черноземья и водного пути в Чердынь и из Чердыни, а также в результате осмысления обстоятельств своей ссылки. Стимулом к написанию стихотворения «За Паганини длиннопалым...» (5 апреля – 18 июня 1935 г.) послужил воронежский концерт скрипачки Галины Бариновой, а стихотворений «Возможна ли женщине мертвой хвала...» (3 июня 1935 г.) и «На мертвых ресницах Исаакий замерз...» (3 июня 1935 г.) – известие о смерти Ольги Ваксель, в которую Мандельштам был когда-то кратко, но сильно влюблен. Поводом для создания стихотворения «Исполню дымчатый обряд...» (июль 1935 г.) стали коктебельские воспоминания автора «Разговора о Данте». Кроме того, для некоторых «открытых политических стихотворений» поэта, например «Мир начинался страшен и велик...» (апрель 1935 г.) и «Мир должно в черном теле брать...» (май 1935 г.), явно напрашивающихся газетных ключей нам подыскать не удалось.

Из мандельштамовских стихотворений 1935 г., проясняемых с помощью привлечения материалов из прессы, сначала поговорим о тех, в которых «газетного» комментария требуют отдельные строки и строфы. Как известно, в стихотворениях «От сырой простыни говорящая...» (<апрель>–июнь 1935 г.)⁹⁸ и «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (апрель – 1 июня 1935 г.) отразились впечатления Мандельштама от несколько запоздалого просмотра фильма братьев Васильевых «Чапаев» 1934 г.⁹⁹ Этот фильм занял такое большое место в мыслях и в творчестве поэта, вероятно, и потому, что его на все лады рас-

хваливали в столичной прессе в качестве эталона нового советского искусства.

Вот улов микроцитат из апрельских газет 1935 г. «У нас есть “Чапаев”» (А.М. Горький. «Литература и кино. Речь на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 года»)¹⁰⁰. «“Чапаев” лента законного движения» (Виктор Шкловский. «О Чапаеве еще раз»)¹⁰¹. «Представьте себе, что вышла энциклопедия, вместившая в себя все события и дела минувшего года, толстая книга “Весь год”: раскроем ее на разделе буквы “Ч”. Два прекрасных, несокрушимых и всенародных слова остановят наше внимание: “Челюскинцы” и “Чапаев”» (Лев Кассиль. «Год»)¹⁰².

Процитируем также фрагменты из правдинской статьи С. Динамова «О стиле советского искусства», где в зачине гневно осуждается «художник Филонов (имеющий, к сожалению, до сих пор последователей в Ленинграде)», который «создает издевательские картины, как, например, “Формула ленинградского пролетариата” и другие», представляющие мозаику из частей тела, с которого снята кожа, и каких-то мистических кристаллов»¹⁰³. Затем этому «псевдоискусству» противопоставляется фильм братьев Васильевых: «Пафос гражданской войны горит в “Чапаеве”. Он влит в сильный характер, множество героев стало одним образом, разнообразие эпохи зазвучало в нескольких голосах, и эпоха стала живой через человека, а человек стал живым через эпоху»¹⁰⁴.

Упоминание в очерке Кассиля о челюскинцах позволяет нам перейти к комментированию отдельных образов мандельштамовских «Стансов» (май 1935 г.)¹⁰⁵ и начать со строки «Я слышу в Арктике машин советских стук» [244]. 13 апреля 1935 г. в стране широко отмечалась «годовщина героического спасения челюскинцев нашими летчиками и одновременно пятнадцатилетняя годовщина всесоюзного арктического института»¹⁰⁶, о чем «Известия» напомнили в специальной передовице, помещенной в номере от 12 апре-

ля. Через два дня газета опубликовала еще одну редакционную передовую статью, посвященную героям Арктики, – «Воспитательное значение челюскинской эпопеи»¹⁰⁷. Тема освоения Арктики вообще не сходила со страниц советских газет того времени. Из многочисленных материалов, напечатанных о Севере в мае 1935 г., стоит особо выделить три правдинских очерка Бориса Горбатова – «Арктика слушала первомайский парад в Москве»¹⁰⁸, «Будни Арктики»¹⁰⁹ и «Газета Арктики»¹¹⁰.

С помощью привлечения газетного материала могут быть прокомментированы и две из трех соседних с только что разобранный строки «Стансов»:

Я помню всё: немецких братьев шен
И что лиловым гребнем Лорелен
Садовник и палач наполнил свой досуг [244].

Тема казней в фашистской Германии относится к числу весьма частотных для советской майской прессы 1935 г. Сошлемся на редакционную статью «Пытки политзаключенных в Германии»¹¹¹ воронежской «Коммуны» и на заметку из этой же газеты «Погромных дел мастера», рассказывающую о гонениях на евреев в нацистском Берлине¹¹², а также на известинский фельетон Д. Бухарцева «Маразм прессы третьей империи»¹¹³.

Образ садовника-палача в мандельштамовском стихотворении, возможно, был навеян прочтением в газете большой статьи Ильи Эренбурга «Добрые взаимоотношения». В начале статьи саркастически пересказывается заметка из некоей профашистской швейцарской газеты. В ней даются рецепты, как правильно сохранять садовые цветы: «Стр<аница> 7 называется “Немецкая женщина в Швейцарии” <...>. Лирическое отступление: “Ответы нашим читательницам”. Г-же Л. Б. в Цюрихе: “Левкой, которые вы получили в подарок, положите на ночь в ванну, опустив предварительно в воду таблетку аспирина”»¹¹⁴. Ближе к финалу левкой упоминаются вновь в соседстве со зловещим описанием тайного вывоза из Швейцарии в фашистский Бер-

лин коммуниста Якоба: «Я видел и пограничный шлагбаум: когда Якоба везли в Германию, шлагбаум был поднят. Это никак не связано ни с левкоями, ни с кулинарными добродетелями немецкой женщины. Это – настоящее дело»¹¹⁵.

Из другого майского фельетона Эренбурга, также напечатанного в «Известиях», в мандельштамовское стихотворение, возможно, перекочевало название величайшего памятника древнерусской литературы. Сравним в «Стансах»:

И не ограблен я, и не надломлен,
Но только что всего переогромен...
Как «Слово о полку», струна моя туга... [244]¹¹⁶

и у Эренбурга в статье «Наша Родина» (как и у Мандельштама, в близком и важном соседстве с «немецкими» мотивами): «Мы не дети и не кафры. Наша страна дала многое миру и в те жестокие времена, которые мы теперь с радостью зовем историей. Историки литературы в том же Франкфурте хорошо знают и “Песню о полке Игореве” и “Носящий барсову шкуру”»¹¹⁷.

Теперь приведем несколько газетных параллелей к зачину пятой строфы «Стансов»:

И ты, Москва, сестра моя, легка,
Когда встречаешь в самолете брата
До первого трамвайного звонка... [244]

Тема радостной встречи столицы со славными советскими летчиками неоднократно возникает в газетной периодике мая 1935 г.¹¹⁸, например в отчете «Правды» о первомайском военном параде на Красной площади: слышен «рочот пропеллеров приближающихся воздушных эскадрилий. Это был апогей первомайского парада <...> в небе плыли гигантские воздушные корабли, предводительствуемые исполином – “Максимом Горьким” <...>. Прошли уже бомбовозы, рой разведчиков. И тогда над нашими головами понеслись невиданные по красоте и изяществу линий новые двухмоторные самолеты. Скорость огромная. Но ее

побила скорость истребителей. Они были чудесны в своей легкости»¹¹⁹. На соседней странице «Правда» поместила информационную редакционную заметку «Товарищи Сталин, Молотов, Ворошилов, Каганович, Орджоникидзе, Чубарь на центральном аэродроме»¹²⁰. А в номере «Правды» от 6 мая 1935 г., в репортаже Б. Галина, сообщались трогательные подробности о встрече руководителей страны с советскими летчиками на центральном московском аэродроме¹²¹.

Газетные заметки помогают откомментировать финальные строки в примыкающем к «Стансам» мандельштамовском стихотворении «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (май 1935)¹²²:

На Красной площади земля всего круглей,
И скат ее нечаянно-раздольный,

Откидываясь вниз – до рисовых полей,
Покуда на земле последний жив невольник [242].

Тема революции и гражданской войны в Китае многократно возникает в советской майской прессе 1935 г. Приведем здесь только одну цитату – из первомайского правдинского отчета, изображающего как раз демонстрацию на Красной площади: «С улиц и площадей Советского Союза несется сегодня привет Эрнсту Тельману, Матиасу Ракоши, тысячам и десяткам тысяч фашистских тюрем, бесстрашным солдатам германской компартии, мужественным бойцам китайских Советов и их легендарным командирам – Чжу Де и Мао Цзе-Дуну»¹²³. Образ «рисовых полей» как метонимия Китая появляется в рецензии Ру-Сина на книгу Агнессы Смэдли «Рассказы о китайской красной армии». Эта рецензия была опубликована в «Литературной газете» от 10 мая 1935 г.: «Вокруг деревень, посреди рисовых и опиумных полей возвышаются невысокие, круглые холмики, под ними покоятся мертвые»¹²⁴.

Разговор о заметках из советской прессы, *существенно* меняющих читательское представление о произведениях Мандельштама, начнем с самого неочевидного примера и

перечислим гипотетические газетные подтексты к мандельштамовскому стихотворению «Бежит волна – волной волне хребет ломая...» (27 июня 1935 г.):

Бежит волна – волной волне хребет ломая,
Кидаясь на луну в невольничьей тоске,
И янычарская пучина молодая,
Неусыпленная столица волновая,
Кривеет, мечется и роет ров в песке.
А через воздух сумрачно-хлопчатый
Неначатой стены мерещатся зубцы,
А с пенных лестниц падают солдаты
Султанов мнительных – разбрызганы, разъяты –
И яд разносят хладные скопцы [248–249]¹²⁵.

Общее нагнетание смертоносных мотивов в этом стихотворении, вероятно, было отчасти спровоцировано вне-текстовыми обстоятельствами: как раз 27 июня 1935 г. над Воронежем пронесся страшный ураган, лишивший жизни нескольких человек, причем «<о>собенной силы», согласно информации газеты «Коммуна», «достиг ураган на реке»¹²⁶.

А выстроить восточные декорации в стихотворении «Бежит волна – волной волне хребет ломая...» Мандельштама могло спровоцировать прочтение следующего фрагмента из статьи В. Ивинга «Бахчисарайский фонтан», помещенной в «Известиях» от 22 июня 1935 г. в составе подборки «Успех ленинградского балета» (о московских гастролях Кировского театра): «<М.> Дудко <в партии Гирея> дает великолепную остро отточенную рыцарственную фигуру хана, представляя его блистательным воителем старого феодального Востока во вкусе вальтер-скоттовского султана Саладина. За острым сарацынским профилем Гирея словно *мерещится* глубокий золотой фон сказок 1.001 ночи, душистые от полыни пески пустынь и *зубцы* крепостных *стен* Акры»¹²⁷ (сравним у Мандельштама: «Неначатой стены мерещатся зубцы»). К этому можно прибавить, что 27 июня 1935 г., т. е. в тот день, которым датируется стихотворение Мандельштама, в «Известиях» был напечатан отрывок из

речи Г. Лахути на Международном конгрессе защиты искусств в Париже, где возникает образ опасной для жизни восточной водной стихии: «В Таджикистане многие века бурлила и пенилась “дикая река” Вахш. Как кровожадный дракон, она поглощала сотни тонн грузов и сотни человеческих жизней при переправе через ее бешеные воды»¹²⁸.

Теперь обратимся к мандельштамовскому стихотворению, которое исследователями датируется апрелем–маем 1935 г., причем возле мая ставится знак вопроса. Как мы сейчас попробуем показать, этот знак следует убрать:

Ты должен мной повелевать,
А я обязан быть послушным.
На честь, на имя наплевать –
Я рос больным и стал щедушным.

Так пробуй выдуманный метод
Напропалую, напрямик:
Я – беспартийный большевик,
Как все друзья, как недруг этот [358].

Два авторитетных исследователя в одном издании предлагают взаимоисключающие трактовки этого восьмистишия. Сначала М.Л. Гаспаров в предисловии к «Полному собранию стихотворений» Мандельштама пишет, что строки «ты должен мной повелевать, / А я обязан быть послушным» «получают разработку» в просоветских «Стансах»¹²⁹. Затем А.Г. Мец в комментарии к тому же стихотворению замечает, что «<п>о жанру» оно «близко эпиграмме» на Сталина¹³⁰.

Относительную ясность в этот заочный неакцентированный спор, как кажется, вносит соотнесение двух финальных строк мандельштамовского стихотворения с тостом И.В. Сталина, прозвучавшим на встрече участников Первомайского парада с членами ЦК и правительством Советского Союза в зале Большого Дворца в Кремле 2 мая 1935 г. Сталинский тост цитирует в своем известном отчете Николай Бухарин, а Мандельштам в разбираемом стихотво-

рении к этому тосту отсылает читателя. На встрече в Кремле вождь народов поднял бокал «<з>а всех большевиков: партийных и непартийных. Да. И непартийных. Партийных меньшинство. Непартийных большинство. Но разве среди непартийных нет настоящих большевиков? Большевик, это – тот, кто предан до конца делу пролетарской революции. Таких много среди непартийных. Они или не успели вступить в ряды партии. Или они так высоко ценят партию, видят в ней такую святыню, что хотят подготовиться еще и еще к вступлению в партийные ряды. Часто такие люди, такие товарищи, такие бойцы стоят даже выше многих и многих членов партии. Они верны ей до гроба»¹³¹.

Назвавшись «беспартийным большевиком», Мандельштам не просто приложил к себе характеристику, которую дал «непартийным большевикам» Сталин: в первой строфе своего стихотворения поэт адресовался к рабочему классу; цитата из сталинского тоста во второй строфе превращает весь текст в обращение персонально к вождю. Почти не рискуя ошибиться, можно предположить, что стихотворение «Ты должен мной повелевать...» относится к тем мандельштамовским вещам, о которых он запрашивал Надежду Яковлевну 26 декабря 1935 г.: «...постарайся узнать, как отвечает Союз, т. е. Ц.К. партии, на мои стихи» (IV, 163). «Разрыва с партией большевиков у меня быть не может при любом ответе, при молчании даже, даже при ухудшении ситуации. Никакой обиды. Никакого брюзжания. Партия не нянька и не доктор», – писал поэт жене 3 января 1936 г. (IV, 170).

Тем не менее отражающий особенности мироощущения поэта невнятный перевод на язык поэзии внятного языка советской газеты превращает стихотворение «Ты должен мной повелевать...» и многие другие стихотворения позднего Мандельштама в не вполне однозначные, полные темнот и идеологических оттенков. Как читатель должен понимать такие, например, строки: «*На честь, на имя наплевать*», «*Так пробуй выдуманый метод*»... И о каком «недруге» идет речь в предпоследней строке стихотворения?

Использование газетного материала позволяет уловить важные смысловые обертоны еще одного мандельштамовского стихотворения, написанного в мае 1935 г. и пародийно, почти по-зощенковски, воспроизводящего язык советских радиопередач и передовиц (в начале второй строфы):

Тянули жилы, жили-были,
Не жили, не были нигде.
Бетховен и Воронеж – или
Один или другой – злодей.

На базе мелких отношений
Производили глухоту
Семидесяти стульев тени
На первомайском холоду.

В театре публики лежало
Не больше трех карандашей,
И дирижер, стараясь мало,
Казался чертом средь людей [358–359].

Комментируя это стихотворение, А.Г. Мец отмечает, что его «<с>ужет связан, возможно, с концертом в “летнем” театре в Первомайском саду в Воронеже»¹³². Действительно, в воронежской «Коммуне» от 28 апреля 1935 г. находим следующий анонс: «Первомайский театр. 30 апреля днем, 1 и 2 мая вечером. Концерты симфонич<еского> оркестра Облрадиокомитета под управлением дирижера А.В. Дементьева. В концертах принимают участие: 30 апреля – артист Облрадиокомитета Н.И. Колесник (тенор) и А.И. Цирюльников (меццо сопрано). 1 мая – солист ГАБТа СССР Садонов (бас)¹³³. 2 мая – скрипач Мирон Полякин (Ленингр<ад>) и солист ГАБТа СССР Садонов (бас). Начало – днем в 11 час<ов>, вечер – в 21 час»¹³⁴. Однако у неудачного, судя по мандельштамовскому описанию, провинциального концерта имелся мощный столичный фон, который превращал

недостаточное рвение воронежского дирижера Дементьева в уже совсем недопустимое и почти преступное. В «Известиях» как раз от 1 мая 1935 г. была напечатана большая статья видного музыковеда И.И. Соллертинского «Бетховен и советская культура», в которой творчество великого композитора определялось как ценнейшее достояние победившего рабочего класса, требующее к себе бережного и трепетного отношения: «Единственным законным наследником величайших культурных ценностей прошлого столетия становится пролетариат. Он сумел отвоевать Бетховена у капиталистического мира, он сумел насытить свои массовые празднества, дни побед великой социалистической стройки ликующими звуками бетховенской музыки. Он сумеет и воспитать композиторов, которые, творчески овладевая лучшими принципами героического искусства Бетховена, создадут своих симфонических Чапаевых»¹³⁵.

Важную деталь, подтверждающую этот тезис Соллертинского, Мандельштам мог найти в первомайском отчете «Правды» за 1935 г.: «Без конца и без края льется человеческая река. Как чудесно поют нынче над ней трубы. Оркестры завода им. Сталина, завода им. Кирова, Станкостроя, красной “Трехгорки” пришли сегодня с Бетховеном и Вагнером, с Прокофьевым и Верди»¹³⁶. Остается добавить, что главный дирижер воронежского симфонического оркестра Александр Васильевич Дементьев считался специалистом по Бетховену и в сезоне 1935 г. трижды исполнял со своим оркестром Девятую симфонию композитора. «Бетховена, создавшего непревзойденные образцы драматической музыки, отличающейся необыкновенным богатством и в то же время простотой своих мелодий, Бетховена, воспевшего человеческий разум и героизм, любят народные массы, – со слов Дементьева записал корреспондент “Коммуны” в номере от 20 декабря 1936 года. – Цикл из его произведений, осуществленный на протяжении прошлого сезона, пользовался большим успехом у наших слушателей, и сейчас каждое из его творений неизменно встречает теплый прием»¹³⁷.

Стихотворение Мандельштама «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» было завершено 24 мая 1935 г.:

Еще мы жизнью полны в высшей мере,
Еще гуляют в городах Союза
Из мотыльковых, лапчатых материй
Китайчатые платица и блузы.

Еще машинка номер первый едко
Каштановые собирает взятки,
И падают на чистую салфетку
Разумные густеющие прядки.

Еще стрижей довольно и касаток,
Еще комета нас не очумила,
И пишут звездоносно и хвостато
Толковые, лиловые чернила [246].

А.Г. Мец следующим образом откомментировал мандельштамовский текст: «Поводом к ст<ихотворе>нию послужило постановление ЦИК и СНК СССР о привлечении несовершеннолетних, начиная с 12-летнего возраста, к уголовному суду с применением всех мер уголовного наказания, принятое 7 апр<еля> 1935 г. На это и дан намек в словах “высшей мере”»¹³⁸. Это, безусловно, верно, но важно еще отметить, что страшный мандельштамовский намек вживлен в праздничные декорации. День 24 мая 1935 г., хотя и пришелся на пятницу, был объявлен всесоюзным выходным по случаю 10-летия «Комсомольской правды». Выходной ознаменовался массовыми гуляниями, упомянутыми в стихотворении Мандельштама. Прочитируем информацию из рубрики «Сегодня, в выходной день» из столичной «Правды» от 24 мая 1935 г.: «В парке культуры и отдыха им. Горького – большое гулянье, посвященное 10-летию газеты “Комсомольская правда”»¹³⁹, и анонс из рубрики «Завтра – выходной день» из воронежской «Коммуны» от 23 мая 1935 г.: «Куда пойти? Сад пионеров и октябрят открыт с 10 час<ов>. Работают читальня, песнетeka, игротeka и физ-

культурные площадки. Вечером – большое гулянье. Играет оркестр духовой музыки»¹⁴⁰.

Праздничный контекст, в который мы поставили стихотворение «Еще мы жизнью полны в высшей мере...», позволяет предложить злободневное каламбурное объяснение для двух его последних строк («И пишут звездоносно и хвостато / Толковые, лиловые чернила»): в «Правде» от 24 мая 1935 г. сообщается, что постановлением Центрального исполнительного комитета Союза ССР от 23 мая «<з>а выдающиеся заслуги в деле улучшения газеты “Комсомольская правда”» ее главный редактор В.М. Бубекин награжден орденом Красной Звезды¹⁴¹.

Нам остается сопроводить кратким газетным комментарием мандельштамовское четверостишие, датированное июнем 1935 г.:

Римских ночей полновесные слитки,
Юношу Гёте манившее лоно –
Пусть я в ответе, но не в убытке:
Есть многодонная жизнь вне закона [246].

Н.Я. Мандельштам отмечает, что процитированное стихотворение связано с радиокомпозицией «Молодость Гёте», над которой поэт в это время работал¹⁴². М.Л. Гаспаров это наблюдение развивает и конкретизирует: «В мае–июне 1935 г. О<сип> М<андельштам> работает над “Молодостью Гёте”, кончая ее размышлениями о дружбе Гёте с женщинами, о встрече с Миньоной (будущей героиней “Вильгельма Майстера” на пути в Италию) и, наконец, итальянским путешествием с любовными элегиями и эпиграммами. Отсюда – сентенциозное “Римских ночей полновесные слитки...”»¹⁴³.

На наш взгляд, в двух финальных строках четверостишия Мандельштама трактуется не только любовная тема, но и тема поэта, насильственно выкинутого из советской литературы и тем не менее продолжающего существовать в ней тайно и «многодонно».

Неслучайно в стихотворении возникает и топографическое указание на две страны, попавшие в 1935 г. под власть нацистской идеологии: на мандельштамовские впечатления от чтения Гёте, по-видимому, наслоились его ощущения от знакомства с речью Николая Тихонова на Международном конгрессе защиты культуры в Париже.

Текст этой речи был напечатан в «Литературной газете» от 30 июня 1935 г. Сначала Тихонов декларативно заявил, что «<с>оветская поэзия прежде всего принесла в мир новую силу, новые голоса, новые жанры, новые слова»¹⁴⁴. Потом Тихонов перечислил и кратко охарактеризовал творчество четырех самых видных на его взгляд советских поэтов: «Маяковский! Вот мастер советской оды, сатиры, буффонного и комедийного стихового театра... Багрицкий! Вот стих пламенный и простой... Сложный мир психологических пространств представляет нам Борис Пастернак. Какое кипение стиха, стремительное и напряженное, какое искусство непрерывного дыхания¹⁴⁵, какая поэтическая и глубоко искренняя попытка увидеть, совместить в мире сразу множество пересекающихся поэтических движений... Если мы хотим контраста, возьмем стихи Демьяна Бедного...»¹⁴⁶.

Затем Тихонов неодобрительно высказался о поэтах Запада, в первую очередь о поэтах фашистских Италии и Германии. Заметим, что, как и у Мандельштама в разбираемом четверостишии, метонимическими символами этих двух стран послужили в речи Тихонова Рим и Гёте: «Маринетти – поэт “гастрономической архитектуры” – превозносит в стихах искусство есть так, чтобы от удивительных блюд, ценных и причудливых, к итальянцам вернулся дух древнего Рима <...>. Увы, увы! Никакой Гёте не возвышается над серой пеленой казарменного тумана, окутавшего Германию <...> Нет, Гёте не возвышается над Германией»¹⁴⁷.

О Мандельштаме Тихонов в своей речи, конечно, не вспомнил. Между тем старший поэт как раз летом 1935 г. был озабочен составлением собственного перечня советских стихотворцев «не на вчера, не на сегодня, а навсегда»¹⁴⁸. Вот

мандельштамовский вариант списка, так же, как и тихоновский, состоящий из четырех имен: «Сказал фразу: “В России пишут четверо: я, Пастернак, Ахматова и П. Васильев”» (из письма С.Б. Рудакова к жене от 6 августа 1935 г.)¹⁴⁹. «Пусть меня замалчивают, но я все равно существую в составе советской поэзии» – приблизительно так можно перевести стихотворную мандельштамовскую реплику с поэтического языка на общепупотребительный.

5

В уже цитировавшемся нами письме Сергея Рудакова к жене от 24 мая 1935 г. приводится его развернутая реплика, обращенная к поэту: «...кончен цикл *открытых* политических стихов. Теперь вы – вольноотпущенник, и не должны, а вольны. Последние вещи живут отдельно, а это сейчас самое главное»¹⁵⁰ (курсив Рудакова. – О. Л.). Далее, может быть, не без хвастовства, описана реакция Мандельштама на рудаковские слова: «Он счастлив, поняв это»¹⁵¹.

Действительно, почти все вещи Мандельштама, создававшиеся в декабре 1936 г., т. е. в начале его второго воронежского периода, в отличие от большинства мандельштамовских стихотворений 1935 г. «живут отдельно» от политической злободневности, *вне* газетного контекста [при этом, если судить хотя бы по письму Мандельштама к Николаю Тихонову от 31 декабря 1936 г., поэт отнюдь не утратил интереса к текущим политическим событиям: «Вам, делегату VIII-го съезда (я слышал по радио Ваше прекрасное мужественное приветствие съезду), я сообщаю...»] и так далее (IV, 174).

Конечно, мы можем предположить, что, например, в финальных строках одного из вариантов стихотворения Мандельштама «Ночь. Дорога. Сон первичный...», находившегося в работе с 23 по 27 декабря 1936 г., отразились газетные сообщения о смерти Николая Островского¹⁵². В его романе «Как закалялась сталь», как и в мандельштамовском стихотворении, описана:

В гуще воздуха степного
Переключка поездов
Да украинская мова
Их растянутых гудков [497]¹⁵³.

А ритмический рисунок и образность этого и еще целого ряда стихотворений декабря 1936 г., возможно, были подсказаны Мандельштаму тем отрывком из поэмы Аделины Адалис «Киров», который был напечатан 30 апреля 1935 г. на первой странице «Литературной газеты»¹⁵⁴.

Сравним:

Напишу я, братья, книгу
Про колхозную зарю, –
Ленинградскому обкому
В красной папке подарю!
(Адалис)

Трудодень страны знакомой
Я запомнил навсегда:
Воробьевского райкома
Не забуду никогда! [497]
(Мандельштам)

Обратим особое внимание на использование в стихотворении Мандельштама «газетного» слова «трудодень».

Однако газетные подтексты и газетный фон оказываются для процитированного и других стихотворений Мандельштама декабря 1936 г. периферийными, т. е. лишены решающей объяснительной силы. Это справедливо уже в отношении датированного 6–9 декабря 1936 г. начального мандельштамовского стихотворения его второго воронежского периода¹⁵⁵:

Из-за домов, из-за лесов,
Длинней товарных поездов –
Гуди за власть ночных трудов,
Садко заводов и садов.

Гуди, старик, дыши сладко,
Как новгородский гость Садко
Под синим морем глубоко, –
Гуди протяжно в глубь веков,
Гудок советских городов [251]¹⁵⁶.

Газетный фон у приведенного мандельштамовского стихотворения такой: 5 декабря 1936 г. на том самом чрезвычайном VIII съезде Советов, о котором Мандельштам упоминал в письме к Н. Тихонову, был утвержден текст новой Конституции Советского Союза. 6 декабря вся страна с воодушевлением отмечала это событие, о чем красноречиво свидетельствуют заголовки газетных подборок: «Великий день народного ликования»¹⁵⁷, «Всенародное ликование»¹⁵⁸, «Великий день. 90 000 трудящихся на улицах Воронежа»¹⁵⁹ и многие другие.

Первостепенно важная роль в ритуале принятия и празднования сталинской Конституции была отведена звуковой составляющей, что подметил, в частности, Всеволод Вишневский в своем экспрессивном правдинском репортаже «Чудесное расположение духа»: «Из тумана, сквозь туман – со всех сторон шли звуковые и возбуждающие нервные волны и токи»¹⁶⁰. В этой звуковой составляющей были отчетливо различимы и заводские гудки – символ пролетарского приветствия новой Конституции. Приведем здесь только два примера, выбранные почти наудачу из воронежской «Коммуны»: «Заводской гудок. Рабочие, стахановцы, инженеры и техники 2-го механического цеха воронежского завода им. Сталина спешат на митинг, посвященный докладу товарища Сталина» о проекте новой Конституции¹⁶¹; «Гудок возвестил об окончании работы. Ворота цехов Острожского завода им. Тельмана распахнулись, и сотни людей – рабочие, работницы, инженеры, техники, конторщицы, пробираясь между пахнущих свежей краской вагонов, вереницей потянулись к клубу, потоком влились в его просторный и нарядный зал»¹⁶².

В намеченный ряд без натяжки встраивается финал мандельштамовского стихотворения («Гуди протяжно в

глубь веков, / Гудок советских городов»)¹⁶³, а также синонимичная пара («заводов и садов») из его четвертой строки: отработавшие «за власть ночных трудов» стахановцы в садах, парках и в заводских цехах радостно отмечают всенародный праздник¹⁶⁴.

10 декабря 1936 г., на исходе конституционных торжеств, московский Большой театр показал оперу Н.А. Римского-Корсакова «Садко»¹⁶⁵. Но еще на неделю раньше лезгинский поэт Сулейман Стальский опубликовал в «Правде» свое воображаемое выступление на съезде, принимавшем Конституцию. Это была стихотворная здравица Сталину, одна из причудливых строф которой, как кажется, могла спровоцировать Мандельштама вспомнить о Садко в стихотворении «Из-за домов, из-за лесов...»:

Ты из пучин морских достал
Народной мудрости коралл,
И тот коралл нам в руки дал,
Как знак побед в борьбе великой¹⁶⁶.

Подсвеченное всеми этими газетными подтекстами, стихотворение Мандельштама может быть прочитано как звуковой привет новой Конституции из глубины былинной, оперной русской древности. Тем не менее нужно признать, что злободневная газетная тема в стихотворении «Из-за домов, из-за лесов...» затушевана. Не знай мы о том, что Мандельштам работал над ним с 6 по 9 декабря 1936 г., приурочить стихотворение ко дню принятия сталинской Конституции было бы весьма затруднительно. Еще труднее с помощью отсылок к газетному материалу прояснить остальные мандельштамовские стихотворения декабря 1936 – января 1937 г.

Интенсивное возвращение «газетной» образности в стихи Мандельштама пришлось на вторую половину января – первые числа февраля 1937 г. И связано это было с работой поэта над большим стихотворением о Сталине «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», в домашнем обиходе получившем заглавие «Ода». Здесь о принятии Конститу-

ции, которое, по-видимому, послужило основным актуальным поводом к написанию всего стихотворения¹⁶⁷, отчетливо говорится уже в 7-й и 8-й строках:

Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось,
Ста сорока народов чтя обычай [359].

М.Л. Гаспаров, комментируя эти строки, отметил, что «политический термин “ось Берлин – Рим”» прочно вошел в газетный лексикон начиная с 1936 г.¹⁶⁸ Частное дополнение: заглавие «Ось мира» носила статья Анатолия Канторовича, напечатанная в «Известиях» 26 февраля 1937 г.¹⁶⁹

Не менее важно обратить внимание на то обстоятельство, что тема «<с>та сорока народов» Советского Союза, совокупно принимающих сталинскую Конституцию, – одна из ключевых для советской прессы того времени. Так, «конституционный» праздничный номер «Правды» открывался передовицей «Живет и здравствует дружба народов СССР»¹⁷⁰, а далее следовала обширная подборка материалов, помещенная под шапкой: «Народы СССР единодушно одобряют сталинскую Конституцию»¹⁷¹.

Наверное, не будет натяжкой предположить, что с темой братской дружбы между народами СССР, в очередной раз выдвинувшейся на первые полосы советских газет благодаря принятию союзной Конституции, не в последнюю очередь связано подчеркивание грузинского происхождения Сталина в следующих строках «Оды»:

И я хочу благодарить холмы,
Что эту кость и эту кисть развили:
Он родился в горах и горечь знал тюрьмы.
Хочу назвать его – не Сталин, –
Джугашвили! [360]¹⁷²

Со сходными целями грузинское происхождение вождя обыгрывали многие поэты, обращавшиеся к сталинской теме в дни принятия Конституции, например Николай Заболоцкий в «Горийской симфонии», опубликованной в

«Известиях»¹⁷³, а также Георгий Леонидзе в стихотворении, прочитанном им в качестве речи на VIII съезде Советов по-русски и по-грузински:

Колыбель там твоя качалась,
Твой букварь лежал в доме том,
Там ты выкован крепче стали,
Чтобы Сталиным стать потом¹⁷⁴.

Возможно, не столько к известному стихотворению Н. Мицишвили о Сталине, переведенному Б. Пастернаком¹⁷⁵, сколько к воспевающему братство советских народов фрагменту речи В.П. Ставского на VIII Всесоюзном съезде Советов восходит образ Прометей из стихотворения «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...»: «Знать, Прометей раздул свой уголек, – / Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!» [359]. «С глубочайшим уважением трудящиеся нашего Союза относятся к истории каждого народа, к героям в народном эпосе, величавом и могучем, и в произведениях певцов народа, – утверждал Ставский. – Так становятся популярными и любимыми трудящимися нашей страны древнегреческий Прометей и кавказский Аморан...»¹⁷⁶.

С ключевым отрывком другой речи Ставского о Конституции соотносится еще один образ из стихотворения «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...».

Ставский: Съезд утвердил сталинскую Конституцию, которую можно сравнить с ослепительной вершиной, откуда видно все наше прошлое, вся борьба за социализм, откуда открываются новые горизонты для всего человечества¹⁷⁷.

Мандельштам:

Глазами Сталина раздвинута гора
И вдаль прищурилась равнина [361]¹⁷⁸.

Тут нужно заметить, что газетные репортажи наряду с кинохроникой, портретами, фотографиями и плакатами использовались Мандельштамом при вкраплении в стихотворение «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...»

черт внешнего облика вождя. В частности, на сталинской «кисти» (ср. у Мандельштама: «Что эту кость и эту *кисть* развили») акцентировал читательское внимание, описывая речь отца народов о новой Конституции, Борис Агапов: «Иногда он делал короткое движение кистью руки, как бы говорил: “вот видите, товарищи, вот в чем дело”»¹⁷⁹. Мандельштамовским словам «Лепное, сложное, крутое веко» [360] находится соответствие в газетной заметке Алексея Толстого о все том же выступлении вождя на съезде: «...веки внимательных глаз приподняты»¹⁸⁰. Отыскивается у Толстого и параллель к мандельштамовской строке «Я б поднял брови малый уголок» [359]: «Брови поднялись двумя изломами»¹⁸¹. Конечно, мы не собираемся доказывать, что подсобным материалом для мандельштамовской «Оды» послужили только те материалы советской печати, в которых рассказывалось о принятии новой Конституции: облик Сталина складывается в стихотворении Мандельштама из отобранных и особым образом обработанных штампов эпохи, в том числе из чрезвычайно популярных в то время экфрасисов – словесных описаний портретов и плакатных изображений вождя. Сравним, например, самое начало мандельштамовского стихотворения

Когда б я уголь взял для высшей похвалы –
Для радости рисунка непреложной, –
Я б воздух расчертил на хитрые углы
И осторожно и тревожно [359]

со следующим микрофрагментом очерка Валентина Катаева 1935 г. о строительстве московского метро: «Сталин и Каганович шагали в ногу навстречу нам, над нами, из белого воздуха громадного плаката»¹⁸². Главным же иконографическим источником для мандельштамовских строк

Он свесился с трибуны, как с горы, –
В бугры голов. Должник сильнее иска,
Могучие глаза решительно добры,
Густая бровь кому-то светит близко [360]

скорее всего послужила не фотография Сталина «на трибуне (над съездом Советов, принимающим обнадеживающую демократическую конституцию)» и не популярная картина А. Герасимова «Ленин на трибуне» (как полагал М.Л. Гаспаров)¹⁸³, а групповая фотография правдинского корреспондента Н. Кулешова «Товарищ Сталин пожимает руку членам делегации от жен инженерно-технических работников от легкой промышленности, приветствовавшей совещание от жен командиров Рабоче-крестьянской Красной армии». Эта фотография в конце декабря 1936 г. обошла все советские газеты¹⁸⁴.

Можно тем не менее констатировать, что одна из устойчиво повторяющихся в стихотворении Мандельштама портретных деталей облика Сталина – его добрая улыбка – окончательно закрепились в реестре канонических примет советского изображения отца народов именно после его речи на VIII съезде Советов. В этой речи, напомним, прозвучала знаменитая сталинская шутка о буржуазных критиках новой Конституции, немедленно и с умилением подхваченная советскими средствами массовой информации.

Приведем здесь лишь небольшую подборку цитат, показывающую, как отлаженно реагировала советская пресса на малейшее изменение выражения сталинского лица, на самое крохотное оживление его речи: «Ну, и смеху же было в зале, когда товарищ Сталин давал этим “критикам” отповедь. Все смеялись. И товарищ Сталин смеялся»¹⁸⁵. «В черных волосах седина, тень от усов прикрывает улыбающийся рот»¹⁸⁶. «Медленно приближается громадный портрет. Кто не знает этого прекрасного лица? Оно приветливо улыбается знакомой мудрой и доброй улыбкой»¹⁸⁷. Сравним у Мандельштама: «И мужество улыбкою связал» [360], а также: «Он улыбается улыбкою жнеца / Рукопожатий в разговоре» [361].

Это был новый и важный оттенок, с понятным ожиданием уловленный Мандельштамом: развернутое печатью после VIII съезда Советов тиражирование образа шутящего Сталина, улыбающегося Сталина, доброго Сталина внуша-

ло робкую надежду на скорое потепление нравов. «Взгляд у него такой милый, приятный – будто каждому хочет руку пожать», – рассказывала своим слушателям делегатка съезда М. Журавлева¹⁸⁸, и это ее впечатление знаменательно перекликается с процитированными чуть выше строками «Оды».

Неудивительно, что *явный* мотив тяжелой вины перед вождем сочетается в стихотворении Мандельштама с *тайной* надеждой на прощение (этот мотив неброско вводится с помощью словечка «еще»):

Пусть недостоин я *еще* иметь друзей,
Пусть не насыщен я и желчью и слезами... [361]¹⁸⁹

Надеждами на смягчение курса власти по отношению к художнику были окрашены и речи писателей на VIII съезде Советов. Из выступления А. Толстого: «Ругать нас не плохо, но еще лучше надеяться на нас. Не выдадим!»¹⁹⁰ Из речи В. Ставского: «Писателя у нас любят, и если ругают иной раз, то лишь потому, что желают, чтоб он работал лучше, писал хорошие книги»¹⁹¹.

Сколь эфемерными были все оптимистические надежды, стало ясно очень скоро после принятия сталинской Конституции: 23–30 января 1937 г. в Москве состоялся широко освещавшийся в печати процесс по делу так называемого Параллельного антисоветского троцкистского центра. 30 января было оглашено решение суда: 13 человек приговорили к расстрелу, троим – дали десять лет, одному – восемь. В этот же день «<б>олее 200 тысяч трудящихся Москвы собрались на митинг, чтобы приветствовать приговор Верховного суда и выразить свою преданность партии Ленина – Сталина»¹⁹².

В первых рядах «приветствующих» оказались советские писатели. 26 января 1937 г. «Литературная газета» поместила большую редакционную статью «Нет пощады изменникам». Еще четыре страницы газета в этот день отвела под призывы прозаиков и поэтов стереть с лица земли Ю.Л. Пятакова, К.Б. Радека, Л.П. Серебрякова и их сорат-

ников. Среди авторов отметились И. Бабель, Д. Мирский, Ю. Олеша, А. Платонов, Н. Тихонов, А. Толстой, К. Федин, М. Шагинян, В. Шкловский. Из выступления Ю. Олеша: «Ничто не помешает нашему народу жить, побеждать, добиваться счастья! Все враги его будут уничтожены!»¹⁹³

Сразу после вынесения приговора состоялось Общемоосковское собрание писателей, на котором с лютыми речами выступили Вс. Иванов, В. Ставский, А. Фадеев, К. Федин... В Ленинграде на аналогичном собрании участников «Параллельного антисоветского троцкистского центра» клеймили М. Зощенко, В. Лидин, Ю. Тынянов...

По предположению М.Л. Гаспарова¹⁹⁴, именно на этот процесс Мандельштам откликнулся стихотворением, датированным февралем 1937 г.:

Если б меня наши враги взяли
И перестали со мной говорить люди,
Если б лишили меня всего в мире:
Права дышать и открывать двери,
И утверждать, что бытие будет
И что народ, как судия, судит,
Если б меня смели держать зверем,
Пищу мою на пол кидать стали б –
Я не смолчу, не заглушу боли,
Но начерчу то, что чертить волен,
И, раскачав колокол стен голый
И разбудив вражеской тьмы угол,
Я запрягу десять волов в голос
И поведу руку во тьме плугом –
И в глубине сторожевой ночи
Чернорабочей вспыхнут земли очи,
И, в легион братских очей сжатый,
Я упаду тяжестью всей жатвы,
Сжатостью всей рвущейся вдаль клятвы, –
И налетит пламенных лет стая,
Прошелестит спелой грозой Ленин,
И на земле, что избежит тленья,
Будет будить разум и жизнь Сталин [362].

Легко заметить, что многие строки этого стихотворения идеально вписываются в соответствующий газетный контекст. Сравним хотя бы мандельштамовский зачин («Если б меня наши враги взяли») с заглавием редакционной передовицы, напечатанной на первой странице «Коммуны» 27 января 1937 г. («Наши заклятые враги»), а также строку Мандельштама «И разбудив *вражеской тьмы* угол» со следующими фрагментами из речей А. Платонова и В. Ставского: «...враг не сдастся, он будет заострять свое оружие против нас. Поэтому надо попытаться осветить точным светом искусства самую “середину тьмы”, – тогда мы будем иметь еще один способ предвидения наиболее опасных врагов» (А. Платонов)¹⁹⁵; «У нас с вами дочери и сыновья – какое будущее готовили им эти враги народа? Тьму кромешную, всю адскую тьму капиталистического строя – вот что готовили для наших детей» (В. Ставский)¹⁹⁶.

Однако Мандельштам и в данном случае выступил наособицу. Если авторы газетных заметок и отчетов о процессе по делу «Параллельного антисоветского троцкистского центра» исходили из реального положения вещей (*мы судим врагов*), автор стихотворения «Если б меня наши враги взяли...» вывернул ситуацию наизнанку (*что было бы, если бы враги захватили меня*). Взгляд на события с точки зрения унижаемого пленника позволил Мандельштаму избежать сервильного прославления аргументов сильнейшей стороны, кровожадно добивавшей поверженного противника. Важно, вслед за М.Л. Гаспаровым, напомнить, что 27 февраля 1937 г. был арестован единственный высокопоставленный партийный покровитель Мандельштама Н.И. Бухарин¹⁹⁷.

Активная публичная травля Бухарина и его ближайших соратников, начатая советской печатью на волне «пятакоского» процесса в конце января 1937 г., по-видимому, послужила одним из ситуативных поводов к написанию мандельштамовского стихотворения «Куда мне деться в этом январе?...»¹⁹⁸.

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

И переулков лающих чулки,
И улиц перекошенных чуланы –
И прячутся поспешно в уголки,
И выбегают из углов угланы...

И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледенелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,
И разлетаются грачи в горячке, –

А я за ними ахаю, крича
В какой-то мерзлый деревянный короб:
Читателя! советчика! врача!
На лестнице колючей разговора б! [265]

М.Л. Гаспаров выявил важный подтекст этого стихотворения. «Слова “...выбегают из углов угланы”, – писал он, – неминуемо напоминают имя давно устраненного Н.А. Угланова, который был партийным начальником Москвы, когда в 1928 г. Мандельштам через Бухарина спасал от расстрела приговоренных по делу Общества взаимного кредита»¹⁹⁹. К сказанному обязательно нужно прибавить, что фамилии Бухарина, Рыкова и арестованного еще в августе 1936 г. Угланова подряд перечислены в речи В. Ставского на Общемосковском собрании писателей. Эта, уже цитировавшаяся нами, речь была напечатана «Литературной газетой» 1 февраля 1937 г., в тот самый день, каким датировано мандельштамовское стихотворение «Куда мне деться в этом январе?..»: «С чувством облегчения и радости переживаешь: нанесен еще удар, удар нанесен крепкий. Но надо помнить: враг – главный враг народа – он еще на свободе: это Троцкий, это правые – Бухарин, Рыков, Угланов, тоже злейшие заклятые враги народа, это те, которые

еще не разоблачены, которые хотят пускать поезда под откос, чтобы вновь пылали во тьме ночей цистерны, озаряя ночное небо и снег, чтобы вновь крошились вагоны, чтобы вновь в глухих степях стонали раненные, изувеченные стахановцы и защитники-бойцы нашей великой родины. Об этом не надо забывать»²⁰⁰.

Понятно, что арест Бухарина (и только во вторую очередь – метонимически заместившего его в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?..» Угланова) окончательно лишил Мандельштама надежды на действенную помощь сверху и потому был для поэта равносильен соскальзыванию в воронежскую «бородавчатую темь», в смерть.

Тема внутренних врагов, готовых по дешевке продать Советский Союз внешним врагам, раздутая советской пропагандой во время процесса над участниками «Параллельного антисоветского троцкистского центра», превратила из актуальной в сверхактуальную тему обороны страны и с неизбежностью надвигающейся большой войны²⁰¹. У Мандельштама эта тема впервые отчетливо прозвучала в отколовшемся от основного текста «Оды» стихотворении «Обороняет сон мою донскую сонь...» (3–11 февраля 1937 г.):

Обороняет сон мою донскую сонь,
И разворачиваются черепах маневры –
Их быстроходная, взволнованная бронь,
И любопытные ковры людского говора...

И в бой меня ведут понятные слова –
За оборону жизни, оборону
Страны-земли, где смерть уснет, как днем сова...
Стекло Москвы горит меж ребрами гранеными.

Необоримые кремлевские слова –
В них оборона обороны;
И брони боевой – и бровь, и голова
Вместе с глазами полюбовно собраны.

И слушает земля – другие страны – бой,
Из хорового падающий короба:
– Рабу не быть рабом, рабе не быть рабой, –
И хор поет с часами рука об руку [270].

Непосредственным подтекстом второй-третьей строф этого стихотворения, возможно, послужило произнесенное в декабре 1936 г. «Заключительное слово Народного Комиссара Оборона Маршала Советского Союза К.Е. Ворошилова на Всесоюзном совещании жен командного и начальствующего состава Рабоче-крестьянской Красной армии» в Кремле: «Ваша оборонная работа, товарищи, дорогá, и мы ее высоко ценим потому, что вы облегчаете жизнь, деятельность, напряженную работу ваших мужей, отцов и братьев. Чем больше и лучше вы будете заниматься общественной и непосредственно оборонной работой, тем легче будет нашим командирам и начальникам делать свое непосредственное дело – повышать боевую подготовку Красной армии, тем легче будет им готовиться к тому, чтобы в нужную минуту выйти против врага во всеоружии, выставить против него могучую силу, не только физически и технически хорошо сколоченную, но также и духовно по-сталински подготовленную»²⁰².

Советских поэтов и прозаиков больше писать о надвигающейся войне призвала Вера Инбер в своем выступлении на Общественном собрании писателей 1 февраля 1937 г.: «В чем заключается наша задача, задача советской литературы? Превратить всю нашу литературу в оборонную секцию, озабоченную тематикой будущей войны. Сейчас, перед лицом грозной военной опасности, надвигающейся извне, мы, писатели, должны сделать всю литературу оборонной. Мы должны много, действительно и сильно писать о войне»²⁰³.

17 февраля сходный заказ всем советским литераторам сделал В. Ставский в своем выступлении на специально созванном собрании оборонных писателей. «Вчера в Москве открылось совещание актива писателей-оборонников, работающих над произведениями о Красной Армии... – писала

18 февраля «Правда». – Во вступительном слове тов. Ставский говорил о большом значении оборонной литературы, особенно теперь, в период бешеной подготовки империалистов к войне против СССР»²⁰⁴. В этом же номере «Правды» был приведен пример удачного и оперативного исполнения социального заказа, спущенного сверху советским писателям. Газета поместила рецензию Б. Резникова на постановку пьесы В. Киршона «Большой день» в Центральном театре Красной Армии: «Новая пьеса В. Киршона написана на очень серьезную и актуальную тему. В этом – первое, но не единственное ее достоинство. В “Большом дне” речь идет о советской авиации. Наши славные летчики являются действующими лицами пьесы. Киршона интересует в данном случае не только среда летчиков, их жизнь и быт, хотя с этого и начинается пьеса. Он хочет заглянуть вперед, показать тот страшный для наших врагов момент, когда они попытаются напасть на Советский Союз. Тогда, говорит пьеса, наступит Большой день расплаты с поджигателями войны»²⁰⁵.

23 февраля 1937 г., в день Красной армии, редакционные статьи о скорой войне с буржуазным агрессором напечатали на своих первых страницах все советские газеты (Мандельштам, напомним, подготовил для «Московского комсомольца» «громадный монтаж о Кр<асной> Армии (23 февраля)» (IV, 134) еще в 1930 г.).

А 26 февраля «Правда» опубликовала отчет об очередном Пленуме правления Союза писателей, где сообщалось, что делегатам был роздан «Полевой устав Красной Армии, вводную главу которого писал лично нарком тов. К.Е. Ворошилов»²⁰⁶.

Мандельштам не остался в стороне от движения писателей-оборонников. 1 марта 1937 г. датирован его первый подступ к грандиозным «Стихам о неизвестном солдате», в которых газетные заметки о приближающейся мировой войне и участии в этой войне авиации были переведены на образный язык Апокалипсиса.

Непосредственным стимулирующим раздражителем для поэта, возможно, послужило длинное антивоенное сти-

хотворение Николая Заболоцкого «Война – войне», напечатанное в «Известиях» 23 февраля 1937 г.²⁰⁷ Рьяным поклонником поэзии Заболоцкого был Сергей Рудаков, упорно пытавшийся приобщить к творчеству автора «Столбцов» своего старшего друга. Приведем здесь несколько выразительных выдержек из писем Рудакова к жене: «О Заболоцком он молчит, а потом мрачно ругается»²⁰⁸; «...он сделал умный вид и стал многословно ругать. Ругань такая – “Обращение к читателю как к идиоту, поучение (“и мы должны понять”) – тоже Тютчев нашелся... Многословие... Подробности... Все на нездоровой основе. И стихи это *не Заболоцкого, а ваши*”. Я сказал, что они из “Известий”. Надún <– Надежда Яковлевна Мандельштам> вспомнила об этом»²⁰⁹. И наконец: «Говорили о Заболоцком, Ходасевиче и Цветаевой – он (и я) очень хочет их перечесать»²¹⁰. Неудивительно, если в марте 1937 г. Мандельштам решил вступить в заочное соревнование с автором «Столбцов»²¹¹.

Как и Заболоцкий, Мандельштам поставил в центр своего стихотворения тему поколения, хранящего в памяти ужасы Первой мировой войны:

Война вздымает голову с кладбища,
Уж новая ей требуется пища.
За 18 лет народу подросло,
Проходят годы, не проходит зло.
(Заболоцкий)²¹²

Напрягаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
– Я рожден в девяносто четвертом...
– Я рожден в девяносто втором... (Мандельштам) [275]

В обоих стихотворениях как о знаковых событиях упоминается о газовых отравлениях (у Мандельштама в варианте: «Яд Вердена всеядный и деятельный» [500]; у Заболоцкого: «уроки Марны и Вердена»)²¹³ и о самолетных атаках с воздуха (у Мандельштама: «ласточка хилая, / Разучившаяся летать» [272]; у Заболоцкого: «язык железных птиц»)²¹⁴.

На излете работы над «Стихами о неизвестном солдате», 16 марта 1937 г., Мандельштам написал остропублицистическое стихотворение «Рим» – свою последнюю воронежскую вещь, в которой явственно различим «газетный след»:

Где лягушки фонтанов, расквакавшись
И разбрызгавшись, больше не спят
И, однажды проснувшись, расплакавшись,
Во всю мочь своих глоток и раковин
Город, любящий сильным поддакивать,
Земноводной водою кропят, –

Древность легкая, летняя, наглая,
С жадным взглядом и плоской ступней,
Словно мост ненарушенный Ангела
В плоскоступьи над желтой водой, –

Голубой, онелепленный, пепельный,
В барабанном наросте домов,
Город, ласточкой купола лепленный
Из проулков и из сквозняков, –
Превратили в убийства питомник
Вы, коричневой крови наемники –
Итальяские чернорубашечники –
Мертвых цезарей злые щенки...

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

И морщинистых лестниц уступки
В площадь льющих лестничных рек, –
Чтоб звучали шаги, как поступки,

Поднял медленный Рим-человек,
А не для искалеченных нег,
Как морские ленивые губки.

Ямы Форума заново вырыты,
И открыты ворота для Ирода –
И над Римом диктатора-выродка
Подбородок тяжелый висит [280–281].

Важные наблюдения над поэтикой этого стихотворения содержатся в комментарии М.Л. Гаспарова: «<В> противоположность ранним стихам 1914–1915 гг. <Рим здесь> изображен как *Рим-человек*, томящийся под гнетом фашистов-*чернорубашечников* и их диктатора. Образ Рима – синтетический: на самом деле микеланджеловские *Давид* и *Ночь* (из капеллы Медичи, памятная скорбным четверостишием самого Микеланджело: «...О, в этот век преступный и постыдный... отраднo спать, отрадней камнем быть») находятся не в Риме, а во Флоренции, *лягушки фонтанов* – в Милане (в римских фонтанах не лягушки, а черепахи), *Моисей* не лежит, как *Ночь*, а сидит (О<сип> М<андельштам> быстро вспомнил это, «но менять не захотел» – Н<адежда> Я<ковлевна> М<андельштам>). *Мост Ангела* – через Тибр, к замку, бывшему прежде императорской гробницей, а потом папской тюрьмой; *купол* – святого Петра; *лестничные реки* – на площади Испании; *ямы Форума* – новые раскопки при перестройке центра Рима; ворота Тита на краю Форума (в честь победы над Иудеей) представлены, наоборот, воротами для въезда злодея *Ирода*»²¹⁵.

Гаспаров обратил внимание и на то, что Рим в стихотворении показан как «убийства питомник», «откуда вышла абиссинская и затем испанская война»²¹⁶. Конкретизируя и детализируя это наблюдение, мы убеждаемся, что в отличие от архитектурного облика вечного города политическая жизнь Рима запотоколирована Мандельштамом с почти хроникерской точностью. Приведем соответствующую

краткую сводку материалов из газеты «Правда» конца февраля – середины марта 1937 г.

26 февраля «Правда» напечатала статью Джузеппе Росси «Римские “цивилизаторы”» о зверствах итальянских фашистов в Абиссинии²¹⁷. 3 марта в газете появилась корреспонденция И. Майорского «Рим на поводу у Берлина»²¹⁸. Его же заметку «Германо-итальянский шантаж» «Правда» опубликовала 4 марта²¹⁹. 5 марта газета поместила краткую информационную статью «Италия на военном положении»: «РИМ. 3 марта. (ТАСС): В иностранных кругах Рима отмечают, что решения Большого фашистского совета означают фактический перевод всей страны на военное положение. Об этом свидетельствуют полная милитаризация всего населения в возрасте от 18 до 55 лет и установка на военное хозяйство, вплоть до готовности целиком пожертвовать “гражданскими потребностями” (о чем сообщало официальное коммюнике)»²²⁰. 8 марта в «Правде» была опубликована редакционная заметка «Итальянские войска на помощь Франко»²²¹, 9 марта – «Военные приготовления Италии в Африке»²²², 10 марта – «Итальянские дивизии под Мадридом»²²³, 12 марта – «Поездка Муссолини в Ливию»²²⁴. 14 марта в «Правде» появилась корреспонденция Б. Михайлова «Итальянский экспедиционный корпус в Испании»²²⁵, 15 марта – большая статья Михаила Кольцова «Жестокие удары по итало-германскому экспедиционному корпусу. Успех республиканцев на Гвадалахарском фронте»²²⁶. 16 марта «Правда» поместила на своей пятой странице краткую редакционную заметку «Не усмиренная Абиссиния».

К этим правдинским материалам прибавим еще большой фельетон Ильи Эренбурга «Как в Абиссинии», напечатанный в «Известиях» 14 марта 1937 г. Общий пафос эренбурговского фельетона совпадает с пафосом комментируемого мандельштамовского стихотворения, которое М.Л. Гаспаровым было пересказано так: «...для того ли цвел микельанджеловский Рим, чтобы Муссолини с фашистами его “превратили в убийства питомник”?»²²⁷ Сравним с финальным пассажем фельетона Эренбурга: «Испанский

солдат, который слушал мою беседу с пленным <итальянским> учителем, вздохнул и, показав на голову, сказал: “Темные люди!..” Этот солдат – простой крестьянин из Андалузии. Он понимает, что рядом с ним – дикарь. Даже дикари-марокканцы кажутся мудрецами и учеными, дикарь с зубной щеткой и противоголоном. Дикарь, которого фашизм послал, чтобы уничтожить прекрасную, богатую, подлинно народную культуру»²²⁸.

Остается отметить, что почти идеальным иконографическим комментарием к двум последним строкам стихотворения «Рим» может послужить серия из шести карикатур Бориса Ефимова на итальянскую тему, опубликованная на первых страницах «Известий» с 22 февраля по 16 марта 1937 г.²²⁹ На всех этих карикатурах условному итальянскому фашисту-завоевателю приданы черты сходства с Бенито Муссолини, причем едва ли не определяющей чертой оказывается выступающий вперед тяжелый, мясистый подбородок.

В заключение разговора о воронежском Мандельштаме обозначим существенное для нас различие между стихами поэта 1935 и 1936–1937 гг. В мандельштамовских вещах первого периода горячая газетная сиюминутность «прорывается на поверхность в самых неожиданных местах»²³⁰; в мандельштамовских вещах второго периода для раскрытия газетных тем, как правило, отводятся пусть и самые значительные, но совсем не все, а только отдельные стихотворения.

6

16 мая 1937 г. истек срок воронежского заточения поэта. Конец мая – начало июня Мандельштамы провели в Москве. Затем они вынуждены были переехать в поселок Савёлово, на берегу Волги, напротив Кимр. В столице Мандельштаму как недавнему ссыльному проживать не полагалось.

Неудивительно, что образ Москвы – близкой и недосягаемой – возникает во всех пяти сохранившихся мандельштамовских стихотворениях, написанных после Воронежа:

«Чарли Чаплин», «Пароходик с петухами...», «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...», «С примесью ворона голуби...» и «Стансы». В трех последних из них тоска по Москве сопряжена с тоской по москвичке Еликонице Поповой, которой Мандельштам не на шутку увлекся в эту пору. Жена актера Владимира Яхонтова, Попова была «сталинисткой умильного типа» (как спустя многие годы охарактеризовала ее Н.Я. Мандельштам в своих мемуарах)²³¹. Поэтому не стоит удивляться, что «лирическая» и «газетная» темы в савёловских мандельштамовских стихах оказались тесно переплетенными.

Впрочем, при разборе обращенного к Поповой стихотворения «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...» (4 июля 1937 г.) привлечение газетных подтекстов (да и то не политических, а метеорологических) помогает привнести дополнительные оттенки смысла лишь в первую строфу:

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 [293].

Июнь и начало июля 1937 г. в Москве и в Московской области выдались необычайно жаркими и засушливыми. «В Москве уже семь дней стоит жаркая погода. Среднесуточная температура значительно превышает норму», – писала «Правда» 30 июня²³². «Укрыться от палящих лучей июньского солнца не представлялось никакой возможности», – сетовал С. Богорад в репортаже «Вчера на Москве-реке», помещенном в «Правде» 1 июля²³³. Лишь 2 июля 1937 г. по всей средней полосе России, наконец, прошла гроза. «В Москве вчера, в 1 час дня, термометр показывал 27,5 градуса в тени, – сообщала «Правда» 3 июля. – Во второй половине дня над столицей разразилась сильная гроза, сопровождавшаяся ливнем. К 19 часам температура упала до 20,8 граду-

са. Дожди вчера прошли также в Московской, Ленинградской, Калининской, Ярославской, Западной и Северной областях. Разразившаяся над Москвой гроза продолжалась до позднего вечера. Она бушевала не только над столицей, но захватила и пригороды»²³⁴. «После жары и зноя во многих районах европейской территории Союза <...> прошли грозы и ливни», – отчитывались в этот же день «Известия»²³⁵.

В первой строфе мандельштамовского стихотворения, по-видимому, как раз и описана эта самая долгожданная и свежая гроза, целительная и для томящегося вне столицы поэта и для его возлюбленной, закинувшей голову и любующейся грозой в Москве²³⁶.

Очень мало, но все же кое-что дают газетные источники для прояснения самого загадочного стихотворения Мандельштама, написанного после Воронежа, – «Пароходик с петухами...» (3 июля 1937 г.):

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 перебой взяв,
Москва слышит, Москва смотрит,
Зорко смотрит в явь.

Только на крапивах пыльных –
Вот чего боюсь –
Не изволил бы в напильник
Шею выжать гусь [292–293].

Здесь представлены два локуса: Москва (в третьей строфе) и провинция (в первой, второй и четвертой стро-

фах). С Москвой связываются мотивы энергичной, подтянутой реальности («Москва слышит, Москва смотрит, / Зорко смотрит в явь»); с провинцией ассоциируются вполне традиционно мотивы аморфного, полусказочного сонного царства. Соответственно Москва в качестве метонимии советской действительности изображается почти газетным языком с использованием пропагандистских клише современной Мандельштаму эпохи. Похожий прием был использован в более поздних виршах Е. Долматовского: «Родина слышит, Родина знает...» и со следующим фрагментом стилизованного под радиорепортаж очерка Льва Кассиля с Красной площади, напечатанного в «Литературной газете» 5 мая 1937 г.: «Наш микрофон, помещенный в фокусе огромного вогнутого слухового зеркала, вбирает в себя слова приветствий, такты оркестра и наш рассказ о празднике²³⁷. Диковский включает канал Волга – Москва, и с Красной площади кричат пароходы первой флотилии, приплывшей с Волги в Москву»²³⁸.

Провинция, напротив, показана у Мандельштама как бы сквозь призму утреннего сна, и это дает поэту возможность густо насытить ее изображение образами из фольклорной небывальщины. Едва ли не единственное (кроме «пароходика») слово из современного лексикона в первых шести строках стихотворения – это «будильник». Звон будильника, по-видимому, врывается в сновидения лирического героя одновременно с голосом, зачитывающим по радио прогноз погоды: сказочное небо, по которому плыл пароходик, преобразается в научные «[п]олторы воздушных тонны, / Тонны полторы»²³⁹. А радиоточка становится местом соприкосновения мира провинции со столицей.

Подключив к интерпретации свое знание о биографических обстоятельствах Мандельштама этого периода, мы получим возможность выстроить следующую реконструкцию событий, изображаемых в стихотворении: [первая строфа] ранним утром, в субботний день 3 июля 1937 г. поэт спит и видит во сне причудливо преобразованные впечатления предшествующего савёловского дня: петухов (плывущих на волжском пароходике по небу)²⁴⁰ и стоящую неподвижно

запряженную подводу. [вторая строфа] Звенит будильник, и просыпающийся поэт слышит по радио (и машинально повторяет про себя?) информацию о погодном атмосферном давлении. [третья строфа] Ему нельзя показываться в Москве, тем более жадно он ловит ухом море радиозвуков из столицы («Говорит Москва!», а далее – сводки об очередных победах и достижениях). В том, что Москва в отличие от провинции наделяется в разбираемом стихотворении однозначно положительной семантикой, нам помогает убедиться ознакомление с отброшенным позднее вариантом третьей строфы:

И полуторное море
К небу припаяв,
Москва слышит, Москва смотрит
В силу, в славу, в явь [506].

Здесь же содержится объяснение странной метафоры «и паяльных звуков море» из окончательного варианта третьей строфы: звуки радио *паяльные*, потому что они доходят из Москвы в Савёлово как бы по проводу, *припаянному* к небу.

[четвертая строфа] Но день впереди намечается, увы, не московский, а савёловский, и страх перед ним совсем по-детски персонифицируется в сознании поэта в образе угрожающе выгнувшего шею гуся (только что вылезшего из воды? – отсюда, возможно, глагол «выжать» в последней строке стихотворения). Сон еще не окончательно оставил лирического героя, поэтому финальный образ такой причудливый.

Попробуем теперь чуть подробнее откомментировать некоторые конкретные строки стихотворения.

Пароходик с петухами / По небу плывет – здесь травестируется один из ключевых для позднего Мандельштама словесных пейзажей, восходящих к «Воздушному кораблю» Лермонтова: небо и поверхность земного шара меняются местами (ср., например, в «Стихах о неизвестном солдате»: «И за Лермонтова Михаила / Я отдам тебе строгий отчет, /

Как горбатого учит могила / И воздушная яма влечет» [272] и «Неподкупное небо окопное» [273])²⁴¹. Может быть, стоит также указать на то, что тема открытия канала «Волга – Москва» и начала движения по этому маршруту пароходного транспорта – одна из ключевых для советской прессы мая–июля 1937 г. «Все чаще и чаще появляются на канале грузовые суда. С 15 июня по 1 июля по каналу перевезено 12 000 тонн различных грузов»²⁴².

И, паяльных звуков море / В перебои взяв – бой кремлевских курантов, воспроизводимый по радио?

Москва слышит, Москва смотрит, / Зорко смотрит в явь – эти строки, по-видимому, следует соотносить с воспевающим зоркость зрения и слуха Сталина фрагментом стихотворения «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...»: «И я хотел бы стрелкой указать / На твердость рта – отца речей упрямых. / Лепное, сложное, *крутое* веко, знать, / Работает из миллиона рамок. / Весь – откровенность, весь – признанья медь / И *зоркий слух*, не терпящий сурдинки» [360].

Не изволил бы в напильник / Шею выжать гусь – однозначно расшифровать эти загадочные, почти сюрреалистические строки мы не беремся. Заметим только, что вся финальная строфа разбираемого стихотворения группируется вокруг глагола «боюсь». Жгучая крапива, жесткий клюв гуся, острие напильника (которым на дальнем савёловском огороде могут ведь и пырнуть), пупырышки этого напильника, гусяная кожа – перечисленные мотивы и возможные ассоциации в совокупности создают болезненное общее впечатление. Зато очень многое газетные подтексты объясняют в последнем из известных нам стихотворений Мандельштама «Стансы», датированном 4–5 июля 1937 г. Как и стихотворение «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...», «Стансы» обращены к Еликониде Поповой. Стихотворение состоит из десяти строф. Каждая из первых четырех строф вводит новый «газетный» мотив. Два из них уже выявлены нашими предшественниками; на два попробуем указать мы:

Необходимо сердцу биться:
Входить в поля, вращать в леса.
Вот «Правды» первая страница,
Вот с приговором полоса [363].

Комментаторами уже замечено, что в строке «Вот с приговором полоса» из зачина «Стансов» подразумевается номер «Правды» от 12 июня 1937 г. На первой странице этого номера газеты большими буквами сообщалось о смертном приговоре по делу Тухачевского, Уборевича, Якира и других крупных советских военачальников: «Вчера Верховный суд Союза ССР приговорил к расстрелу восемь шпионов, находившихся на службе у военной разведки одного из иностранных государств. Разгром военно-шпионского ядра – признак силы великого Советского государства и большой удар по поджигателям войны и их планам расчленения СССР и восстановления власти помещиков и капиталистов»²⁴³.

Дорога к Сталину – не сказка,
Но только – жизнь без укоризн:
Футбол – для молодого баска,
Мадрида пламенная жизнь [363–364].

В двух заключительных строках второй строфы «Стансов» (что тоже отмечалось комментаторами) речь идет о сборной команде Страны басков, «в которой были 9 бойцов-республиканцев», приехавшей «в Москву в июне 1937» г.²⁴⁴, а если точнее – 8 бойцов, приехавших 16 июня²⁴⁵.

Сборная Страны басков провела с ведущими московскими и ленинградскими футбольными командами несколько матчей; 5 июля, то есть в тот день, каким датированы мандельштамовские «Стансы», состоялся матч сборной Страны басков с московским «Динамо», о чем «Правда» поместила специальную заметку²⁴⁶. Пафосом, сходным с мандельштамовским, окрашен, например, следующий фрагмент отчета Льва Кассиля о матче сборная Страны басков – «Локомотив»: «У наших гостей двойная слава. Восемь из

них были игроками знаменитой национальной сборной команды, защищавшей цвета Испании в самых ответственных международных матчах. Но есть еще одно обстоятельство, и вот оно-то делает баскских товарищей близкими, родными, знакомыми нам, -- все они дрались на фронтах республики. И если в команде Страны басков не хватает 2–3 прославленных игроков, то это потому, что славные бойцы футбольного зеленого поля сложили свои смелые головы на поле битвы»²⁴⁷.

В третьей строфе «Стансов» специального комментария требует не очень понятная первая строка:

*Москва повтóрится в Париже,
Дозреют новые плоды,
Но я скажу о том, что ближе,
Нужнее хлеба и воды...*

Загадка отгадывается просто и предельно конкретно: подразумевается вовсе не грядущая мировая революция, как это может показаться без чтения прессы соответствующего периода, а советский павильон на международной выставке «Искусство и техника в современной жизни», открывшейся в Париже 31 мая 1937 г. 1 июля павильон посетил Ромен Роллан, о чем «Правда» бравурно писала в номерах от 2-го и 3-го числа²⁴⁸. Приведем также фрагмент из репортажа И. Маньэна, напечатанного в «Правде» 1 июля. В этом репортаже особое внимание было уделено скульптуре В. Мухиной «Рабочий и колхозница», изготовленной специально для советского павильона парижской выставки: «По общему мнению, СССР оказался на высоте науки и цивилизации. Советский павильон, находящийся у входа на большую трассу Трокадеро, приковывает внимание посетителей монументальной группой, возвышающейся над ним. Группа в радостном порыве стремится вперед»²⁴⁹.

В четвертой строфе «Стансов» с помощью привлечения газетного материала должно быть прокомментировано одно, но ключевое слово последней строки:

О том, как вырвалось однажды:
– Я не отдам его! – и с ним,
С тобой, дитя высокой жажды,
И мы его обороним... [364]

Здесь подразумевается опять же не абстрактная коллективная защита Сталина от гипотетических врагов, а вполне конкретная акция, лично Сталиным инициированная: 2 июля 1937 г. «Правда» опубликовала правительственное постановление «О выпуске “Займа Укрепления *Обороны* Союза ССР”»²⁵⁰, которое затем в течение нескольких дней обсуждалось и восхвалялось на страницах всех советских газет. В частности, 4 июля в «Правде» появилась большая подборка материалов «Подписка на заем разворачивается по всей стране»²⁵¹.

Мы видим, что в «Стансах» Мандельштам отреферировал новости текущей политической и общественной жизни весьма оперативно, хотя и не везде со скоростью репортера. С понятными оговорками его стихотворение правомерно было бы сравнить с обзором знаковых событий в стране приблизительно за месяц, выполненным по главной государственной газете – «Правде».

7

Если до сих пор мы восстанавливали газетный фон поздних мандельштамовских вещей, теперь попробуем на конкретном примере показать, как этот фон может быть использован для *интерпретации* стихотворений поэта 1930-х годов. Чтобы не облегчать себе задачи, выберем едва ли самое «темное» из них – «Идут года железными полками...» (22 мая 1935 г.), которое в домашнем обиходе четы Мандельштамов также называлось «Железо»:

Идут года железными полками,
И воздух полн железными шарами.

Оно бесцветное – в воде железась,
И розовое, на подушке грезясь.

Железная правда – живой на зависть,
Железен пестик, и железна завязь.

И железой поэзия в железе,
Слезящаяся в родовом разрезе [359].

На возможные живописные подтексты второй строки этого стихотворения (картины К. Юона 1921 г. и В. Маяковского 1919 г.) нам указал Н.Г. Охотин (устное наблюдение). Омри Роненом в «Железе» были выявлены лермонтовские реминисценции²⁵². Специальный разбор мандельштамовского восьмистрочия предпринят в большой статье М.С. Павлова, где восстановлен мандельштамовский контекст (в смысле К.Ф. Тарановского) для ключевых мотивов стихотворения²⁵³. Тем не менее итоговые выводы этой статьи кажутся нам слишком обобщенными и потому мало что объясняющими в «Железе».

Для нас же сейчас важно, что стихотворение «Идут года железными полками...» было включено Мандельштамом в подборку, предназначавшуюся для помещения в советской печати. К письму, адресованному Надежде Яковлевне Мандельштам, из Воронежа в Москву от 25–26 мая 1935 г. поэт приложил автографы стихотворений «Мне кажется, мы говорить должны...», «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...», «Идут года железными полками...», «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» и «Мир должно в черном теле брать...» (IV, 158). В следующем за этим письме он интересовался у жены: «<x>орошо ли “железясь” в стихотворении «Идут года железными полками...»? (IV, 158). А еще в следующем распоряжался: «К “подборке” прибавь “Стансы” плюс “Железо”. Выясни печатание. Для Москвы условие: в с е или ничего [разрядка Мандельштама. – О. Л.]. Широкий показ цикла. Хорошо бы в Литгазете. Все варианты окончательные. Только в начале Стансов могут быть изменения» (IV, 159). Из этого напрашиваются два вывода.

Во-первых, «Железо» относится к числу «открытых политических» воронежских стихотворений Мандельштама, раз в отчетной подборке оно должно было соседствовать с такими яркими образцами текстов этого типа, как «Мне кажется, мы говорить должны...» и «Стансы». Во-вторых, поэт несколько не смущался загадочностью своего стихотворения, раз собирался печатать его в газете, хотя бы и в «Литературной». Не потому ли, что советский читатель того времени, исходя из злобы газетного дня, сам должен был восстановить актуальный для стихотворения контекст?

Учитывая, что «Железо» датировано «22 мая 1935 г.», заглянем в газеты этого, а также нескольких предшествующих дней. Здесь мы найдем множество откликов на потрясшее Мандельштама событие. Речь идет о гибели 18 мая 1935 г. гигантского советского самолета «Максим Горький» вместе с экипажем и 36 пассажирами. По официальной версии катастрофа произошла потому, что один из двух самолетов сопровождения принялся выделывать в небе фигуры высшего пилотажа и случайно столкнулся с «Максимом Горьким».

Из письма С.Б. Рудакова к жене от 21 мая 1935 г. мы знаем, что в парном по отношению к «Железу» стихотворении «Мне кажется, мы говорить должны...» (апрель-май 1935 г.) строка «Войны и мира гнутая подкова» была заменена строкой «Воздушно-океанская подкова» под «влияние<м> катастрофы с “М. Горьким”»²⁵⁴.

Мне кажется, мы говорить должны
О будущем советской старины.

Что ленинское-сталинское слово –
Воздушно-океанская²⁵⁵ подкова.

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

И пращуры нам больше не страшны:
Они у нас в крови растворены [357].

Кажется очевидным, что и в нашем стихотворении исходным сырьем для ключевого образа *железа* послужила не только ходовая советская метафора, использованная, например, в известинском первомайском отчете 1935 г. («Железные шеренги держат <...> знамя и дружным боевым шагом, мерным и энергичным, идут вперед») ²⁵⁶, но и железо погибших 18 мая самолетов. А во второй строке стихотворения («И воздух полн железными шарами») изображены эти самые самолеты, зависшие в воздушном пространстве. Понять, почему самолеты в «Железе» почти утратили сходство с реальными воздушными машинами, помогает раздраженное замечание из уже цитировавшегося письма Рудакова, касающееся мандельштамовских исправлений в стихотворении «Мне кажется, мы говорить должны...»: «...по мне это безлепица, оттеснившая классику. Называется “борьба с акмеизмом”» ²⁵⁷. То есть Мандельштам деформировал «акмеистические», четко прорисованные предметы. Понять, почему самолеты в «Железе» превратились именно в «шары», нам поможет анализ четырех заключительных строк стихотворения.

Адекватно перевести эти строки с языка позднего Мандельштама на общепонятный мы попробуем, опираясь на очень хороший устный разбор Натальей Мазур темного восьмистишия поэта 1934 г.:

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

И тянется глухой недоразвиток
Как бы дорогой, согнутою в рог, –
Понять пространства внутренний избыток,
И лепестка, и купола залог [228].

Исследовательница убедительно продемонстрировала, что в этом стихотворении с помощью метафорических образов «земной коры», «лепестка» и «купола», «дороги, со-

гнутой в рог», а также звукового сходства слов «природы», «породы» и *роды* показана беременная женщина²⁵⁸. Вспомним также шуточное мандельштамовское четверостишие 1933 или 1934 г., обращенное к страстной театралке Марии Петровых:

Уста запёклись и разверзлись чресла.
Весь воздух в столах родовых:
Это Мария Петровых
Рожает близнецов – два театральные кресла [IV, 363].

Если под этим углом взглянуть на финал стихотворения «Идут года железными полками...», сразу станет видно, что и здесь возникает цепочка родовспомогательных метафор, обусловленная, прежде всего, звуковым сходством слов «железо» и «железá». Газетной основой для всех этих метафор послужили прозвучавшие в советской печати многочисленные призывы восстановить самолет «Максим Горький» и дополнительно построить еще два самолета-гиганта. Для экономии места процитируем только микрофрагмент редакционной известинской статьи от 21 мая 1935 г.: «Любимый самолет стал жертвой катастрофы. Да *размножается* славное племя!»²⁵⁹, а также передовицу «Правды» от 22 мая 1935 г., озаглавленную «40 тысяч тонн стали в сутки – не меньше!» и поднимающую важную для нас тему «железа» («<t>раурные номера “Правды”» Мандельштам упоминает в своей записной книжке, заполнявшейся летом 1935 г., III, 436): «Просто и скромно сформулировано решение правительства и партии... “...взамен погибшего самолета “Максим Горький” построить три больших самолета такого же типа и таких же размеров” <...>. Так могут ответить на несчастье только правительство и страна, имеющая мощную и качественную металлургию»²⁶⁰.

Это дает нам ключ к 5–6-й строкам стихотворения:

Железная правда – живой на зависть,
Железен пестик, и железна завязь.

Читай: летчики и пассажиры, увы, погибли, их не воскресить («живой на зависть»), но самолеты будут «рождены» заново²⁶¹. Вероятно, это и побудило Мандельштама в начале стихотворения показать самолеты как распухшие «шары», *беременные* новыми воздушными машинами. Напомним строку из авиационного мандельштамовского стихотворения 1923 г.: «А небо будущим беременно...» [353].

В двух заключительных строках «Железа» Мандельштам венчает ассоциативную метафорическую цепочку образом оплодотворяющей «поэзии»:

И железой поэзия в железе,
Слезящаяся в родовом разрезе.

Читай: поэзия оплакивает гибель людей, но она и способствует рождению нового самолетного «железа». Еще в 1922 г. будущий автор стихотворения «Идут года железными полками...» осуждал поэзию Николая Асеева за то, что она «бесплодна и бесполоа» (II, 259)²⁶². Тогда, впрочем, он решительно отказывался от допущения, положенного в основу «Железа»: «...семени от машины не существует» (II, 259).

Теперь вернемся к 3–4-й строкам стихотворения Мандельштама:

Оно бесцветное – в воде железась,
И розовое, на подушке грезясь,

и предположим, что в них обыгран средний род двух слов, составляющих центральную метафору всего текста, – «железо» и «дитя». Колыхающееся в родовых водах *бесцветное* дитя-плод соотнесено в грезах будущей матери с уже родившимся *розовым* ребенком. Не забудем, что среди погибших пассажиров самолета «Максим Горький» было шестеро детей.

Попытаемся теперь внятно пересказать мандельштамовское стихотворение целиком, восстанавливая затемненные и опущенные в нем смысловые звенья: время бес-

пощадно в своем движении, и самолеты, парившие в небе, даже если они погибли, будут восстановлены, «рождены» заново (поэтому они «беременны» новыми летательными машинами). Еще не рожденное дитя представляется матери уже обретшим плоть и кровь – розовым. Разница между ним – воплощающим человека как такового – и самолетом состоит в том, что самолет может быть собран заново, а человек погибает безвозвратно. Задача гражданской поэзии – оплакать смерть советского человека и воспеть рождение новой советской машины.

Плодотворность рассмотрения стихов поэта на фоне прессы может быть доказана и от противного. Тот, кто полагает, что простые газетные ключи не подходят для вскрытия герметичных стихов позднего Мандельштама, формулируя свое несогласие, получает удобную возможность предложить их собственную интерпретацию. Прочитируем фрагмент письма к нам А.А. Долинина от 22 мая 2007 г.: «Я не думаю, что падение самолета “Максим Горький” есть ключ к “Железу”. По-моему, для первоначального понимания стихотворения достаточно учитывать три вещи: 1. Элементарные энциклопедические сведения о железе, а именно то, что в чистом виде оно встречается лишь в метеоритах (“железные шары”) и содержится в воде (стих 3), в крови (стих 4 – окрашивает розовое тело младенца или желанной женщины) и в растениях (стих 6). Последнее слово текста тоже можно связать не только с кесаревым сечением, но и с добычей руды в железорудных разрезах (лексикон пятилетки). 2. Ленинско-сталинскую политическую риторику, в которой “железный» имеет позитивное значение и обычно ассоциируется с неумолимым историческим движением к победе коммунизма: “железная воля пролетариата”, “железная диктатура”, “железная логика истории”, “Железный поток” Серафимовича и т. п. Особенно важен ленинский афоризм из “Очередных задач советской власти”: “Нам нужна мерная поступь железных батальонов пролетариата”. Это, по-видимому, и есть железная правда, изреченная тем, кто, как известно, живет всех живых (“живой на зависть”). 3. Знаменитую апофегму Маркса о “родовых муках истории”. Если

учитывать эти опорные смысловые поля, общая схема стихотворения, как мне кажется, становится прозрачной. Поэт принимает и оправдывает “железную” власть, понимая, что “железо” так же исторически необходимо для будущего, как железо без кавычек необходимо для космоса и органической жизни, а нож хирурга при кесаревом сечении – для спасения младенца и матери. Однако “родовые муки истории” не могут не причинять боль, и потому поэзии в общественном теле отводится функция слезной железы: она отзывается как на страдания, так и на радость рождения»²⁶³.

Возвращаясь в финале этой работы к первому, полусутоливому эпиграфу к ней, приведем здесь еще одну цитату. Она взята нами из дневника протоиерея Александра Шмемана, чьи замечательные богословские тексты уж точно ни в коей мере «не вычитаны» из «Правды» или «Нью-Йорк Таймс»: «Чтение газет... Помню, Эммануэль Мунье когда-то где-то писал, что газет читать не нужно. Но это неверно. Для меня чтение газет (особенно тут, в вынужденном безделье) всегда источник размышлений, “контакт” с реальностью, в которой мы живем, та необходимая “поправка на реальность”, вне которой все “идеи” и “решения проблем” отвлечены, беспочвенны. Чем живет человек сейчас, сегодня? И “как дошел он до жизни такой”? И почему? Для размышлений над этими вопросами газета – суший клад, хотя и страшный...»²⁶⁴

¹ Напомним, что школа К.Ф. Тарановского «исходит из предположения о мотивированности всех элементов стихов Мандельштама, причем мотивация может лежать вне текста, прежде всего – в ином тексте. Этот мотивирующий текст и является *подтекстом* данного, анализируемого текста» (Левинтон Г.А., *Тименчик Р.Д.* Книга К.Ф. Тарановского о поэзии Мандельштама // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 404).

² Есть и еще один способ деления всех предложенных газетных подтекстов на группы: некоторые газетные заметки помещают

манделштамовские стихи в новый контекст, комментируют отдельные их фрагменты, но общего смысла этих стихов существенно не меняют; некоторые радикально обновляют наше представление о комментируемых текстах.

- ³ *Мазур Н.Н.* Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как Патриарх не древен я...») // Пушкинские чтения в Тарту. <Вып.> 4. Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментарий: Материалы международной конференции. Тарту, 2007. С. 366.
- ⁴ *Сегал Д.М.* «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати. 1917–1918 гг. // Минувшее. Париж, 1987. <Вып.> 3.
- ⁵ *Сегал Д.М.* Осип Манделштам. История и поэтика. Jerusalem, 1998.
- ⁶ *Черашняя Д.И.* Московские белые стихи как смысловое единство // Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Манделштама: субъективный подход. Ижевск, 2004. См. в наст. издании ее же статью о газетных публикациях Манделштама 1922 г.
- ⁷ *Гаспаров М.Л.* О. Манделштам. Гражданская лирика 1937 года. М., 1996.
- ⁸ *Флейшман Л.С.* Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003; *Он же.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. См. также нашу заметку, вписывающую в газетный контекст одно из самых загадочных стихотворений Манделштама 1918 года: О возможном «реальном» подтексте стихотворения О. Манделштама «Телефон» // Даугава. 1996. № 2.
- ⁹ *Морозов А.А.* К истории «Стихов о неизвестном солдате» // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М., 2006. С. 434.
- ¹⁰ *Манделштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1999. С. 399.
- ¹¹ *Манделштам О.Э.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1993–1997. Здесь и далее проза и письма поэта цитируются по настоящему изданию с указанием в скобках номера тома и страницы. Приведем еще две цитаты из Манделштама, показывающие, что он начиная по крайней мере с 1920-х годов делался прилежным читателем газет. «Беру пример наудачу: ленинградская “Красная вечерняя газета” от 12 января. Ре-

цензия о романе Алексея Липецкого “Наперекор”. Подписана – Гельштейн <...> О книге Перегудова <в рецензии>, помещенной на днях в “Известиях”, сказано, что “близость к изумрудным перелескам и березовым рощам спасает его от нутряной критики в духе Всеволода Иванова”, которого, очевидно, перелески не спасли. Это улов рецензий за день из разных газет» (из статьи «Веер герцогини», 1928–1929) (II, 500); «Еще курьез: сегодня в Вечерней я прочел, что “вчера я ходил в Финотдел жаловаться на налоги”. И не думал ходить! Врет газетка» (из письма к жене от 11 ноября 1925 г.) (IV, 48–49).

¹² В качестве характерной детали общего унылого российского фона 1890-х годов «<н>еподвижные газетчики на углах, без выкриков, без движений, неуклюже приросшие к тротуарам» изображены в мандельштамовском «Шуме времени» (II, 347). А в своей «Четвертой прозе» Мандельштам иронически упоминает одну из ведущих петербургских газет 1910-х годов – «Биржевые ведомости»: «Дяденька Горнфельд! Зачем ты пошел жаловаться в “Биржовку” в двадцать девятом советском году?» (III, 174).

¹³ Сравним в письме Мандельштама к отцу, отправленном в середине мая 1931 г., где с горечью констатируется: «Ты умеешь вычитать человеческий смысл в своей <“>Вечерней Газете<”>, а я и мои сверстники едва улавливаем его в лучших книгах мировой литературы» (IV, 140).

¹⁴ Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца; Сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. СПб., 1995. Здесь и далее стихотворения поэта приводятся по настоящему изданию с указанием номера страницы в квадратных скобках.

¹⁵ Впрочем, редакция газеты, как место, где могут выручить или хотя бы поддержать, описана уже в очерке Мандельштама «Возвращение», рассказывающем о скитаниях поэта по Крыму и Кавказу в 1920 г.: «...вооруженный спутником, я пошел в русскую газету, но газета, как на грех, оказалась врангелевской, и там сказали: “Если вы не сделали ничего дурного, почему бы вам не поехать в Крым?” После долгих мытарств мы нашли другую, более подходящую газету» (II, 315).

- ¹⁶ См.: *Нерлер П.* Осип Мандельштам в «Московском комсомольце» // Литературная учеба. 1982. № 4. В январе 1930 г. Мандельштам перешел на работу в газету «Вечерняя Москва». См. его письмо к жене, отправленное в середине февраля: «В газете положение улучшилось. Прилив “уважения”. Начинают понимать, что дали мне маниловское задание невыполнимое. Веду рабк<оровский> кружок в “Веч<ерней> Москве” <...> Но товарищей в газете – нет. Бюрократизм и бездарность отчаянные» (IV, 133).
- ¹⁷ «Он саваном бумажным шелестит» – строка из пьесы в стихах Э. Толера «Человек-масса», переведенной Мандельштамом. Обратим внимание на замену эпитета «бумажным» на «газетным», произведенную автором «Четвертой прозы».
- ¹⁸ См.: Известия. 1930. 1 окт. С. 2–3. При подготовке к написанию этой главы нами были насквозь просмотрены комплекты «Известий», «Литературной газеты» и «Правды» за 1930–1933 гг.
- ¹⁹ См.: Известия. 1930. 31 окт. С. 1.
- ²⁰ Правда. 1930. 6 окт. С. 3.
- ²¹ Там же. Судьбы Рютина как сознательного борца против произвола Сталина и Мандельштама как автора стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...» в одном из своих эссе сопоставил Омри Ронен: *Ронен О.* Шрам. Вторая книга из города Энн. СПб., 2007. С. 250–254.
- ²² См.: Правда. 1930. 9 окт. С. 5; 10 окт. С. 5.
- ²³ Там же. 11 окт. С. 3.
- ²⁴ Там же. 15 окт. С. 5.
- ²⁵ Там же. 18 окт. С. 2.
- ²⁶ Там же. 24 окт. С. 2.
- ²⁷ Там же. 26 окт. С. 3.
- ²⁸ Там же. 27 окт. С. 3.
- ²⁹ Там же. 30 окт. С. 4. Напомним, что это «газетное» слово встречается в мандельштамовской «Грифельной оде» (1923): «Кто я? Не каменщик прямой, / Не кровельщик, не корабельщик – / *Двурушник* я, с двойной душой, / Я ночи друг, я дня застрельщик» [177].
- ³⁰ *Тарановский К.Ф.* Указ. соч. С. 189.
- ³¹ См.: Известия. 1930. 13 окт. С. 2.

- ³² Тарановский К.Ф. Указ. соч. С. 190.
- ³³ Литературная газета. 1930. 4 окт. С. 1, 3. Публикация этого «Письма» была продолжена в номерах газеты от 9 и 14 октября.
- ³⁴ <Малповский кружок рабочей критики «Натиск»>. Против правого уклона внутри РАПП: (О книгах и статьях В. Ермилова) // Правда. 1930. 23 окт. С. 5.
- ³⁵ Ермилов В. За писателя-бойца // Литературная газета. 1930. 24 окт. С. 2.
- ³⁶ Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // Мандельштам О. Собрание произведений: Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. С.В. Василенко и Ю.Л. Фрейдина. М., 1992. С. 397. По понятным причинам, мандельштамовское внимание должны были привлечь оба упоминания о Гумилеве, встречающиеся в только что процитированных отрывках. Строки, которые приводит Ермилов, в свое время были выбраны эпиграфом к эссе Мандельштама «О природе слова» (1922). Нужно заметить, что последующая история противостояния Ермилова и кружка «Натиск» полностью вписывается в картину, набросанную поэтом в стихотворении «На полицейской бумаге верже...». В номере «Правды» от 3 ноября 1930 г., на странице 3, было опубликовано письмо Ермилова в редакцию газеты: «Я считаю необходимым указать, что за 5 лет моей работы в руководстве РАПП я совершил, главным образом на первых этапах моей работы, в 1926–27 гг., ошибки, которые совершенно правильно характеризуются в письме секретариата РАПП о развертывании творческой дискуссии, как ошибки правого характера. <...> Признавая указанные ошибки, я, само собою разумеется, не собираюсь ограничиться лишь словесным признанием, а обязуюсь в дальнейшем вести непримиримую борьбу с этими и подобными ошибками». А на странице 5 «Правды» от 21 ноября 1930 г. было напечатано «Письмо фракции секретариата РАПП по поводу статьи “Против правого уклона внутри РАПП”», берущее Ермилова под защиту от ретивых вапповцев и одновременно признающее, что им были допущены серьезные идеологические просчеты.
- ³⁷ См. также в стихотворении Мандельштама «Рояль» (16 апреля 1931 г.): «Чтоб смолою соната джина / Проступила из по-

звонков, / Нюрнбергская ешь пружина, / Выпрямляющая мертвецов» [201].

- ³⁸ *Пильняк Б.* Слушайте поступь истории! // Правда. 1930. 14 дек. С. 3.
- ³⁹ О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1993: Материалы об О.Э. Мандельштаме. СПб., 1997. С. 52.
- ⁴⁰ См.: *Пильняк Б.* Указ. соч. С. 3. См. в этой же статье абзац, многое предсказывающий в мандельштамовских «Стихах о неизвестном солдате» (1937): «Война: миллионы людей пойдут в окопы и в ужас, миллионы людей будут убиты, миллионы людей вернутся калеками и сумасшедшими, миллионы семейств, стариков, женщин и детей окажутся нищими <...> <K>ровь, человеческое мясо, и смрад трупины, – пепел пожарищ, дым, удушливые газы, слезы, отчаянная физическая боль, моральный ужас и смерть, смерть!» (Там же).
- ⁴¹ Ср. в «Четвертой прозе» (1929–1930): «В карманах – дрянь: прошлогодние шифрованные записки, телефоны умерших родственников и неизвестно чьи адреса» (III, 177).
- ⁴² Подробнее о влиянии процесса «Промпартии» на тогдашние литературные настроения см.: *Флейшман Л.С.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. С. 35–54.
- ⁴³ См.: Правда. 1931. 1 марта. С. 1.
- ⁴⁴ См.: Известия. 1931. 1 марта. С. 1.
- ⁴⁵ Там же. 2 марта. С. 1.
- ⁴⁶ Подробнее об этом стихотворении см., например: *Эткинд Е.Г.* Осип Мандельштам – трилогия о веке // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исслед. и материалы. М., 1991. С. 242–245.
- ⁴⁷ Правда. 1931. 16 марта. С. 3; Известия. 1931. 16 марта. С. 3.
- ⁴⁸ Подробнее см.: *Флейшман Л.С.* Эпизод с Безыменским в «Путешествии в Армению» // *Slavica Hierosolymitana*. 1978. Vol. 3. P. 194–195. Интересно, что в «Путешествии в Армению» про Безыменского сообщается, что «он жил на струне ромansa» (III, 197), а про стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков...» Мандельштам, по свидетельству жены, «говорил, что это вроде ромansa» (*Мандельштам Н.Я.* Комментарий к стихам 1930–1937 гг. С. 403).

- ⁴⁹ См.: Известия. 1931. 4 апр. С. 4.
- ⁵⁰ *Асеев Ник<олай>*. Мои часы ушли вперед // Литературная газета. 1931. 9 апр. С. 2.
- ⁵¹ *Сельвинский И.* О часах, о времени, об организации ЛОСП: В порядке постановки вопроса // Литературная газета. 1931. 24 апр. С. 2.
- ⁵² *Черашняя Д.И.* Указ. соч. С. 171.
- ⁵³ См.: *Дека*. Бернад Шои в Москве // Литературная газета. 1931. 25 июля. С. 1.
- ⁵⁴ *Вечерняя Москва*. 1931. 15 мая. С. 4. Эту газету мы, по примеру Д.И. Черашней, решили добавить в список изданий, «фонových» для московских стихотворений поэта 1930-х годов.
- ⁵⁵ См.: *Вечерняя Москва*. 1931. 27 мая. С. 3.
- ⁵⁶ Подробнее о нем см., например: *Парнис А.Е.* Из комментариев к В. Хлебникову: к истории одного конфликта // Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки: В честь В.А. Келдыша. М., 2008. С. 278–279.
- ⁵⁷ См.: *Вермель Ф.* Ковш. М., 1997. С. 30. На пушкинский подтекст («Какая ночь! Мороз трескучий...») в обоих стихотворениях мое внимание было любезно обращено Н.Н. Мазур.
- ⁵⁸ Приведем здесь краткую и заведомо неполную выборку соответствующих газетных материалов: <Редакционная заметка>. Жилищное и дорожное строительство в Москве (На пленуме московского совета К и КД) // Известия. 1931. 30 мая. С. 4; *Среберк Н.* Рабочие кадры для строительства // Там же. 7 июня. С. 3; <Редакционная заметка>. Студенты – на ударную стройку // Там же. 9 июня. С. 4; <Редакционная заметка>. Больше цемента, больше кирпича // Правда. 1931. 2 июля. С. 1; *Кузьмин К.* Улицы многоэтажных домов // *Вечерняя Москва*. 1931. 19 сент. С. 1.
- ⁵⁹ См.: *Зыбин В.* На улицах Москвы // *Вечерняя Москва*. 1931. 27 июня. С. 2.
- ⁶⁰ *Вечерняя Москва*. 1931. 19 сент. С. 1.
- ⁶¹ *Кайт Л.* Отголоски процесса меньшевиков // Известия. 1931. 30 июня. С. 1. Характеристика «белогвардейцы» в советском газетном лексиконе того времени уже потеряла свое точное терминологическое значение и стала синонимом

слова «эмигранты». Ср.: *Чудакова М.О.* Новые работы. 2003–2006. М., 2007. С. 361.

- ⁶² По остроумному предположению Г.А. Левинтона, «гули-гули» в мандельштамовских строках может намекать на Романа Гуля (устное наблюдение).
- ⁶³ Вечерняя Москва. 1931. 5 мая. С. 1.
- ⁶⁴ *Тэсс Т.* 18 мая открываются ворота Парка культуры // Вечерняя Москва. 1932. 10 мая. С. 1.
- ⁶⁵ См. редакционную заметку в «Вечерней Москве»: Купаться еще рановато. Температура воды 12 градусов // Вечерняя Москва. 1932. 15 мая. С. 3.
- ⁶⁶ См. соответствующую газетную информацию: *Храбр А.* Открылся Парк культуры. Все ново в парке // Вечерняя Москва. 1932. 25 мая. С. 2. См. также информационную редакционную заметку от 19 мая 1932 г.: «Парк культуры и отдыха. Приступила к работе морская учебная база на Москве-реке. У берега стоит военно-морское судно. Судно неподвижно – это макет с настоящей палубой и с настоящей оснасткой. Морской парусный бот (это уже не макет) вчера выплыл на середину реки» (Вечерняя Москва. 1932. 19 мая. С. 1). Эта заметка сопровождалась фотографией, на которой был запечатлен парусный бот на Москве-реке.
- ⁶⁷ См.: *Молчанов И.* Поэма о парке // Вечерняя Москва. 1932. 30 мая. С. 3.
- ⁶⁸ См.: *Тоддес Е.А.* Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник: Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 89.
- ⁶⁹ См. его текст, например: Литературная газета. 1932. 5 мая. С. 1. См. также редакционную статью: На уровень новых задач // Правда. 1932. 9 мая. С. 2. Об атмосфере, царившей в советских литературных кругах в эту эпоху, см. в первую очередь: *Флейшман Л.С.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. С. 91–144.
- ⁷⁰ <Редакционная статья>. Будем создавать большую литературу страны социализма // Литературная газета. 1932. 17 мая. С. 1. См. также в уже упоминавшемся нами номере «Литературной газеты» от 5 июля 1932 г. статью: *Ромов С.* «Кто кого». Картина художника Дейнека // Литературная газета.

1932. 5 июля. С. 4 («<К>артина не решает “кто – кого”, а только констатирует определенные факты: “Взятие Зимнего дворца”, “Разгром белых”, “Период нэпа”, “Индустриализация страны”»).

⁷¹ Данное донесение датируется нами серединой июля, поскольку в нем содержатся отсылки к материалам, печатавшимся в «Литературной газете» 5 июля, 11 июля и 17 июля 1933 г.

⁷² Цит. по: *Флейшман Л.С.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. С. 184–185.

⁷³ Цит. по: *Поляновский Э.* Гибель Осипа Мандельштама. СПб.; Париж, 1993. С. 90.

⁷⁴ *Мандельштам Н.Я.* Комментарий к стихам 1930–1937 гг. С. 430.

⁷⁵ Правда. 1933. 5 июня. С. 3.

⁷⁶ Там же. 7 июня. С. 1.

⁷⁷ Там же. 8 июня. С. 2.

⁷⁸ Там же. 22 июня. С. 1.

⁷⁹ Там же. С. 3.

⁸⁰ Там же. 28 июня. С. 2.

⁸¹ Укрепление колхозов и задачи весеннего сева: Докл. т. Л.М. Кагановича на первом Всесоюзном съезде колхозников-ударников 16 февраля 1933 года // Правда. 1933. 17 февр. С. 1.

⁸² Цит. по: *Флейшман Л.С.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. С. 185. В реплике Мандельштама подразумевается выставка «15 лет советского искусства», репортаж о которой был помещен в «Литературной газете» 5 июля 1933 г. (<Редакционная статья>. Успехи живописи // Литературная газета. 1933. 5 июля. С. 1), а также статья С. Динамова «Москва – боевая тема творческой перестройки» (Там же. 11 июля. С. 1) и редакционная литгазетовская передовица «На высоту действительности!» (Там же. 17 июля. С. 1), посвященная главным образом критике недостаточно быстро перестраивающихся писательских организаций.

⁸³ Правда. 1933. 1 нояб. С. 1. См. также: Десятилетие турецкой республики: Речь Гази Мустафа Кемаль в национальном собрании // Известия. 1933. 3 нояб. С. 1; *Магазинник Д., Михайлов Мих.* Язык и литература современной Турции // Там же. С. 2.

- ⁸⁴ См., например: Ленин и Сталин с исключительной заботливостью выпестовали комсомол. Речь тов. Кагановича на VIII Пленуме ЦК ВЛКСМ, посвященном 15-летней годовщине Всесоюзного Ленинского Коммунистического Союза Молодежи // Известия. 1933. 2 нояб. С. 1; О задачах комсомола: Речь тов. Молотова на юбилейном Пленуме ЦК ВЛКСМ 29 октября 1933 г. // Там же.
- ⁸⁵ Подробнее об этом стихотворении см., например: *Кушнер А.С.* Мандельштам и Ходасевич // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenaflу, 1994. С. 48–52. В стихотворении отразилась и служба поэта в газете «Московский комсомолец».
- ⁸⁶ *Третьяков С.* Дозорные урожая // Правда. 1933. 4 нояб. С. 4.
- ⁸⁷ Там же. О том, какие еще песни были «в крови» «у нашей святой молодежи», см. снабженную многочисленными цитатами статью: *Цейтлин А.* Революционные песни в сочинениях В.И. Ленина // Литературная газета. 1933. 5 нояб. С. 2. См. также праздничное ноябрьское стихотворение: *Безыменский А.* Песня начальника политотдела // Правда. 1933. 7 нояб. С. 5.
- ⁸⁸ Подробнее об этом стихотворении см., например: *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002 (по «Указателю произведений Мандельштама»).
- ⁸⁹ См., например: Правда. 1933. 10 нояб. С. 1; Известия. 1933. 10 нояб. С. 1.
- ⁹⁰ Ср. в письме Мандельштама к жене, отправленном в конце мая 1935 г.: «Мне сейчас необходима прямая литературная связь с Москвой» (IV, 159).
- ⁹¹ На третьей странице «Известий» от 29 мая 1934 г. была опубликована статья В. Шостаковича о достижениях советского радио, которая называлась «Язык пространства». Подробности о строительстве московского метро, которое официально было открыто 15 мая 1935 г., Мандельштам узнавал не только из радиорепортажей, но и из отчетов газет. Так, большая подборка материалов о метро появилась на страницах 5–7 «Правды» от 27 апреля 1935 г. (среди авторов небезразличные Мандельштаму Д.И. Заславский и В.П. Катаев), на страницах 1 и 4 «Известий» от того же

числа и на странице 1 воронежской газеты «Коммуна» от 24 апреля 1935 г. Готова в конце июня 1935 г. рецензию на сборник «Стихи о метро» для воронежского журнала «Подъем», поэт, по его собственному признанию, воспользовался материалами, появившимися «в печати» (III, 265). При подготовке к написанию этой главы мы насквозь просмотрели комплекты четырех газет, которые точно внимательно читал Мандельштам в Воронеже, – «Известия», воронежская «Коммуна», «Литературная газета» и «Правда» за апрель 1934 – май 1937 г.

⁹² *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 18.

⁹³ Ср. со свидетельством Я.Я. Рогинского, тоже относящимся к лету 1935 г.: «В Воронеже Мандельштам, как известно, был поселен по прямому распоряжению Сталина. Говорил Мандельштам о Сталине благожелательно» (*Рогинский Я.Я.* Встречи в Воронеже // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 43).

⁹⁴ *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 18.

⁹⁵ О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936). С. 54.

⁹⁶ Одним из не самых главных стимулов к написанию этого стихотворения, возможно, послужила беглая цитата из статьи Д.П. Мирского о советской поэзии 1934 г.: «...ленинградец А. Прокофьев писал: <>“Я хочу, чтобы одна из улиц </> Называлась проспектом Маяковского <”>» (*Мирский Д.* Стихи 1934 года. Статья II // Литературная газета. 1935. 24 апр. С. 2). Ср. с генеалогией этого мотива, выявленной в кн.: *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М., 2000. С. 178.

⁹⁷ Так это стихотворение датируется в издании: *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза / Сост. Ю. Фрейдина; Предисл., коммент. М. Гаспарова; Подгот. текста С. Василенко. М., 2001. С. 187. В издании, подготовленном А.Г. Мецем, проставлена дата «Июнь 1935» (см.: *Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 246).

- ⁹⁸ Первое известное нам стихотворение об этом фильме было опубликовано почти на полгода раньше, чем написано мандельштамовское. См.: *Рывина Е.* Чапаев. На просмотре кинофильма // *Известия.* 1934. 15 нояб. С. 2.
- ⁹⁹ См.: *Литературная газета.* 1935. 15 апр. С. 1.
- ¹⁰⁰ *Литературная газета.* 1935. 24 апр. С. 3. Ср. в мандельштамовском стихотворении «От сырой простыни говорящая...»: «*Надвигалась картина звучащая...*» [245].
- ¹⁰¹ *Известия.* 1935. 14 апр. С. 4.
- ¹⁰² *Правда.* 1935. 29 апр. С. 3.
- ¹⁰³ Там же. С. 3–4.
- ¹⁰⁴ *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза. С. 185. По Мецу, «Май – Июль 1935» (*Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. С. 244).
- ¹⁰⁵ См.: <Редакционная статья>. Освоение Арктики // *Известия.* 1935. 12 апр. С. 1.
- ¹⁰⁶ *Известия.* 1935. 14 апр. С. 1.
- ¹⁰⁷ См.: *Правда.* 1935. 5 мая. С. 6.
- ¹⁰⁸ Там же. 13 мая. С. 4.
- ¹⁰⁹ Там же. 15 мая. С. 6.
- ¹¹⁰ См.: *Коммуна.* 1935. 5 мая. С. 4.
- ¹¹¹ Там же. 28 мая. С. 1.
- ¹¹² См.: *Известия.* 1935. 5 мая. С. 2.
- ¹¹³ Там же. 6 мая. С. 3.
- ¹¹⁴ Там же. См. также гитлеровскую метафору начала 1930-х годов: «Ничего не раздражает еврейство больше, чем садовник, который намерен сохранять свой сад чистым и здоровым» (эта метафора приводится, например, в монографии: *Wagner O.* Hitler aus nächster Nähe: Aufzeichn. e. Vertrauten, 1929–1932. Frankfurt a/M., 1978).
- ¹¹⁵ О полемическом обыгрывании в этих строках образов из стихотворения Л. Длигача «Я в жизни шел сквозь все снега...» (где «Слово о полку» не упоминается) см., например: *Мец А.Г.* Комментарии // *Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. С. 611.
- ¹¹⁶ *Известия.* 1935. 1 мая. С. 6. Трудно отделаться от ощущения, что один из образов этой статьи Эренбурга («Ночью опускаются виевы веки города») восходит не только к Гоголю, но и

к следующему фрагменту мандельштамовской крамольной «Четвертой прозы» (1929–1930): «Вий читает телефонную книгу на Красной площади. Поднимите мне веки. Дайте Цека» (III, 179).

- ¹¹⁷ Прочитируем также фрагмент апрельской «Программы массового перелета учебно-спортивных самолетов 1935»: «Перелет и организуемые в связи с ним соревнования состоятся между 10 июля и 15 августа и будут заключаться <...> в круговом перелете по маршруту Москва – Горький – Казань – Сарапул – Пермь – Свердловск – Челябинск – Магнитогорск – Оренбург – Самара – Саратов – Сталинград – Луганск – Сталино – Днепропетровск – Киев – Брянск – Москва» (Правда. 1935. 18 апр. С. 3).
- ¹¹⁸ См.: <Редакционная статья>. Марш вооруженного парада // Правда. 1935. 4 мая. С. 2.
- ¹¹⁹ Там же. С. 3.
- ¹²⁰ См.: *Галин Б.* Испытание // Правда. 1935. 8 мая. С. 3.
- ¹²¹ Разбор этого стихотворения см.: *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. С. 191–199.
- ¹²² См.: <Редакционная статья>. Ликующий марш победителей // Правда. 1935. 1 мая. С. 1. См. в этом же номере «Правды» очерк: *Ван Син.* Комбриг Лун Юн // Правда. 1935. 1 мая. С. 2, а также, например, информационную заметку: Китайская Красная Армия заняла Сичан и Юэян // Коммуна. 1935. 12 мая. С. 1.
- ¹²³ Литературная газета. 1935. 10 мая. С. 4. Еще одну рецензию (Ал. Хамадана) на книгу Смэдли напечатала «Правда» (Правда. 1935. 8 мая. С. 4).
- ¹²⁴ Разбор этого стихотворения см.: *Безродный М.В.* Пиши пропало. СПб., 2003. С. 121–124.
- ¹²⁵ <Редакционная заметка>. Ураган над Воронежем // Коммуна. 1935. 28 июня. С. 4.
- ¹²⁶ *Ивинг В.* «Бахчисарайский фонтан» // Известия. 1935. 22 июня. С. 4. В эту подборку вошли также статьи: *Ваганова А.* Новый балет; *Москвин И.* Прекрасный спектакль. См. также рецензию: *Кригер В.* Ленинградский балет в Москве // Правда. 1935. 22 июня. С. 4.

- ¹²⁷ *Лахути Г.* Новая жизнь – новые песни // Известия. 1935. 27 июня. С. 2; полностью речь Лахути см.: Литературная газета. 30 июня. 1935. С. 4.
- ¹²⁸ *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. С. 52.
- ¹²⁹ *Мец А.Г.* Комментарии // Там же. С. 655.
- ¹³⁰ *Н<иколай> Б<ухарин>.* Железное единство бойцов // Известия. 1935. 4 мая. С. 2. См. также редакционную передовицу «Большевики, партийные и непартийные», напечатанную на первой странице «Правды» от 30 мая 1935 г. Провозглашая свой гост, Сталин руководствовался той логикой, которая не так давно была описана и проанализирована М.О. Чудаковой: «Сталин не хочет отделять “действительно” советских от внешне, неискренне советских. Его не интересует степень искренности <...>. Сталин открыл то, до чего никто не додумался, – для того, чтобы все стали советскими, достаточно их таковыми объявить. При этом обратного хода ни для кого нет» (*Чудакова М.О.* Новые работы. 2003–2006. С. 152).
- ¹³¹ *Мец А.Г.* Комментарии // Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. С. 655.
- ¹³² Речь идет об Анатолии Николаевиче Садомове (1884–1942).
- ¹³³ Коммуна. 1935. 28 апр. С. 4. См. также информацию на 4-й странице «Коммуны» от 1 мая 1935 г.: «Театр Первомайского сада. 1 и 2 мая – концерты воронежского симфонического оркестра под управлением А.В. Дементьева». Ради полноты картины приведем здесь анонс еще одного первомайского воронежского концерта 1935 г.: «Сад ДКА. 29, 30 апреля, 1, 2, 3, 4, 5, 6 мая – с 8 часов веч<ера> концерты духового оркестра под упр<авлением> П.М. Сергеева» (Там же). Ср. в комментарии М.Л. Гаспарова к разбираемому стихотворению: «На какой случай местной театральной жизни написано шуточное “Тянули жилы, жили-были...” о несовместимости *Бетховена* и *Воронежа* – точно не известно» (*Гаспаров М.Л.* Комментарии // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 797).
- ¹³⁴ Известия. 1935. 1 мая. С. 7.

- ¹³⁵ <Редакционная статья>. Как шла Москва // Правда. 1935. 4 мая. С. 2. Не забудем, что ленинская любовь к Бетховену в это время уже превратилась в общее место воспоминаний о вожде.
- ¹³⁶ Садковой Н. В 1937 году... Беседа с гл<авным> дирижером воронежского симфонического оркестра А.В. Дементьевым // Коммуна. 1936. 23 дек. С. 4. В начале марта 1936 г. Н. Садковой опубликовал в «Коммуне» рецензию на постановку «Отелло» в воронежском Большом советском театре: «Принципиальным является вопрос о переводе, по которому ставится то или иное классическое произведение на нашей сцене. Перевод “Отелло”, сделанный А. Радловой, значительно отличается от прежних переводов, у него много преимуществ перед ними: он не так декламационен, он ближе к разговорному языку, хотя и не утрачивает поэтического звучания стройности стихотворной речи <...>. В.А. Поляков играет Отелло с большим подъемом. Артист увлечен своей новой ролью, в отдельных местах ее он достигает настоящего трагического пафоса. Вот эта продуманность в игре, верный показ перехода от одних чувств к другим, от детской доверчивости до отчаяния и зверского безумия есть у Полякова. Перед нами человек, пораженный страданием. И гнев, и злоба, и мгновенная вспышка доверчивости к той, которая так “обманула”, – все это правдивые человеческие чувства. <...> Роль Дездемоны не удалась ни <А.> Войлошниковой, ни Мариуц. Лучше все же играет Войлошникова. Она находит порой те подкупающие интонации, которыми пленяет Дездемона, но найдя их, она тотчас же сбивается на совершенно иной лад <...>. Юная Дездемона превращается у Войлошниковой в зрелую женщину, играющую в инфантильность. <...> Много труда в спектакль внесли [художник] Стернин и музыкальный руководитель Каминский. Если бы иногда декорации Стернина не были слишком помпезными и громоздкими (пятый акт), декоративное и вещественное оформление спектакля можно было бы назвать целиком удавшимся, но художник, к сожалению, кое-где излишне подзолотил» (Садковой Н. «Отелло» (Большой советский театр) // Коммуна. 1936.

1 марта. С. 3). Ср. в черновых записях Мандельштама об этом же спектакле и о пьесе Шекспира в целом: «Отелло никогда никого не убил. В сцене скандала, сколько бы он ни грозил, никто не верит, что он кого-нибудь проткнет шпагой. Он скорее может вылечить рану, быть хирургом, чем убить. Недаром его последние слова – про турка. Это нечто такое, что можно изрыгнуть, только заколов потом самого себя. Дездемона (Войлошникова) – идеал средневековой женщины, жены. Этот идеал никогда не обрабатывался в литературе. Но он в ней присутствовал. Жена по образу какого-то средневекового Домостроя, лишённого восточной жестокости. Дошекспировский идеал. В шекспир<овское> время женщина уже изменяется под влиянием напора буржуазии. В<ойлошникова> инстинктивно вернула Дездемону средневековью, и в этом ее сила» (III, 417–418).

¹³⁷ Мец А.Г. Комментарии // Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. С. 613. Это постановление опубликовано, например: Известия. 1935. 8 апр. С. 1.

¹³⁸ Правда. 1935. 24 мая. С. 6.

¹³⁹ Коммуна. 1935. 23 мая. С. 4. См. также рубрику «По Союзу советских республик» в «Известиях» от 24 мая 1935 г.: «Погода в СССР. Новосибирск, 23 мая (По телегр<афу> от соб<ственного> корр<еспондента>). В Западной Сибири установилась прекрасная теплая погода. Деревья покрылись листвой <...>. Новороссийск, 23 мая (По телегр<афу> от соб<ственного> корр<еспондента>). На Черноморье стоит жаркая погода. Температура достигает 30 градусов; температура морской воды – плюс 19 градусов. В море – множество купающихся. На рынке появились в продаже черешня и клубника» (Известия. 1935. 24 мая. С. 4). В стихотворении отразилась подготовка к еще одному советскому празднику – 1 мая. Ср. в комментарии Н.Я. Мандельштам: «...реалии простейшие – пришлось долго ждать у парикмахера – детей к Первому мая стригли, как баранов» (Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930–1937 гг. С. 447).

¹⁴⁰ Правда. 1935. 24 мая. С. 1. См. также: Известия. 1935. 24 мая. С. 1. Подчеркнем, что в данном случае речь идет лишь о гипотетических и периферийных оттенках смысла, заложен-

ных в финальных строках стихотворения Мандельштама.

- ¹⁴¹ Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930–1937 гг. С. 452.
- ¹⁴² См.: Гаспаров М.Л. Комментарии // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 797.
- ¹⁴³ Литературная газета. 1935. 30 июня. С. 3.
- ¹⁴⁴ Ср. в статье Мандельштама «Борис Пастернак» (1922–1923): «Стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыханье укрепить» (II, 302). О «пастернаковском» сегменте речи Тихонова подробнее см.: Флейшман Л.С. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. С. 331–332.
- ¹⁴⁵ Литературная газета. 1935. 30 июня. С. 3.
- ¹⁴⁶ Там же. С. 4.
- ¹⁴⁷ Из статьи Мандельштама «Выпад» (1924) (II, 409).
- ¹⁴⁸ О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936). С. 81–82.
- ¹⁴⁹ Там же. С. 54.
- ¹⁵⁰ Там же. С. 54–55.
- ¹⁵¹ См. соответствующие подборки траурных материалов, например: Известия. 1936. 23 дек. С. 1; Коммуна. 1936. 24 дек. С. 4.
- ¹⁵² О реминисценциях из «Как закалялась сталь» в другом воронежском стихотворении поэта см.: Алекс де Жонж. Как закалялось стихотворение: Мандельштам и Н. Островский // Русская литература XX века в исследованиях американских ученых. СПб., 1993.
- ¹⁵³ Поэма не вошла в книгу Адалис «Власть», которую Мандельштам рецензировал в 1935 г. (см.: III, 275–278).
- ¹⁵⁴ Датируем по изданию: Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. С. 251. Согласно другому авторитетному изданию, стихотворение писалось с 6 по 8 декабря (см.: Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 191).
- ¹⁵⁵ Без привлечения газетных подтекстов это стихотворение разобрано в работе: Черашняя Д.И. Гудок, гудки, гудочки... (к семантике единственного и множественного в воронежских стихах) // Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама. Субъектный подход.
- ¹⁵⁶ См.: Известия. 1936. 7 дек. С. 3.

- ¹⁵⁷ См.: Правда. 1936. 7 дек. С. 1.
- ¹⁵⁸ См.: Коммуна. 1936. 8 дек. С. 1.
- ¹⁵⁹ См.: *Вишневский В.* Чудесное расположение духа // Правда. 1936. 7 дек. С. 2. Вишневскому Мандельштам передавал привет в письме к жене от 28 декабря 1936 г. (IV, 166).
- ¹⁶⁰ <Редакционная статья>. Приятно и радостно иметь такую конституцию // Коммуна. 1936. 28 нояб. С. 3.
- ¹⁶¹ <Редакционная статья>. Слова горячей любви // Коммуна. 1936. 29 нояб. С. 3.
- ¹⁶² «В глубь веков» тут, по-видимому, означает – в две стороны, в глубь прошедших и в глубь еще не наступивших веков.
- ¹⁶³ Отметим, впрочем, что, по мнению А.Г. Меца, в третьей строке стихотворения «<п>одрозумевается труд поэтический» (*Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. С. 615).
- ¹⁶⁴ См., например: Известия. 1936. 10 дек. С. 4. Стоит также отметить, что 2 октября 1936 г. «Известия» напечатали статью профессора Р. Самойловича «Научная работа на “Садко”», в которой рассказывалось о советском ледоколе с таким именем. Может быть, именно поэтому к Садко в стихотворении Мандельштама обращен призыв: «Гуди!»? (А. Фурорян; устное наблюдение).
- ¹⁶⁵ Перевод Эффенди Капиева. См.: *Стальский С.* Прошу слова // Правда. 1936. 4 дек. С. 2. Привлечение этого подтекста, возможно, позволит привнести дополнительные смысловые оттенки в обращение «старик», с которым Мандельштам адресует к гудку «заводов и садов», ведь это было едва ли не официальное именование Сулеймана Стальского, словом «старик» завершается и мандельштамовская эпиграмма на лезгинского поэта, предположительно датированная 1934 г.: «Там, где край был дик, / Там шумит арык, // Где шумел арык, / Там пасется бык, // А где пасся бык, / Там поет старик» [382].
- ¹⁶⁶ Иные поводы предложены в работе: *Кацис Л.Ф.* Из истории взаимоотношений писателей и советских вождей в 1930-е годы // Известия РАН. Сер. литературы и языка. Т. 67. № 2. 2008. С. 37.

- ¹⁶⁷ См.: *Гаспаров М.Л. О. Манделъштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 92.* Работа Гаспарова содержит подробный обзор многочисленных статей, написанных о стихотворении «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...».
- ¹⁶⁸ «<Г>лавные усилия германских поджигателей войны направлены к тому, чтобы перегрызть ось мира, соединяющую Лондон и Париж с Москвой» (*Канторович А. Ось мира // Известия. 1937. 26 февр. С. 2.*).
- ¹⁶⁹ *Правда. 1936. 4 дек. С. 1.* Об «оси» у позднего Манделъштама см. также: *Ронен О. Шрам. Вторая книга из города Энн. С. 198.*
- ¹⁷⁰ *Правда. 1936. 4 дек. С. 2.* Прочитируем также широко растиражированную советскими газетами характеристику отца народов, данную Леоном Фейхтвангером, в которой, кстати сказать, содержится важное для стихотворения «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» сопоставление фигур вождя и художника: Сталин – это «настоящий представитель 160-миллионного Советского Союза, более достойный, чем мог бы вообразить любой художник» (Выступление Л. Фейхтвангера // *Правда. 1937. 13 янв. С. 4;* см. также: *Коммуна. 1937. 14 янв. С. 1.*).
- ¹⁷¹ Дополнительно грузинскую тему в эти строки привносит хрестоматийный подтекст: манделъштамовские «холмы», без сомнения, должны были напомнить читателю о пушкинских «хълм<ах> *Грузии*».
- ¹⁷² *Заболоцкий Н. Горийская симфония // Известия. 1936. 4 дек. С. 2.*
- ¹⁷³ См.: *Известия. 1936. 3 дек. С. 3;* см. также: *Правда. 1936. 3 дек. С. 3.*
- ¹⁷⁴ Как полагал М.Л. Гаспаров (*Гаспаров М.Л. О. Манделъштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 97–98.*).
- ¹⁷⁵ См.: *Литературная газета. 1936. 1 дек. С. 1* (параллель подмечена А. Футорян).
- ¹⁷⁶ Доклад В.П. Ставского о Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов // *Литературная газета. 1936. 20 дек. С. 1.*
- ¹⁷⁷ Параллель подмечена А. Футорян.
- ¹⁷⁸ *Агапов Б. Встреча // Правда. 1936. 1 дек. С. 3.*
- ¹⁷⁹ *Толстой А. Сталин на трибуне // Известия. 1936. 26 нояб. С. 4;* см. также: *Коммуна. 1936. 28 нояб. С. 3.*

- ¹⁸⁰ Там же. Ср. также мандельштамовскую строку «Весь – откровенность, весь – признанья медь» [360] со следующим фрагментом из уже цитировавшегося нами «конституционного» стихотворения Сулеймана Стальского: «И с каждой песней о тебе / Всё легче Сулейману петь, / Моложе голос и, как медь, / Звучат слова – в них смысл великий!..» (Правда. 1936. 4 дек. С. 2).
- ¹⁸¹ Катаев В. Разговор с инженером // Правда. 1935. 27 апр. С. 5.
- ¹⁸² Гаспаров М.Л. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 90.
- ¹⁸³ См., например: Известия. 1936. 22 дек. С. 1; Правда. 1936. 22 дек. С. 1; Коммуна. 1936. 24 дек. С. 3. Ср. с рассуждениями об этих мандельштамовских строках в трогательной, но неубедительной, на наш взгляд, книге: *Лухути Д.Г.* Образ Сталина в стихах и прозе Мандельштама. Попытка внимательного чтения (с картинками). М., 2008. С. 14–102.
- ¹⁸⁴ Рассказ депутата съезда А. Осипова // Известия. 1936. 4 дек. С. 3.
- ¹⁸⁵ Толстой А. Сталин на трибуне // Известия. 1936. 26 нояб. С. 4. См. также фрагмент уже цитировавшегося нами выступления Л. Фейхтвангера: «...при этом он не лишен известного, почти добродушного лукавства» (Правда. 1937. 13 янв. С. 4; см. также: Коммуна. 1937. 14 янв. С. 1). Подтекст из романа А. Барбюса «Огонь» в мандельштамовских строках о сталинской улыбке выявлен в работе Гаспарова (*Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 100).
- ¹⁸⁶ Великий день. 90 000 трудящихся на улицах Воронежа // Коммуна. 1936. 8 дек. С. 1 – описывается демонстрация в честь принятия новой Конституции. См. также большую статью о речи Сталина на VIII съезде Советов: *Ясенский Б.* Аплодисменты и смех // Известия. 1935. 27 нояб. С. 5.
- ¹⁸⁷ Отчет делегатки Съезда Советов М.А. Журавлевой // Правда. 1936. 10 дек. С. 2.
- ¹⁸⁸ См. также в стихотворении Мандельштама «Средь народного шума и спеха...» (январь 1937 г.), примыкающем к «Оде»: «И к нему – в его сердцевину – / Я без пропуска в Кремль вошел, / Разорвав расстояний холстину, / Головою повинной тяжел...» [267].

¹⁸⁹ Коммуна. 1936. 2 дек. С. 3.

¹⁹⁰ Известия. 1936. 17 дек. С. 3.

¹⁹¹ Известия. 1937. 1 февр. С. 1. См. далее в этой передовице: «В сгущающихся сумерках, навстречу морозному ветру, высоко подняв знамена, шел трудовой народ Москвы, охваченный гневом и презрением к гнусным бандитам из троцкистской шайки изменников, предателей и убийц. Эта грозная демонстрация всенародного гнева возникла стихийно на московских предприятиях. От края до края заполняли трудящиеся Москвы гранитные просторы Красной площади. Над сияющими звездами кремлевских башен клубился морозный туман, белые лучи прожекторов скрещивались над стенами Кремля, скользили над колоннами, освещая знамена, портреты товарища Сталина и его ближайших соратников, огромные транспаранты и лозунги». См. также заметки о митингах на Красной площади в Москве и на Никитинской площади в Воронеже, напечатанные в «Коммуне»: Грозный гнев народа // Коммуна. 1937. 1 февр. С. 1; Слово трудящихся Воронежа // Коммуна. 1937. 1 февр. С. 1. Ср. также в стихотворении Мандельштама «Как дерево и медь Фаворского полет...» (11 февр. 1937 г.): «Час, насыщающий бесчисленных друзей, / Час грозных площадей с счастливыми глазами... / Я обведу еще глазами площадь всей, / Всей этой площади с ее знамен лесами» [271]. Как известно, В.А. Фаворский никогда на меди не работал. Не перекочевала ли «медь» в стихотворение Мандельштама из разоблачительной заметки «Медь будет!», напечатанной на второй странице того же номера «Известий», который нами только что цитировался? «Подлый убийца, предатель нашей родины Пятаков сколотил целую банду, занимавшуюся вредительством в цветной металлургии Урала. Матерый атаман неустанно твердил своим подручным: «Меди не даваты!»» (Известия. 1937. 1 февр. С. 2) (А. Футорян; устное наблюдение).

¹⁹² Литературная газета. 1937. 26 янв. С. 4.

¹⁹³ Гаспаров М.Л. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 106.

¹⁹⁴ Литературная газета. 1937. 26 янв. С. 5.

- ¹⁹⁵ Там же. 1 февр. С. 3.
- ¹⁹⁶ Ср.: *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 106. О Бухарине и Мандельштаме см., например: *Галушкин А.Ю.* «Вы, вероятно, знаете поэта О.Э. Мандельштама...»: Николай Бухарин об Осипе Мандельштаме // *Русская мысль*. 2000. № 4321 (8–4 июня). С. 13.
- ¹⁹⁷ О другом важном поводе к написанию этого стихотворения – праздновании 100-летия со дня смерти Пушкина, см.: *Рейнольдс Э.* Смерть автора или смерть поэта? (Интертекстуальность в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?..») // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 200–214.
- ¹⁹⁸ *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 96. Остроумный, но, как кажется, менее убедительный подтекст из «Бориса Годунова» к строке «И выбегают из углов угланы» предлагает Омри Ронен (*Ронен О.* Шрам. Вторая книга из города Энн. С. 98–99).
- ¹⁹⁹ Сплотим писательские ряды. Из речи В. Ставского <на Общественном собрании писателей> // *Литературная газета*. 1937. 1 февр. С. 3. См. также редакторскую передовицу: Бухарина, Рыкова, Угланова – на скамью подсудимых // *Коммуна*. 1937. 28 янв. С. 1.
- ²⁰⁰ Ср.: *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 20.
- ²⁰¹ См.: *Правда*. 1936. 26 дек. С. 1. Возможно, впрочем, что речь идет о речи того же К.Е. Ворошилова на военном параде 7 ноября 1936 г. Ср. в мандельштамовском стихотворении и в известинском описании этого парада: «Шли, шурша резиной по мостовой, бронированные автомобили. Потом двинулись танки. Они заполнили всю площадь» (<Редакционная статья>. На Красной площади // *Известия*. 1936. 10 нояб. С. 1).
- ²⁰² Литература – могучее орудие обороны страны. Из речи В. Инбер <на Общественном собрании писателей> // *Литературная газета*. 1937. 1 февр. С. 4. На этой же странице газеты был напечатан фрагмент из речи Ф. Березовского под красноречивым названием «Мы готовы к обороне нашей страны».

- ²⁰³ <Редакционная заметка>. Совещание писателей по вопросам обороны // Правда. 1937. 18 февр. С. 6. Полный текст речи Ставского см.: Литературная газета. 1937. 20 февр. С. 6.
- ²⁰⁴ Правда. 1937. 18 февр. С. 6.
- ²⁰⁵ Там же. 26 февр. С. 6.
- ²⁰⁶ Вот какие актуальные поводы к написанию «Стихов о неизвестном солдате» перечисляет М.Л. Гаспаров в своей работе о гражданских стихотворениях Мандельштама: «Только на фоне испанской войны можно представить себе гражданскую актуальность “Стихов о неизвестном солдате”. 23–26 января 1937 г. проходил второй московский процесс – “антисоветского троцкистского центра” (Пятаков, Сокольников, Радек), итоги процесса подвел февральско-мартовский Пленум ЦК с речами Жданова, Молотова и Сталина; как обычно, утверждалось, что обвиняемые были агентами германской и японской империалистической военщины и замыслили интервенцию с целью восстановления капитализма и Троцкого. Наконец, в феврале с неслыханной помпой был отмечен столетний юбилей Пушкина, без конца цитировалось стихотворение “Я памятник себе воздвиг нерукотворный” – эта тема “памятника” стала общим знаменателем, связавшим оду Сталину, которая писалась в те дни, и стихи о знаменитой могиле неизвестного солдата, начавшиеся через месяц» (*Гаспаров М.Л. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 20*). Отметим, кстати, что соседство реминисценции из пушкинского «Памятника» со скрытыми цитатами из произведений Маяковского в отброшенном финале «Стихов о неизвестном солдате» (Там же. С. 15) могло возникнуть не без влияния от прочтения Мандельштамом юбилейной статьи К.И. Чуковского о Маяковском как о «советском Пушкине», перепечатанной воронежской «Коммуной» из ленинградской «Смены» (*Чуковский К. Два поэта // Коммуна. 1937. 4 февр. С. 3*). О газетных и радиоподтекстах мандельштамовских «Стихов о неизвестном солдате» см. также: *Морозов А.А. К истории «Стихов о неизвестном солдате»*. С. 427–428.
- ²⁰⁷ О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936). С. 42.

- ²⁰⁸ Там же. С. 70.
- ²⁰⁹ Там же. С. 135.
- ²¹⁰ О Мандельштаме и Заболоцком см., например: *Лоцилов И.Е. Заболоцкий // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сб. материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М., 2007. С. 71–74.*
- ²¹¹ См.: *Известия. 1937. 23 февр. С. 2.*
- ²¹² Там же. Наверное, стоит отметить, что в разгар работы Мандельштама над «Стихами о неизвестном солдате», 6 марта 1937 г., на второй странице «Правды» была напечатана большая статья Я. Авиновицкого «Химия и война».
- ²¹³ *Известия. 1937. 23 февр. С. 2.* Может быть, стоит также указать на газетную параллель к многократно комментировавшейся строке «Ядовитого холода ягодами» [273] из «Стихов о неизвестном солдате». Это строки из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин», процитированные в статье С. Вышеславцевой «“Ленин” В. Маяковского» (*Литературная газета. 1937. 21 янв.*): «Пройдут // года // сегодняшних тягот, // летом коммуны // согреет лета, // и счастье – // сладстью // огромных ягод – // дозреет // на красных // октябрьских цветах» (параллель подмечена А. Фуюрян).
- ²¹⁴ *Гаспаров М.Л. Комментарий // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 810.*
- ²¹⁵ *Гаспаров М.Л. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 56.* Ср. также строку «Я видел озеро, стоявшее отвесно» [276] о Реймском соборе из стихотворения Мандельштама, датированного 4 марта 1937 г., со следующим фрагментом статьи Рафаэля Альберти «В музее Прадо», напечатанной «Известиями» 3 марта 1937 г.: «О картинах, лучших произведениях нашей живописи, у меня осталось воспоминание, как о глубоком зеркальном озере, пронизанном солнечными лучами <...> Шахтерский фонарь круглым пятном осветил передо мной ступеньки одной из тех *отвесных* лестниц, которые ведут в подвалы или в глубокие подземные трюмы <...> Весь музей Прадо был спущен в подвалы из боязни, что он будет уничтожен трехмоторными бомбовозами под управлением германских варваров... Многие залы были пробиты бомбами» (параллель подмечена А. Фуюрян).

- ²¹⁶ Правда. 1937. 26 февр. С. 5.
- ²¹⁷ Там же. 3 марта. С. 5. На этой же странице газета опубликовала редакционную заметку «Вооружение Италии».
- ²¹⁸ Там же. 4 марта. С. 5.
- ²¹⁹ Там же. 5 марта. С. 5.
- ²²⁰ Там же. 8 марта. С. 1.
- ²²¹ Там же. 9 марта. С. 5.
- ²²² Там же. 10 марта. С. 1. В этом же номере появилась заметка М. Кобелева «Путешествие Муссолини в Ливию»: «Поездке Муссолини предшествовала сессия Большого фашистского совета, на которой Муссолини провозгласил новую программу усиления итальянских вооружений» (С. 5).
- ²²³ Там же. 12 марта. С. 5.
- ²²⁴ Там же. 14 марта. С. 5.
- ²²⁵ Там же. 15 марта. С. 1.
- ²²⁶ *Гаспаров М.Л. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года.* С. 56.
- ²²⁷ *Эренбург И.* Как в Абиссинии // Известия. 1937. 14 марта. С. 2. Ср. также в фельетоне Эренбурга «Трагедия Италии»: «На руках пленных нашивки: голубое поле Итальянской империи и черное пламя фашио. Год назад они расстреливали безоружных эфиопов. Теперь их послали под Гвадалахару: завоевывать империю. Дуче, мечтающий о лаврах Цезаря, подписывая “джентльменское соглашение”, не забывал о формировании боевых дивизий... Рим снова станет Римом... Они (хозяева новой Римской империи) зовут своих солдат гордым именем – легионеры. Они полны классического пафоса... Кто же эти люди, которым Рим поручает завоевать мир? Злосчастные рабочие, запуганные, затравленные, голодные, вшивые. Они должны были идти на смерть только потому, что на римской площади “Венеция” красиво звучат классические цитаты лже-Цезаря» (Известия. 1937. 12 марта). 16 марта 1937 г. «Известия» опубликовали на своей первой странице заметку «Фашистский волк на европейской псарне», подписанную «Vig».
- ²²⁸ Известия. 1937. 22 февр. С. 1; 27 февр. С. 1; 28 февр. С. 1; 4 марта. С. 1; 15 марта. С. 1; 16 марта. С. 1.

- ²²⁹ См.: *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 99.
- ²³⁰ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. С. 243. Подробнее о Поповой см. также: *Швейцер В.А.* Мандельштам после Воронежа // Вопросы литературы. 1990. № 4.
- ²³¹ См.: Правда. 1937. 30 июня. С. 6. См. также более раннюю известинскую заметку «Жара в Москве» (Известия. 1937. 12 июня. С. 4). При подготовке к написанию этой главы нами были насквозь просмотрены комплекты «Известий», «Литературной газеты» и «Правды» за июнь–июль 1937 г.
- ²³² Правда. 1937. 1 июля. С. 6.
- ²³³ <Редакционная заметка>. Дожди // Правда. 1937. 3 июля. С. 6.
- ²³⁴ Известия. 1937. 3 июля. С. 4.
- ²³⁵ Появление в последней строфе стихотворения Мандельштама метафорических ливневых «косар<ей>» [294], возможно, было спровоцировано знанием поэта о том, что в стране начался сенокос (см.: <Редакционная заметка>. Медлят с сенокосом // Правда. 1937. 4 июля. С. 3).
- ²³⁶ Ср. у Мандельштама: «Москва *слышит*...».
- ²³⁷ *Кассиль Л.* Говорит Красная площадь: Заметки у микрофона // Литературная газета. 1937. 5 мая. С. 1.
- ²³⁸ Ср. в комментарии М.Л. Гаспарова к этому стихотворению: «Москва, радио, сводка погоды, небо и непонятная последняя строфа» (*Гаспаров М.Л.* Комментарий // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 813–814).
- ²³⁹ Ср., однако, с объяснением образа «петухов» в комментарии А.Г. Меца: «С *петухами*. Здесь, вероятно, образное выражение, означающее “рано утром”» (*Мец А.Г.* Комментарии // Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. С. 636). Не оспаривая возможности такой интерпретации, отметим, однако, что петухи из первой строки мандельштамовского стихотворения отчетливо перекликаются с гусем из последней его строфы.
- ²⁴⁰ Подробнее об этом образе у Мандельштама см.: *Долинин А.А.* Воздушная могила. О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» // Эткиндовские чтения. [Вып. 2–3]: Сб. ст. по материалам Чтений памяти Е.Г. Эткинды. СПб., 2006. С. 280–281.

- ²⁴¹ На канале Волга – Москва // Известия. 1937. 4 июля. С. 4. См. также на 6-й странице «Литературной газеты» от 5 мая 1937 г. карикатуру Лиса на советских писателей, плывущих на пароходе по каналу «Волга – Москва».
- ²⁴² Правда. 1937. 12 июня. С. 1. См. здесь же подборку материалов: «Шпионов, презренных слуг фашизма, изменников Родине – расстрелять!». См. также: Не дадим житья врагам Советского Союза. Письмо советских писателей <о Тухачевском, Якире, Уборевиче и др.> // Литературная газета. 1937. 15 июня. С. 1.
- ²⁴³ Ср., например: *Мец А.Г.* Комментарии. С. 657.
- ²⁴⁴ Там же.
- ²⁴⁵ См.: <Редакционная заметка>. Испанские футболисты прибыли в СССР // Правда. 1937. 16 мая. С. 6.
- ²⁴⁶ <Редакционная заметка>. «Динамо» – Страна Басков. Сегодня на стадионе «Динамо» // Правда. 1937. 5 июля. С. 6. См. также: <Редакционная заметка>. Матч Сборная Басков – «Локомотив» // Там же. 24 июня. С. 4; *Соловьев В.* Футбольный матч Страна Басков – Ленинград // Правда. 1937. 1 июля. С. 6 и др.
- ²⁴⁷ *Кассиль Л.* Матч с басками // Известия. 1937. 26 июня. С. 4.
- ²⁴⁸ См.: <Редакционная заметка>. Ромэн Роллан в советском павильоне // Правда. 1937. 2 июля. С. 5; <Редакционная заметка>. На парижской выставке. Ромэн Роллан о советском павильоне // Там же. 3 июля. С. 5. В течение двух месяцев советские газеты регулярно рапортовали об успехе советского павильона на парижской выставке (см., например: *Блок Ж.-Р.* Письма из Парижа. Вокруг выставки // Известия. 1937. 12 мая. С. 4; <Подборка материалов>. Что Советский Союз покажет на международной Парижской выставке // Правда. 1937. 16 мая. С. 6; *Агапов Б.* Через неделю в Париже // Известия. 1937. 18 мая. С. 4; <Редакционная заметка>. Сегодня открытие всемирной выставки в Париже // Там же. 24 мая. С. 4; *Москвич.* Советская книга на Парижской выставке // Литературная газета. 1937. 26 мая. С. 3 и мн. др.).
- ²⁴⁹ *Маньэн И.* На Парижской выставке. Демонстрация труда и мира // Правда. 1937. 1 июля. С. 5.

- ²⁵⁰ См.: Правда. 1937. 2 июля. С. 1.
- ²⁵¹ Там же. 4 июля. С. 1. См. также, например, на первой странице «Правды» от 3 июля 1937 г. подборку материалов «С огромным подъемом трудящиеся подписываются на заем» и редакционную передовицу «Заем укрепления обороны нашей Родины».
- ²⁵² См.: *Ronen O.* An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983. P. 86–87.
- ²⁵³ См.: *Павлов М.С.* Разбор одного стихотворения (О. Мандельштам. «Железо») // Вестник Удмуртского университета. [Ижевск]: Спец. вып. 1992. Остроумную интерпретацию «Железа» см. также: *Амелин Г.Г., Мордерер В.Я.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М., 2000. С. 143–144.
- ²⁵⁴ О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936). С. 52. См. также в не пошедшем дальше наброска очерке Мандельштама, навеянном гибелью самолета «Максим Горький»: «Что ж тут особенного? Ничего. Только вот что: мы живем в стране, где работа сильнее смерти, где дикая случайность, стихия, катастрофа – не властны поколебать великой тяги к будущему, охватившей всех нас, где гибель драгоценного близкого человека на славном посту рождает гордое и мужественное горе, где нормой является самозабвение и великолепная героическая выдержка – самая будничная вещь. Наша социалистическая страна – первый друг и утешитель в личном горе для своих верных сынов» («Брат т. Назарова» – неизвестный прозаический набросок Осипа Мандельштама / Публ. С. Василенко и П. Нерлера; Подгот. текста С. Василенко; Вступ. заметка П. Нерлера // «Сохрани мою речь...». Вып. 4/1. М., 2008. С. 62).
- ²⁵⁵ Ср. в стихотворении Александра Жарова, посвященном памяти летчика, управлявшего «Максимом Горьким»: «Мы плавали с тобой в воздушном океане, / Избороздив немало сотен верст» (Известия. 1935. 20 мая). Подмечено А. Фуюрян.
- ²⁵⁶ <Редакционная статья>. Первое мая // Известия. 1935. 5. С. 1.
- ²⁵⁷ О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936). С. 52.
- ²⁵⁸ Заметим, что в 1935 г. Мандельштам неоднократно возвращался к работе над циклом «Восьмистишия», куда вошло стихот-

ворение «Преодолев затверженность природы...». Нельзя ли предположить, что и «Железо» могло найти там свое место (хотя его строфическое деление иное, чем в стихотворениях, составивших «Восьмистишия»)? Общую интерпретацию мандельштамовского цикла см. в работе: *Гаспаров М.Л.* «Восьмистишия» Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта: Материалы междунар. научн. конф., посвящ. 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.). М., 2001. С. 47–54.

²⁵⁹ <Редакционная статья>. Люди и дела великой страны // Известия. 1935. 21 мая. С. 1

²⁶⁰ <Редакционная статья>. 40 тысяч тонн стали в сутки – не меньше! // Правда. 1935. 22 мая. С. 1. См. также подборку о гибели «Максима Горького» и необходимости взамен построить новые самолеты в «Коммуне» от 21 и 22 мая 1935 г.

²⁶¹ Необязательно, но возможно, что строка о «железной *правде*» отсылает к только что процитированной заметке, опубликованной в газете «Правда». Ср. сходный прием в стихотворении Мандельштама «Кассандре» (1917): «Один ограблен волею народа, / Другой ограбил сам себя». «Воля народа» – название эсеровской газеты. Отметим также визуальное сходство пестика и тычинок некоторых цветов с пропеллером самолета.

²⁶² Подсказано нам Ю.Л. Фрейдиным.

²⁶³ Приносим А.А. Долинину благодарность за разрешение процитировать его письмо в этой статье.

²⁶⁴ *Шмеман А.*, прот. Дневники. 1973–1983. М., 2007. С. 445.

ВЕНОК МАНДЕЛЬШТАМУ

Рафаил Скоморовский

Плывите же вместе к грядущим
зорям,
актер и рабочий, вам нельзя
отдохнуть.

Осип Мандельштам

Пусть каждый день горяч и озабочен,
пусть каждый час по проводам плывет:
не спит солдат, не устает рабочий,
и жаркой топкой плавится завод.

И только мы в горнило революций
бросаем сталь взволнованной души –
нас этот гуд животворит и учит
произрасти из праха и крушить.

И мы растем. Слова крепки, как воля
(упруга воля и отточен стих),
горят глаза и острями колют
сквозь шум колес и посвист приводных.

Текут года, и спелый ум возвысят,
и увлекут из хлебородных руд.
Рабочий и поэт, солдат и летописец –
мы одинаково благословляем труд¹.

<1923>

В разделе «Венок Мандельштаму», вошедшем в третий выпуск сборника «Сохрани мою речь...», мы опубликовали стихотворение Рафаила Скоморовского, посвященное поэту. Теперь пришел черед стихотворения, для которого строки Мандельштама послужили эпиграфом.

Рафаил Соломонович Скоморовский родился в 1899 г. в Житомире. Участник Гражданской войны на стороне красных, как стихотворец он начинал в Киеве. Имя Скоморовского можно найти в списке поэтов-имажинистов, 4 августа 1921 г. выступивших на втором заседании киевского живого литературного альманаха. Также в этот список вошли имена Н. Лядова и Л. Длигача, которому позднее предстояло стать скрытым полемическим адресатом одной из строф мандельштамовских «Стансов» 1935 г.² Среди близких друзей Скоморовского этой поры – будущий известный киевский поэт Исаак Золотаревский, будущий композитор Евгений Жарковский, будущий киносценарист Алексей Каплер, а также писатель, журналист и драматург Дмитрий Урин.

С Мандельштамом Скоморовский встречался в Киеве. Имена двух поэтов соседствуют на 2-й странице обложки трех апрельских и майских номеров киевского журнала «Факел» за 1925 г.: «Факел. Литературно-общественный иллюстрированный журнал. В журнале принимают участие: <...> О. Мандельштам (Ленинград), <...> Р. Скоморовский».

Впоследствии Скоморовский полностью перешел на прозу и на переводы. Умер он 21 сентября 1962 г. в Киеве.

*Републикация П. Поберезкиной
Сопроводительная заметка
О. Лекманова и П. Нерлера*

¹ Текст стихотворения печатается по: Пролетарская правда. Киев, 1923. № 33. 11 февр. С. 5.

² См.: Киевский пролетарий. Киев, 1921. № 171. 4 авг. С. 2.

Вера Меркурьева, Александр Кочетков

ДОРИАНУ ЕВГЕНИЕВИЧУ АРХИВОВУ
ПОСЛАНИЕ В КУНГАХЕЛЛУ

Шпили пронзают синий ледостав,
и окна с мутной празеленью света
окутаны стеблями бледных трав –
всплывает затонувшая Винета,
усопшей лирики восставший кенотаф.

«Две тени милые» везут, как встарь
перо (всё – ржавь!) по плесени бумаги.
Одна: «Увы! мы более не маги,
погас на дне волшебный наш фонарь».
Другая: «Поделом: водой его не шпарь!»

И входит гость. Рассыпав серебро
волос над обретенным эльзевиром,
протился он с литературным миром
и на указку поменял перо,
но все же говорит: «Пожаловать! добро!»

Мечась меж нефтелавкой и базаром,
он писем ждал, как ждут в ночи зарю,
а получив – плевался в гнев яром
и изрекал: «Я толку в том не зрю –
корреспонденция усугубляет прю».

Но восклоняя розоватый лик –
морского жителя земной двойник –
он молвит: «Как в пустыне алчут манны,
известий от Ахматовой от Анны
я жажду – хоть сквозь шифр и морок
мандельштамный».

И говорят ему: «Она была
как ночь безмолвна и как день светла,
но узко стало ей у Мандельштама,
и в «Узкое» сбежала Ваша дама...
А Ус Сергеич цел, хранит колокола <...>

Поэт же Мандель укрепил свой штамп
в писательской уютной новостройке,
в аду быв с Дантом, очертел и сам,
его словарь: «отстаньте» и «задам»,
и вообще он шпынь и не по летам бойкий.

Всплыла Винета полностью меж тем:
все звери живы и все вещи целы
И знатный гость – сонет меж двух поэм –
кусательно-ласкательные стрелы
принес Винете в дар из Кунгахеллы.
31.1.34
Зубово

Винета 1931–1932¹

Мы предлагаем вниманию читателей стихотворение, написанное в соавторстве В.А. Меркурьевой и А.С. Кочетковым². Интересно оно прежде всего тем, что содержит шуточный поэтический портрет О.Э. Мандельштама в один из самых относительно благополучных периодов его жизни в советское время, когда в конце 1933 г. он получил отдельную квартиру в одном из первых кооперативных домов в Москве: осовремененных, путем надстройки 2-го и 3-го этажей, Нарышкинских палатах в бывшем Нащокинском переулке (в 1920-е годы он стал называться улицей Фурманова).

Мандельштамы жили в квартире № 26 на пятом этаже (лифта в доме не было, Н.Я. Мандельштам называла эту квартиру «голубятней»). Их соседями по «писательской надстройке» были М.А. Булгаков, К.А. Тренев, С.А. Клычков, С.В. Кирсанов, В.Е. Ардов. В 1976 г. этот дом снесли³.

Дориан Евгениевич Архивов – Евгений Яковлевич Архиппов – (1880 (по новому стилю 1881) – 1950) – поэт, критик, библиограф⁴.

Вс. Рождественский писал об Архиппове: «Если бы где-нибудь возник большой музей или храм Русского символизма, я назначил бы Евгения Яковлевича его хранителем. И ключи свои – я уверен в этом – он носил бы всегда благостно и благоговейно».

Перед отъездом осенью 1932 г. Меркурьевой из Орджоникидзе в Москву группировавшийся вокруг нее в 1922–1932 гг. литературный кружок «Вертеп» (М.И. Слободской, Е.И. Редин, Е.А. Юрченко, А.С. Кочетков и др.) был переименован в «Винету» – легендарный затонувший город, не раз упоминаемый в средневековых документах и сагах и вплоть до XVII в. фигурировавший на европейских географических картах.

Кунгахелла (Конунгахелла) – древний скандинавский город на территории Швеции, разрушенный в XII в. морскими пиратами. Как и Винета, в сознании европейского читателя начала XX в. он был оживлен Сельмой Лагерлёф, написавшей сборник новелл «Герои Кунгахеллы».

Греческим словом «кенотаф» называют обычно пустую могилу, монумент в виде гробницы, в действительности не содержащий тела умершего. «Усопшей лирики восставший кенотаф» – емкая, амбивалентная формула для обозначения существования всей неподцензурной поэзии XX в. Образ, свидетельствующий о том, что, шутя и веселясь, и авторы, и адресат послания ни на минуту не забывали о том, что то, чем они заняты, очень важно: они осознавали себя звеньями вечно обновляющейся жизни слова.

«*Две тени милые*» – цитата из вариантов к стихотворению А.С. Пушкина 1828 г. «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»). «Одна» – судя

по характеру реплики – Кочетков. «Другая» – Вера Меркурьева. «*Волшебный фонарь*» (laterna magica) – древнейшее проекционное устройство, а также название второй книги стихотворений Марины Цветаевой (М., 1912). В публикуемом стихотворении может быть понято как символ независимого поэтического дара (Меркурьева и Кочетков в эти годы пытаются зарабатывать литературным переводом, т. е. тем, что отвлекает от собственного творчества, «водой»).

«Гость» – Е.Я. Архиппов. Так он назван, возможно, потому, что, живя в 20–30-е годы в Новороссийске и лишь наезжая изредка во Владикавказ, не часто бывал на заседаниях «Вертепа»–«Винеты», но незримо присутствовал на собраниях, так как активно переписывался с Меркурьевой и Слободским и был в курсе всех происходящих там событий; многие стихотворения участников «Вертепа» осели в его домашнем архиве. В последнем пятистишии слово «гость» повторяется. Но финал стихотворения, кажется, уже не поддается однозначному прочтению. «Сонет меж двух поэм» можно понимать как дар, принесенный «гостем», но не исключена и вторая версия: «гость» (Архиппов) сам уподоблен строгому жанру сонета, а «двумя поэмами» тогда можно считать или авторов этого послания, или упоминаемых в нем Мандельштама с Ахматовой.

Эльзевирами называют книги, напечатанные знаменитыми голландскими типографами-издателями Эльзевирами (конец XVI – начало XVIII в.). Здесь употреблено в значении «книжная редкость вообще».

Строки «*простился он с литературным миром / и на указку поменял перо*» расшифровать очень просто: выпустив «Библиографию И.Ф. Анненского» и книгу литературных эссе «Миртовый венец», Архиппов почти перестал печататься и стал учителем гимназий и школ Владикавказа и Новороссийска, его долгий педагогический труд даже был отмечен орденом, но, разумеется, никакого прощания с литературным миром на самом деле не было; для этого человека литература была тем воздухом, без которого он и не мыслил жить.

«Корреспонденция усугубляет прю» – острым сюжетом переписки Архиппова с Меркурьевой в 1933 г. было обсуждение желаемого ею возвращения в Орджоникидзе. Архиппов, переехавший в Орджоникидзе в это время, стал свидетелем страшной картины вымирания города от голодомора и всячески препятствовал возвращению Меркурьевой на родину, споры велись целый год, в них был вовлечен и Д.С. Усов.

Слова «известий от Ахматовой от Анны / я жажду» могут ввести в заблуждение: Архиппов не был знаком с Ахматовой и, являясь ее поклонником, никогда не состоял с ней в переписке, но тщательно собирал все сведения о ней, получаемые от своих литературных друзей и приятелей: Меркурьевой, Э.Ф. Голлербаха, Вс.А. Рождественского, Д.С. Усова, А.В. Звенигородского. Так что точнее была бы формулировка «известий об Ахматовой», но, меняя предлог, друзья повышали иронический градус стихотворения, подтрунивая над известной склонностью Архиппова к безусловному поклонению перед своими литературными кумирами.

«Зубово» – на самом деле никакая не подмосковная деревушка, как можно было бы подумать, но очередная игра: до 1935 г. Меркурьева не имела в Москве своей жилплощади и ютилась у своей гимназической подруги Гени Рабинович, проживавшей на Зубовском бульваре, т. е. в «Зубово» (именно Е.Я. Рабинович и С.В. Шервинский сберегли основную часть архива Меркурьевой и передали его в 1961 г. в РГАЛИ).

«Любите ли Вы Мандельштама? какую книгу более?», – спрашивал в 1932 г. Архиппов Меркурьеву в литературной анкете. Она отвечала: «Да – “Tristia”»⁵. Ее знакомство с Мандельштамом, вероятно, следует отнести к первым летним месяцам 1918 г. Мандельштам тогда вместе с другими чиновниками Наркомпроса перебрался из Петрограда в Москву и жил в гостинице «Метрополь». Меркурьева, только что вступившая в Союз московских писателей, соседствовала с ним на страницах выпущенного в Москве стихотворного сборника «Весенний салон поэтов».

Знакомство это возобновилось через 15 лет, почти через год после возвращения Веры Александровны в столицу: 10 августа 1933 г. она пишет Клавдии Лукьяновне Архипповой (Клоде, жене Евгения Яковлевича): «Ну вот познакомилась (возобновила знакомство) с Мандельштамом, на днях буду иметь его новые (для меня, за последние годы) стихи, с Державиным (его <т. е. Мандельштама – Т.Н.> стихи, переписанные мною для Евгения, задержал Усов)»⁶. Осенью 1933 г. Меркурьеву принимают в московский горком писателей. Рекомендацию (25 сентября) ей подписали М.Н. Розанов, В.В. Вересаев, Г.И. Чулков, О.Э. Мандельштам, Б.Л. Пастернак, Б.А. Пильняк⁷. Мандельштам помог ей получить первый заказ на переводы – с туркменского.

А 16 ноября 1932 г. Меркурьева пишет Клоде: «Была несколько раз у Мандельштама (переводы эти он мне нашел), он очарователен, забавен, желчен, высокомерен и трогателен. Должен был наконец-то показать мне свои стихи последних лет, – как раз заболела его жена, к которой он болезненно даже как-то привязан. Она славная, простая, грустная, заботливая. Анна Ахматова у них останавливалась в свой приезд последний. Я ее видела одну минуту – она мне открыла дверь и ослепила. Как расскажешь о ней? Высокая (не так высокая, как стройная) женщина-птица, руки легкие в полете, глаза – без цвета, так глубоки и темны (светлые глаза), в черном, длинном в обтяжку платье. Я смотрела на нее и молчала (тщетно вспоминая, как зовут Мандельштама, о кот<ором> спросить), она тоже. Его не было дома, я стала уходить, не прощаясь, молча – онемела, она закрыла за мной дверь со словами: “До свидания”. Вот все. Немного?»⁸. «Потом “видела Анну Ахматову, слышала ее, читала ей” уже в феврале 1934»⁹. Летом 1936-го Меркурьева встретится с Ахматовой у Шервинских и та подарит ей свою фотографию с надписью: «Чудесной и мудрой Вере Александровне Меркурьевой в знак благодарности. 22 июня 1936. Ахматова. “Старки”». («Чудесной и мудрой» – Ахматова не бросалась зря такими словами.) Потом Меркурьева писала Архиппову: «“Жизнь не полна у тех, кто не видел ее в лицо... Ни с кем, ни к кому у

меня не было того, что к ней: полное признание, полное отречение от себя – нет меня, есть только она. Встреться мы лет двадцать тому назад – была бы, вероятно, дружба до гроба, а есть – мое преклонение и ее отклонение. Так и должно быть, несбыточного не бывает” (3 октября 1936). Это была третья встреча ее с Ахматовой»¹⁰.

Перед Ахматовой Меркурьева благоговела, а в Мандельштаме она узнала своего – в том смысле, что с ним можно было пускаться в то поэтическое озорство, которое так ценил и сам Мандельштам, и Меркурьева с Кочетковым. Юмор, с которым дан в послании портрет Мандельштама, артистичен и легок, он сам несомненно оценил бы его – если бы знал об этом тексте (чего нельзя исключить).

«*В аду быв с Дантом*» – летом 1933 г. Мандельштам написал «Разговор о Данте». «*Не по летам бойким*» называют Мандельштама авторы, один из которых моложе поэта на девять лет, а вторая – старше почти на пятнадцать. Характеризуя Мандельштама словом «*штынь*» (в словаре В.И. Даля: «колючка, острый шип; колкий насмешник, резкий и дерзкий остряк; балагур, шут»), авторы не подозревали, может быть, насколько они были близки к его автопортрету, просвечивающему в написанных в том же январе 1934 г. «Стихах памяти Андрея Белого».

«*Узкое*» – с начала 1920-х годов известный подмосковный санаторий ЦЕКУБУ, до революции – усадьба Трубецких (именно там скончался философ В.С. Соловьев).

Ус *Сергеич* – поэт, переводчик, филолог Д.С. Усов (1896–1943)¹¹. Хранителем колоколов он назван потому, что жил в эти годы в Новодевичьем монастыре, некоторые корпуса стали жилыми в перенаселенной столице еще в 20-е годы. 28 ноября 1932 г. Меркурьева писала Клоде: «Недавно был Дм<итрий> Серг<еевич> с женой... Читала им свои стихи, и Дм<итрий> Серг<еевич> выразился, что Евгений Як<овлевич> давал ему только один аспект Веры М<еркурьев>ой – “аскетический”»¹². К новому 1935-му Усов прислал Меркурьевой четверостишие:

Если б не курево,
Нам было б слаще
С Верой Меркурьевой
Видеться чаще.

Переписывая его для Клоди Архипповой, Меркурьева замечала: «Как Вам это нравится? Покажите Евгению – хотя ему теперь не до Ус<овы>х и не до меня будет: ведь Алекс<андр> Серг<еевич> Кочетков с ним! Легко вообразить, сколько будет выпито...»¹³.

Особое звучание в контексте 1930-х годов приобретало маленькое словечко, сказанное Меркурьевой и Кочетковым об Усове: «цел». В феврале 1935 г. Усов был арестован по делу «немецкой фашистской организации» (вместе с философом Г.Г. Шпетом, искусствоведем А.Г. Габричевским, переводчиком М.А. Петровским и филологом Б.И. Ярхо). А через три с половиной месяца после написания этого послания, ночью с 13 на 14 мая 1934 г., в «писательскую уютную новостройку» нагрянут «гости дорогие» и за Мандельштамом.

*Публикация и сопроводительная заметка
Татьяны Нешумовой*

¹ РГАЛИ. Ф. 2209. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 88–89. То же (автограф). Там же. Ед. хр. 11. Л. 41–41об. С разночтением в последней строке: «Принес Винете в дар – привет из Кунгахеллы» и с авторским объяснением: «штамм – корень, Узкое – дом отдыха КСУ». КСУ – Комитет содействия ученым, созданный в 1919 г. Позднее к нему были временно прикреплены и писатели.

² Впервые опубликовано нами среди стихотворений В.А. Меркурьевой, по тем или иным причинам не включенных составителем в ее первую и единственную книгу «Тщета» (сост., подгот. текста и примеч. В.А. Резвого. М.: Водолей Publishers, 2007): Меркурьева В. «Умейте жить минуткой» / Подгот. текста и коммент. Т.Ф. Нешумовой // Toronto Slavic Quarterly.

2008. № 24 (<http://www.utoronto.ca/tsq/24/merkurjeva24.shtml>). Меркурьева Вера Александровна – поэт, переводчик (см. о ней: *Гаспаров М.Л.* Вера Меркурьева (1876–1943). Стихи и жизнь / Лица: Биограф. альманах. Вып. 5. М.; СПб., 1994. С. 5–97), Кочетков Александр Сергеевич (1900–1953) – поэт, переводчик.

³ Подробнее об этом жилье Мандельштама см.: *Видгоф Л.М.* Москва Мандельштама. М., 1998. С. 233–256.

⁴ См. о нем: *Лавров А.В.* Архиппов // Русские писатели. 1800–1917. Т. 1. М., 1989. С. 212, а также нашу электронную публикацию: <http://www.utoronto.ca/tsq/20/neshumova20.shtml>

⁵ Цит. по: *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 70.

⁶ РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 123. Л. 23.

⁷ Текст рекомендации см. в кн.: *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 203–204.

⁸ РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 123. Л. 30–30об.

⁹ *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 85.

¹⁰ Там же.

¹¹ См. о нем: *Нешумова Т.Ф.* Из комментариев к поэтическим текстам 1920–1930-х годов (Осип Мандельштам, Владислав Ходасевич, Дмитрий Усов, Борис Пастернак) // Русская литература. 2007. № 3. С. 191–200; Она же. Невидимый трилистник: Черубина де Габриак, Д.С. Усов, Е.Я. Архиппов // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия: Материалы Четвертых Герцыковских чтений в г. Судак 6–10 июня 2005 года. М.; Симферополь; Судак, 2007. С. 119–161. Она же. Усов Д.С. // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сб. материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М., 2007. С. 141–144; *Усов Д. С.* «Мы сведены почти на нет...»: Стихотворения, переводы, статьи, письма: В 2 т. / Сост., подгот. текста, коммент. и вступ. ст. Т.Ф. Нешумовой. М.: Эллис-Лак, 2011.

¹² РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 123. Л. 8.

¹³ Там же. Л. 64.

Алла Ботникова

«ВОРОНЕЖСКИЙ МИФ»
МАНДЕЛЬШТАМА И ЕГО ПРОДОЛЖЕНИЕ

В 1935 г., находясь в ссылке в Воронеже, Осип Мандельштам написал свое известное четверостишие:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж,
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь.
Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож.

Эти строки, с их избыточной звуковой нагруженностью, с настойчивым повторением раскатистых сонорных в сочетании с шипящими одним своим звучанием уже способны навеять недоброе чувство. Мандельштам – «*неисправимый звуколюб*», один из тех поэтов, чьи стихи надо «пробовать на слух»; это всегда – звучащие стихи, стихи, неизменно обнажающие фонетическую энергию языка. В них, по словам Н.А. Струве, «голос сливается с кровью аорты, которая расширяется до разрыва»¹.

Четыре стихотворные строчки навсегда связали город не только с судьбой опального поэта, но и – по крайней мере в глазах людей, знакомых с его творчеством, – стали своеобразным знаком города, «воронежским мифом».

К созданию этого мифа, конечно, приложил руку сам поэт. Он, любитель простора («где больше неба мне – там

я бродить готов...», «распахнутого кругозора», «раздвижного» дома), естественно, воспринимал свое вынужденное пребывание в Воронеже как препятствие, помеху, преграду. Тема запертости, насильственной привязанности, прикованности к непривычному месту громко заявляет о себе во многих стихотворениях «Воронежских тетрадей». Дом поэта расположен не на улице, а в «яме», «переулков лающих чулки и улиц перекошенных чуланы» цепко держат поэта в руках:

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

«Насильственная» земля не отпускает:

Я около Кольцова,
Как сокол, закольцован –
И нет ко мне гонца,
И дом мой без крыльца...

Кстати, один из частных домов в Воронеже, где Мандельштамы снимали квартиру, действительно не имел крыльца. Но в контексте общей настроенности воронежских стихов поэта эта реалья обретает символическое значение. «Без крыльца» воспринимается как запрет на вход и выход.

Воронежские стихи проникнуты острым чувством одиночества:

...Читателя! советчика! врача!
На лестнице колючей разговора б!
(курсив мой. – А. Б.)

Все это строки из стихов человека, ощущающего себя узником, незаслуженно истязаемым Прометеем («Где связанный и пригвожденный стон?»), каторжником с гирей на

ноге («К ноге моей привязан / Сосновый синий бор...»), отторгнутым от людей отщепенцем. И место, куда он насильно заброшен, воспринимается как тюрьма. Тревожно-мрачные заключительные строки из известного стихотворения Анны Ахматовой: «А в комнате опального поэта / Дежурят страх и Муза в свой черед, / И ночь идет, / Которая не ведает расцвета...» – дополняют впечатление... Однако в отношениях поэта с Воронежем отнюдь не так все просто. Бесспорно, «мачеха Кольцова» не стала и для Мандельштама родным городом. Вместе с тем краткий, всего трехгодичный, воронежский период едва ли был для него только дурным временем. Это еще и годы интенсивного творчества, «сладкогласного труда». Четыре «Воронежские тетради» – неоспоримое свидетельство этому.

«Стихи шли сплошной массой», – вспоминает Н.Я. Мандельштам². В Воронеже поэт снова обрел полноту поэтического голоса, так что мог с гордостью заявлять:

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

В воспоминаниях Н.Я. Мандельштам воронежский период их жизни несколько раз называется «чудом»: «А все-таки нас чудо спасло и подарило нам три года воронежской жизни»³. И опять: «Воронеж был чудом, и чудо нас туда привело»⁴. Эти слова вдовы поэта возникли не только потому, что когда они писались, пребывание в Воронеже стало восприниматься как «передышка», но и объективно сам город привлекал поэта. Здесь ссыльный знал счастливые минуты (приезд Ахматовой и других друзей), здесь он обрел верного друга в лице Н.Е. Штемпель (Наташи)... Надежда Яковлевна свидетельствует: «Сам город очень нравился О. М. Он любил все, что хоть сколько-нибудь напоминало о рубеже, о границе, и его радовало, что Воронеж – петровская окраина, где царь строил азовскую флотилию. Он чуял здесь вольный дух передовых окраин и вслушивался в юж-

норусский, еще не украинский говор. Вот почему паровозные гудки заговорили у него по-украински»⁵.

И в «Воронежских тетрадах» не случайно рядом с образами «замков и скрепок» появляются образы «распахнутого кругозора», «величия равнин», огромного неба, пусть «одышливого», но «простора». На какое-то время к поэту возвратилась полнота поэтического дыхания. В том же апреле 1935 г., когда было создано жестокое четверостишие, рядом с ним помещаются строки противоположного содержания:

...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...

Да и Ахматовой Воронеж запомнился не только ночными страхами. Днем «обледенелый» город под «светло-зеленым» сводом, весь «в солнечной пыли» вызывает в памяти образ «могучей, победительной земли». Город встречи двух отверженных поэтов воспринимается как символ радости, «брачный пир», как «ликованье наше».

Городской, столичный человек, Мандельштам в Воронеже смог ощутить и оценить до сих пор незнакомую ему жизнь провинциального города Центральной России. А.А. Ахматова писала позже: «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен»⁶. Стихотворения: «Чернозем», «Клейкой клятвой пахнут почки...», «Я к губам подношу эту зелень...» пронизаны ощущением неиссякающей жизни природы⁷.

И тем не менее в возникшем впоследствии «воронежском мифе» закрепилось только одно: «Воронеж – враг». То, что воронежские годы были временем расцвета поэтического творчества Мандельштама, не вошло в миф. В глазах потомков образ города обрел зловещие черты. Особенно в Германии.

Поэт Хайнц Чеховски – один из наиболее известных немецких лириков послевоенной поры, переводчик Ахматовой, в одном из стихотворений 1990-х годов неожиданно вспоминает о Воронеже. И вспоминает в связи с Мандельштамом. Стихотворение написано свободным стихом. Вот его текст:

Winterastern, Notepunkte
Über dem welkenden
Gras. Ach, Apotekerin,
Mandelstams noch immer
Verbannte Tochter: Blüten
Die winzigen Sterne auch
In den Gärten
Von Woronesch?*

Зимние астры.
Нотные знаки
На вянущей
Траве. Ах, аптекарша,
Мандельштама все еще
Ссылная дочь: Цветут ли
Маленькие звездочки также
И в садах
Воронежа?

Смысл стихотворения «темен». Совершенно неясно, о какой мандельштамовской дочери, да еще аптекарше, может идти речь. Астры лишь в слабой степени могут напомнить о строке из известного стихотворения, начинающегося словами: «Я пью за военные астры...». Зато очевидно выражено сомнение в том, что в обледенелых садах Воронежа могут сохраниться «звездочки» живых цветов.

Образ Воронежа задержался в сознании Чеховски явно не случайно. Одно из стихотворений поэта прямо называется «Воронеж». И оно тоже связано с Мандельштамом. Приведем его полностью:

Das ist der finsterste, kälteste Tag:
Die Strassen verspiegelt von Eis.
Auf dem Teller der übliche Frass,
Vorm Fenster schiebt sich ein einsames Auto
Über die Kreuzung wie eine Schabe.
Die Kälte der Betten steht
Im diametralen Gegensatz
Zu den Räumen, den überheizten.
Vierzig Frauen und Männer
In einer Baracke, die Liebe
Abgetrieben wie
Ein lästiger Fötus. Nimm
Deinen Pelzmantel, geh,
Mandelstam, deine jüdische Nase
Ist nicht das einzige
Attribut deiner Abtrünnigkeit.
Lach oder weine – die Schauspielerinnen
Erinnern sich deiner Beschnittenheit, keine
Deiner Freundinnen wird sich noch
In der Mikweh sich reinigen nach den siebenten
Tag ihres Blutes. Männer, Frauen – wer
Unterscheidet sie noch in dieser
Lustfeindlichen Zeit? Nur Bogdanow, der
Funktionär,
Voll von Wodka, treibt
Durch die animalische Luft
Des überfüllten Schlafsaals. Seine Stiefel
Zeigen auf die oder jene, deren Männer
Sich unter der Decke verstecken. Was bleibt,
Wenn deine Zeit vergangen ist
Und du dich
An nichts mehr erinnerst, Mandelstam?
In der Vorhölle Dante
Leckt sich die Finger
Nach deiner Erfahrungen, Jude⁹.

Мрачный, холодный день.
На дорогах, как зеркало, лед.
На тарелках – остатки еды,
За окном, словно таракан, ползет
По перекрестку одинокая машина.
Холод постелей находится
В диаметальной противоположности
К перегретым помещениям.
Сорок женщин и мужчин
В одном бараке, любовь
Вытравлена как
Ненужный зародыш.
Возьми свою шубу, иди,
Мандельштам, твой еврейский нос
Не единственный
Атрибут твоего отщепенства,
Смейся или плачь – актрисы
Помнят о твоём обрезании, ни одна
Из твоих подруг не будет
Омывать себя в микве на седьмой
День своих месячных. Мужчины, женщины – кто
Различает их еще в это
Безрадостное время? Только Богданов, охранник,
Пропитанный водкой, пробирается
Сквозь скотский дух
Переполненной спальни. Его сапоги
Показывают на ту или другую, чьи мужья
Прячутся под одеялом. Что останется,
Когда кончится твое время
И ты ни о чем больше не вспомнишь, Мандельштам?
В преддверии ада Данте
Потирает руки,
Завидуя твоему опыту, иудей¹⁰.

В приведенном стихотворении образ Воронежа больше напоминает один из кругов Дантова «Ада», чем те многие, но хотя бы отчасти характеризующие город реалии, которые возникают на страницах «Воронежских тетрадей».

Больше того: текст «Воронежских тетрадей», по сути, не учтен. Может быть, только зеркально обледенелая дорога напоминает ахматовскую строку: «И город весь стоит обледенелый...», а упоминание имени итальянского поэта может отнести к стихотворению «Заблудился я в небе...».

Кошмарная картина с гротескными образами и ситуациями, хотя и свидетельствует о несомненном знакомстве автора стихотворения с судьбой поэта, в сущности никак не связана с воронежским текстом Мандельштама. По-видимому, звуковой организации самого слова «Воронеж» обязано вынесенное в заголовок название города. Для автора оно означает нечто страшное, дикое, неестественное и насильственное. Автор знаком с литературой о сталинских лагерях и творимых там беззакониях, но в немногих сохранившихся свидетельствах о лагерной жизни Мандельштама подробностей такого типа нет. Чеховски создает картину в духе Босха, соединяя вместе «холод постелей» и душную жару барачного помещения, где вповалку спят мужчины и женщины¹¹, где пьяные надзиратели грубо удовлетворяют свою похоть, где царствует звериный дух, где любовь вытравлена как ненужный зародыш.

Эти образы немецкий поэт заимствовал не из «Воронежских тетрадей» и вообще не из стихов Мандельштама. Скорее всего, кошмарная картина возникла в сознании Чеховски под влиянием Пауля Целана. В 1959 г. в Западной Германии вышел в свет сборник переводов Мандельштама, выполненный одним из самых крупных и глубоких немецких поэтов Паулем Целаном¹². Этот замечательный немецкоязычный поэт с трагической судьбой и трагическим восприятием мира прекрасно знал русскую поэзию. В одном из своих писем он как-то даже заметил: «В основе я, наверное, русский поэт...»¹³. Среди ее представителей ближе всего ему был Мандельштам. Целан перевел много его стихотворений (40 стихотворений вошли только в издание 1959 г., затем были опубликованы еще четыре текста¹⁴). Памяти Мандельштама он посвятил целую книгу стихов под названием «Роза никому» (*Die Niemandrose*). «Встреча» двух поэтов оказалась во многих отношениях важной. «Не стоит забы-

вать, – пишет один из современных исследователей, – что Целан впервые открывал доступ к Мандельштаму в немецком языковом пространстве»¹⁵. Трудная для перевода на другой язык, поэзия Мандельштама нашла себе почти адекватное воплощение. К тому же Целан ощущал свое кровное родство с автором «Воронежских тетрадей», называл его братом, подчеркивал актуальность его поэзии, утверждая: «рожденные на свет обреченным поэтом стихи погибшего касаются и нас, сегодняшних»¹⁶.

Звучание еврейской темы в стихотворении Чеховски отчасти восходит к национальному немецкому опыту и чувству вины. Но более всего, по-видимому, своим появлением обязано именно влиянию Пауля Целана, его стихам, его судьбе, в чем-то схожей с судьбой Мандельштама.

Следующие строки Целана из стихотворения «Зима», посвященного погибшей в лагере матери поэта, могли продиктовать Чеховски его воронежский текст:

Wir sterben schon: was schläfst du nicht, Baracke?
Auch dieser Wind geht um wie ein Verscheuchter...
Sind sie es denn, die frieren in der Schlacke –
Die Herzen Fahnen und die Arme Leuchter¹⁷?

Мы уже умираем, чего не спишь ты, барак?
И ветер вокруг, как чумной...
Неужели это они – флаги сердца и светильники рук,
Что стынут в этой грязи?

У Мандельштама еврейская тема если и присутствует, то не как знак личной судьбы, а, скорее, как ощущение вековой истории. По словам его жены, «к еврейству Мандельштам приходит через европейскую мысль и культуру. Это не возвращение по зову крови...»¹⁸. Иное у Пауля Целана, пережившего холокост и до конца жизни сохранявшего в памяти его апокалиптические образы. «Целан постоянно хранит включенную в стихотворение память о холокосте. Личная судьба Мандельштама – жизнь под надзором и смерть в лагере – в его сознании выступает знаком общей

судьбы евреев»¹⁹. Трагическая судьба Мандельштама в сознании немецкоязычного поэта вписалась в трагическую историю еврейства в XX в. и в трагическую историю отщепенства одаренной личности вообще. «В сем христианнейшем из миров / поэты – жида», – писала Марина Цветаева. Эти строки могли быть близки Целану.

Во второй половине XX в. к переводам русской поэзии 1900–1930-х годов обращались многие немецкие поэты. Кроме Пауля Целана – он особая статья, – можно назвать самого Хайнца Чеховски, Райнера и Зару Кирш и других. Применительно к авторам из ГДР работу над этими переводами можно считать формой осторожной оппозиции. Благодаря им, почти не признаваемые у себя на родине, русские поэты Серебряного века обретали признание за рубежом. Издаваемые часто в двуязычном варианте в издательстве «Reclam», эти публикации пользовались большим спросом и в России. В 1983 г. вышло и небольшое двуязычное издание Мандельштама²⁰. В случае с Мандельштамом имела особое значение и трагическая судьба гения, который осмелился выразить свое отношение к всесильному вождю, ко всему режиму и которого этот режим уничтожил. Для литераторов из ГДР, если и не находившихся в открытой оппозиции к существующей власти, но внутренне не согласных с ней, как Хайнц Чеховски, судьба Мандельштама была явлением знаковым. А поскольку ее трагизм более всего отразился именно в «Воронежских тетрадах», особенно в известном стихотворении о городе – *насильственной земле*, то в сознании любителей стихов Мандельштама имя города стало ассоциироваться с названием узилища, где в муках погибает поэт.

Если снова обратиться к стихотворению Чеховски, можно заметить, что автор менее всего претендует на освещение судьбы русского поэта. Его знакомство с творчеством Мандельштама не подлежит сомнению. Вспомним хотя бы упоминание о «шубе» – опознавательном знаке облика поэта. При всем этом конкретность деталей – идет ли речь о реалиях города или о реалиях биографии Мандельштама – для Чеховски лишена значения. Эти реалии – только символы, условные обозначения, коды, сигнализирующие о характере

действительности. Воронеж как город, по сути, полностью изъят из реальных исторических обстоятельств, превращен в мифологему, в абсолютный знак ада. Подобно последнему кругу дантова ада здесь царствует холод. Вспомним и «зимние астры» на мерзлой земле садов Воронежа. Перед нами мертвое царство. Обратим внимание и на то, что Воронеж у Чеховски обеззвучен, в то время как город «Воронежских тетрадей» звучит «переключкой поездов» и «говорливыми дебрями вокзала», разговором «чайника ночного» и «лающими» переулками. Слышится там и «сосновой рощицы звон», и «леса крики пташки», и даже «шелестящий под мостами» ледоход.

При всем том, какими бы не соответствующими реальности ни казались нам детали изображенной картины, в поэтическом строе немецкого стихотворения, однако, ощущается некое внутреннее родство с мандельштамовским поэтическим мышлением, с его внутренней логикой, которая тоже часто нуждается в расшифровке. «...Стихи этого поэта требуют углубленного понимания», – замечает Н.Я. Мандельштам²¹.

Поэтическая мысль Мандельштама развивается по ассоциации, звенья, связывающие отдельные образы, часто отсутствуют; поэт не стремится к созданию целостной картины, а нанизывает друг на друга образы, по внешности случайные, а на самом деле точно улавливающие «шум времени». «Я не боюсь бессвязности и разрывов», – сказано в «Египетской марке»²². Пожалуй, те же мнимые «бессвязности» и «разрывы» мы встречаем и в стихотворении Чеховски. Внешние детали, подчеркнуто хаотично нагроможденные друг на друга, почти не связанные между собой, вроде остатков скудной пищи на столе, тараканьим шагом идущей по обледенелому пути машины и актрис, которые не забывают о национальной принадлежности поэта... Они создают образ-ситуацию. Бытовые детали и обстоятельства, лишь весьма отдаленно имеющие отношение к реальным фактам из жизни поэта, выступают «знаками» его судьбы. Но они же – и спрессованные знаки времени сталинского террора, они воспроизводят его содержание, рисуя положение твор-

ческой личности в тоталитарном государстве. Трагизм XX в. в стихотворении Х. Чеховски передан с помощью спрессованных деталей-символов. И Воронеж лишь случайно, по совокупности обстоятельств, оказался воплощением ужаса бытия личности в тоталитарном обществе.

Единожды возникнув, воронежский миф обрел свое продолжение. Известный чешский драматург, лирик и переводчик Людвик Кундера, кузен более известного Милана Кундеры, тоже откликнулся на судьбу Мандельштама стихотворением под названием «Воронеж»:

Gleich im geschwätzigen Bahnhofsgewimmel
ein Mann im Totenhemd!
Herr Ossip, erlauben Sie, daß ich
Den Stab von Euren Schuhen wisch²³.

Er erlaubte nicht.

Прямо в разноречивой вокзальной суете
человек в саване!
Господин Осип, позвольте мне
стереть пыль с ваших сапог.

Он не позволил.

Сходную картину видим мы и в романе современного немецкого писателя Михаэля Шиндхельма «Путешествие Роберта»²⁴. Шиндхельму известно, что Воронеж был местом ссылки Мандельштама. Может быть, поэтому бывший студент химического факультета Воронежского университета смотрит на город только через черные очки. В его изображении Воронеж не только предстает как один из безликих советских городов, олицетворяющих унылую жизнь в царстве «коммунистической мечты», но и обретает инфернальные черты из-за близости атомной станции, повлиявшей на экологическое состояние местности. Город – *«смертельная угроза»*, *«земля бесконечной печали»*; его облик таков, что Тарковский мог бы снимать в нем своего «Сталкера».

Так по иронии случайностей судьбы или произвола властей, заславших поэта в город Центральной России, а возможно, благодаря фонетической звучности своего названия в восприятии иностранцев, Воронеж сделался ответственным за целый период истории и, может стать, не только российской. Слова Мандельштама о Воронеже закрепились в сознании, создав своеобразный «воронежский миф». «Берегись, не тронь живого певца: / Слова его – меч и пламя», – писал когда-то Генрих Гейне. Думали ли гонители поэта, в том числе и воронежские, что ставят неизгладимую печать на облик города, который в сущности ни в чем не повинен?

¹ Струве Н. Осип Мандельштам. Лондон, 1990. С. 271. Об этом стихотворении см. также: *Иванов Вяч.Вс.* Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. М., 2000.

² *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1999. С. 213.

³ Там же. С. 111.

⁴ Там же. С. 170.

⁵ Там же. С. 168.

⁶ *Ахматова А.* Листки из дневника // *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. М., 1997. С. 169.

⁷ О воронежских стихах поэта см. также: *Zeeman P.* The Later Poetry of O. Mandelstam: Text and Context. Amsterdam, 1988.

⁸ *Czechowski H.* Nachspur. Gedichte und Prosa. Zürich: Amman-Verlag, 1997. S. 77.

⁹ *Czechowski H.* Wüste Mark Kolmen. Gedichte. Zürich: Amman-Verlag, 1997. S. 72.

¹⁰ Перевод Г. Ратгауза, выполненный специально для этой статьи.

¹¹ В Комментарии к стихам 1930–1937 гг. Н.Я. Мандельштам вспоминает армянские «общо», «где спят вповалку мужчины и женщины», но Х. Чеховски едва ли мог это знать (см.: *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама.* Воронеж, 1990. С. 212; *Мандельштам Н.Я.* Книга третья. М.: Аграф, 2006. С. 271).

- ¹² См.: *Mandelstam O.* Gedichte. [Frankfurt a/M.], 1959.
- ¹³ *Ivanović Ch.* Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren // *Celan wiederlesen.* München, 1999. S. 51.
- ¹⁴ См.: *Иванович Х.* Поэту, человеку // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания. М.; Иерусалим, 2004. Т. 1. С. 102.
- ¹⁵ Там же. С. 104.
- ¹⁶ *Celan P.* Gesammelte Werke in fünf Bänden. Vol. 5. Frankfurt a / M.: Suhrkamp Verlag, 1986. S. 623.
- ¹⁷ *Celan P.* Gedichte: Antologie der ukrainischen Übersetzungen. Cernivci, 2001. S. 48.
- ¹⁸ *Мандельштам Н.Я.* Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. С. 263.
- ¹⁹ См.: *Glazova A.* Celan's Mandelstam. P. 24. In: <http://polyglot.lss.wisc.edu/german/celan>
- ²⁰ См.: *Mandelstam O.* Hufeisenfinder. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun, 1983.
- ²¹ *Мандельштам Н.Я.* Указ. соч. С. 262.
- ²² *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 482.
- ²³ <http://arco-verlag.de/eldorada.htm> См. также: *Kundera L.* Gedichte, Erzählungen, Erinnerungen, Bilder. Wuppertal: Arco-Verlag, 2007.
- ²⁴ См.: *Schindhelm M.* Roberts Reise [München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000]. S. 113–114. См. об этом романе также: *Гришаева Л.И.* Самоидентификация личности в культурном инобытии (по роману М. Шиндхельма «Путешествие Роберта») // Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. Воронеж, 2000. Т. 2. С. 23–32.

VARIA

Георгий Лесскис

НОВЫЙ МАНДЕЛЬШТАМ

Это фрагменты неопубликованных мемуаров литературоведа Георгия Александровича Лесскиса (1917–2000), оставшихся после его смерти в машинописи, озаглавленной «Политическая история моей жизни». В частных беседах Лесскис называл этот весьма объемный труд «Opus magnum», явно выделяя его по значимости из прочих своих сочинений.

В предисловии к мемуарам Лесскис пишет: «В 1939 году, выйдя из Таганской тюрьмы, я дал себе слово написать обо всем, что я увидел, узнал и понял о своем времени и о своей стране. Однако время не благоприятствовало исполнению моего замысла. Сперва затянулся почти на год мой процесс. Потом началась Вторая мировая война. Но главным препятствием были не внешние события, а мой собственный страх перед этим замыслом. Время было такое, что писать о нем правдиво – означало рисковать своей свободой и жизнью. И год за годом я откладывал...»

Однако в 1977 г., в какой-то мере преодолев свой страх перед собственным замыслом, Георгий Александрович начал рассказ о том, как он «сперва приобщился к коммунистической идеологии, а потом медленно и противоречиво от нее освобождался».

Публикуемый текст состоит из нескольких фрагментов, относящихся к увлечению Георгия Александровича поэзией Мандельштама.

Возможно, этот самый пресловутый страх помешал ему рассказать о том, как он переправил собранные им материалы в США с помощью Романа Jakobsona и американки Элен Диксон и что они сыграли не последнюю роль при подготовке американского издания Мандельштама.

...Я не утверждаю, что в России сталинского периода не существовало бесцензурной, нелегальной литературы. Напротив, теперь я знаю, что такая литература существовала во все годы, она проникала к нам из-за рубежа, через «железный занавес», она возникала внутри страны. Задушить начисто всякую духовность не удалось еще никому. Но круг людей, приобщенных к этой негласной, подпольной духовной жизни, был так ограничен, так ничтожно мал, что до меня, до моих друзей ни разу за двадцать с лишним лет (с середины тридцатых до середины пятидесятых годов) не дошло ни строчки бесцензурных Мандельштама, Булгакова, Платонова, Цветаевой, Ахматовой... И только с 1956 года стала открываться нам подлинная живая душа русской литературы.

Первой ласточкой было стихотворение Мандельштама о «веке-волкодаве», которое мне под строжайшим секретом прочла одна сотрудница Литературного музея¹. Это было весной 1956 года, в самом начале нашей работы над французской выставкой. И в течение еще двух лет эти стихи о трагическом поединке живого поэта со звериным, зверским временем были единственным, что я знал из всего позднего Мандельштама.

* * *

Когда теперь, спустя почти четверть века, я вспоминаю тот период, то кажется, что в 1958 году время ползло улиткой, – так был насыщен для меня тот год новыми событиями, делами и лицами. Мне как будто открылся новый мир, в котором «все впечатленья бытия» приобретали, как в детские годы, огромный смысл и прелесть новизны, так что жизнь снова оказывалась плотно набитой неожиданными, непривычными деталями, и время замедлялось. <...>

Я уже рассказывал о том, как однажды поздно вечером я неожиданно пришел к Грише Померанцу² за стихами Мандельштама, которые он прочел мне за несколько дней до того в курилке Ленинской библиотеки. Это было за две-три недели до моего ухода из Литературного музея. В тот достопамятный вечер мне открылся не только мир новой поэзии, поэзии XX века, но и мир новых людей, советских людей, однако думающих, рассуждающих, разговаривающих и даже поступающих не по канонам и нормам социалистического быта и нравов, а по каким-то своим, мне глубоко симпатичным, человеческим нормам. <...>

Я пришел к Грише за стихами Мандельштама, и весь тот год, даже годы (до середины 60-х годов) длился для меня мандельштамовский период: я не Мандельштама открывал для себя, а мир открывал в стихах и стихами Мандельштама. Передо мной заново прошли двадцатые и тридцатые годы, когда жить было – «словно спать в гробу» и некуда было больше бежать; прошла «буддийская Москва», с трамваями «А» и «Б», где «с дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных», по которым «из густо отработавших кино, / Убитые, как после хлороформа, / Выходят толпы»...

Каждые два-три дня я добивал какое-нибудь новое стихотворение, и возникал новый поворот жизни:

Заблудился я в небе, что делать?
Тот, кому оно близко, ответь!..

Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно...

Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил...

Германия, Армения, Франция, Италия, «от псалмопевца до Ленина» – вся человеческая история, вся цивилизация, все искусства – и все завершается, как в остроге, как в курной избе у шестипалой неправды, в московской кварти-

ре, не снившейся, не мстившейся Гомеру, Виллону, Пушкину, в квартире с проклятыми тонкими стенами, за которыми Александр Скерцович навёрчивает Шуберта, уже никому не нужного в мире, где читают пайковые книги и произносят пеньковые речи...

* * *

В своей редакции³, где я часто оставался один и не было почти никаких служебных дел, я перепечатывал эти стихи – сперва просто так, от скуки, чтобы лучше вчитаться в хрупкий текст, ломающийся и теряющий поэтическую силу от малейшей небрежности, случайной замены поэтического слова «отсебятиной» переписчика, да чтобы поупражняться в обращении с пишущей машинкой, пользоваться которой я до того времени совсем не умел...

А стихи все шли и шли; теперь уже все мои друзья знали, что я увлечен Мандельштамом, и отовсюду шли ко мне стихи, и возрастало число «разночтений»... Потом я понял, что в конечном счете все или почти все эти нецензурированные стихи Мандельштама, образующие не опубликованные при жизни сборники «Новые стихи» и «Воронежские тетради», были как раз примерно в то время пущены в ход Надеждой Яковлевной, сумевшей сбересть их на протяжении двадцати лет от всевидящего глаза нашей тайной полиции (стихи Мандельштама после его последнего ареста хранила какая-то женщина, так что и сама Надежда Яковлевна не знала, где именно они находятся, и только в послесталинское время они были возвращены ей).

Но тогда я даже не знал о существовании самой Надежды Яковлевны и наивно полагал, что стихи эти распространяются изустно или в небрежных и случайных записях, сделанных по памяти, еще с начала тридцатых годов. Я испугался за их судьбу: мне показалось, что они подвергаются фольклоризации, так как в каждом новом списке, доходившем до меня, встречались какие-нибудь разночтения, а порой под именем Мандельштама передавались явно сомнительные стихи (например, стихи о Брижит Бардо!). Я укрепился в этом представлении, когда мне в руки попал

сборник стихов Манделъштама, изданных в Америке издательством им. А.П. Чехова (первая «тамиздатовская» книга в моей жизни!). В нем было всего только одно стихотворение Манделъштама, не опубликованное им самим, знаменитый «Волк», но и оно сопровождалось примечанием издателя, в котором выражалось сомнение в принадлежности стихотворения Манделъштаму.

Такое положение вещей определило мое решение собрать все ходившие тогда по рукам стихи Манделъштама, проанализировать все разночтения и попытаться восстановить подлинный авторский текст. В течение почти двух лет я собирал тексты и перепечатал все, что мне удалось собрать из не опубликованных при жизни Осипа Эмильевича стихов, прозы и переписки, со всеми разночтениями. В процессе этой работы я выучился довольно порядочно печатать на машинке и познакомился со многими любителями и собирателями Манделъштама. <...>

В мой первый визит к Владимиру Николаевичу Топорову я принес список «Теркина на том свете», тогда еще не изданного типографски, но оказалось, что Владимир Николаевич эту поэму знал и не очень ценил. Зато он, в свою очередь, существенно пополнил мое собрание текстов Манделъштама, и с этих пор у нас установились с Владимиром Николаевичем те доверительные отношения, которые сохранились до сих пор и которыми я чрезвычайно дорожу. С первой же встречи Владимир Николаевич внушил мне какое-то особое, если можно так сказать, нравственное доверие, т. е. совершенное доверие к его нравственному мнению, к его нравственным оценкам. Подобное доверие было у меня когда-то, в самом раннем детстве, к папе. <...>

Наконец, когда я уже все перепечатал и готов был начать анализ и комментирование стихов, меня познакомили с Надеждой Яковлевной, и я убедился в том, что не было надобности в моей работе. Я, впрочем,нисколько об этой работе не жалею: я стал обладателем самого полного собрания Манделъштама задолго до появления полного американ-

ского издания и тощего издания совдеповского, которое откладывалось более десяти лет и вышло в убудочном виде тогда, когда реально все тексты, в нем помещенные, не только приобрели всеобщую широкую известность, но и были уже напечатаны в наших же повременных изданиях разного рода под страх и ответственность издателей разных альманахов и периферийных журналов. <...>

Знакомство с Надеждой Яковлевной, которая взяла на себя труд прочесть и исправить все то, что я собрал, также было для меня событием, прояснившим не только поэтический мир и «лабораторию» Осипа Эмильевича, но и открывшим мне условия жизни и творчества русской интеллигенции довоенного периода, о которых я мог только догадываться. Многие из того, что я от нее узнал, я позднее прочел в ее книгах (опубликованных в «тамиздате»), но общение с живым человеком всегда дает больше, чем чтение.

* * *

Прошло четыре года с тех пор, как я начал это свое жизнеописание. Шаг за шагом я припоминал и припомнил свою жизнь, большие и малые ее события, протекшие на протяжении более чем полу столетия, лица людей, не только близких мне и оказавших на мою жизнь большое влияние, но и порой случайных, однодневных попутчиков, их слова и поступки, припоминал облик вещей и предметов, прошедшие, утраченные формы быта и бытия. Старался при описании моей личной, частной жизни ни на один момент не упускать из виду общего хода истории, так как целью моего писания было не лирическое самовыражение, не нравственное самоочищение («исповедь»), а характеристика меняющегося времени через события и лица моей частной жизни.

Мое время обмануло меня, и не меня одного, но и всё мое поколение. И еще продолжается этот обман.

Представление об обмане возникло у меня очень давно, почти полвека назад, когда я только вступал в сознательную и самостоятельную жизнь, когда я был в расцвете сил, успехов и надежд; обман касался не меня лично и даже

не одного только моего поколения. Это не было крушение каких-то моих личных планов, это не был даже банальный, столько раз за последние два столетия повторявшийся мотив «потерянного поколения». Возникло представление, что мое время вобрало в себя и воплотило все обманы всех поколений – от тех, кто был обманут обещанием близкого возвращения на землю Христа, до тех, кто увидел Христа идущим во главе двенадцати красногвардейцев по снежным улицам и площадям революционного Петрограда...

Певцы «мировой скорби», романтики девятнадцатого века, по словам одного из таких «певцов», «носили в сердце две раны»: «Всё то, что было, уже прошло. Всё то, что будет, еще не наступило». Их смутила пауза между двумя революционными катаклизмами, реставрация, смена на французском престоле Наполеона Бурбонами!..

У нас не было реставрации, и наше время обмануло нас глубже и больше. Мы дожили до того «будущего», промедление с наступлением которого огорчало романтиков, и это «будущее», став «настоящим», само себя разоблачило. Транстрагический ужас нашего обмана выразил замученный на каторге этого «светлого будущего» поэт Мандельштам:

Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Всё лишь бредни, шерри-бренди,
Ангел мой.
Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота.
Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну, а мне соленой пеной
По губам.
По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.

Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли –
Всё одно!
Ангел Мэри, пей коктейли,
Дуй вино!
Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Всё лишь бредни, шерри-бренди,
Ангел мой.

Это была подлинная гибель богов, «бреднями» оказывались более чем двухтысячелетние верования, обнаруживалась такая полная пустота, какой не знала европейская часть человечества даже во дни Юлиана Отступника, – ибо не было новых богов, шедших на смену старым.

Надо оценить поистине колдовскую силу коммунистического обмана, чтобы понять трудный, извилистый путь, каким приходят люди к сознанию этого обмана, чтобы понять глубину отчаяния этих людей.

Коммунистический миф возник еще до появления Христа, его элементы можно найти почти повсеместно. С конца XVIII века идея равенства становится величайшим соблазном из всех, когда-либо овладевавших умами и сердцах людей. В этом было что-то поистине колдовское, так как даже противники этого мифа считали его прекрасным и глубоко человеческим, как будто в сочинениях самих коммунистов они не читали о тайной полиции, каторге, смертной казни, цензуре, прикреплении к месту жительства, принудительных браках и работах, всеобщем доноситељстве и прочих мерах, коими коммунисты собирались установить и поддерживать свое человеколюбивое устройство всеобщего и равного «счастья».

*Публикация и вступительная заметка
Ксении Атаровой*

- ¹ В середине 1950-х годов Г. Лесскис работал в Литературном музее.
- ² С известным философом и филологом Г.С. Померанцем Г. Лесскис учился в Институте философии и литературы (ИФЛИ) и особенно сблизился в середине 1950-х годов.
- ³ После ухода из Литературного музея Г. Лесскис работал в журнале «Русский язык в национальной школе» в должности заместителя главного редактора.

Валентин Гефтер

КАК НАЧИНАЛОСЬ...
К истории первого вечера памяти
О. Мандельштама в СССР

Прошло более 40 лет со дня эпизода, о котором собираюсь рассказать сегодня, и потому детали и оттенки, как и имена отдельных участников, уже стерлись в памяти. Так, если начинать с начала, не получается восстановить момент появления в своем душевном обиходе тех лет стихов и всего того, что связано с именем Осипа Эмильевича. Мне было двадцать (как и героям нашумевшего фильма Марлена Хуциева под подцензурным названием «Застава Ильича»), и это вписывается в ту сумбурную мозаику разнородных представлений, которые могли помещаться в одной отдельно взятой голове студента мехмата МГУ начала и середины 60-х... Поэтому почти не сомневаюсь, что первое упоминание Мандельштама пришло из книги Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь», чтение которой в «Новом мире» было тогда почти ритуалом для интеллигента-шестидесятника. (Да, и критика около- и просто партийными деятелями прибавляла достоверности как вспоминаемому, так и позиции автора в целом.)

Но откуда взялись списки самих стихов О. Мандельштама? Конечно, уже тогда они начали ходить в самиздате – не как антисоветская крамола, скорее в виде машинописной перепечатки советских изданий 20–30-х годов и просто архивных записей. Когда осенью 64-го, на третьем году обуче-

ния, мне пришла в голову идея заняться культтрегерством на своем факультете, то это не вызвало какого-то отторжения ни у студентов, ни у начальства.

Что подтолкнуло меня на эту стезю? Может, некая раскрепощенность в нравах того периода конца «оттепели» или летняя поездка в Польшу летом 64-го с группой университетских студентов и общая вольность духа, витавшая в воздухе... А может, как ни странно, комсомольский активизм моей натуры после двух летних семестров на целине и на стройке в Рязани, «выдвинувший» меня на минидолжность в курсовом бюро ВЛКСМ, где я и вызвался заниматься культпросветом. Кстати, курировал нас тогда секретарь партбюро по идеологии, аспирант и уже преподаватель мехмата Виктор Садовничий, который сегодня известен как ректор МГУ и фигура национального масштаба. Впрочем, мы нашли с ним общий язык, так что дело начало раскручиваться без особых помех.

Вместе с помощниками мы стали вывешивать на 14-м этаже главного здания МГУ на Ленинских горах подборки поэзии авторов мало известных – вообще и относительно просвещенной мехматской публике. Видимо, одними из первых были стихи О. Мандельштама, так что довольно быстро зародилась идея провести вечер его поэзии у нас на факультете. Естественно, что в голову пришло начать со звонка Эренбургу как единственно известному мне «мандельштамоведу». Узнав его телефон по справочнику Союза писателей, я без особых рекомендаций объяснил его секретарю, а затем и самому Илье Григорьевичу цель задуманного, и он пригласил меня к себе для обсуждения плана действий.

Не могу сказать, чтобы этот визит (первый и последний) к мэтру сильно впечатался в моей памяти. Прихватив с собой для смелости приятеля, который рвался хотя бы посмотреть на..., мы явились в известный москвичам дом на ул. Горького (ныне Тверской), где находится книжный магазин – теперь «Москва», а тогда просто 100-й по номеру. Смутно вспоминается интерьер квартиры Эренбургов, да и сам облик хозяина не отличим теперь для меня от вирту-

альных впечатлений, связанных с фото- и иной хроникой. (Кстати, я не ахти как знал тогда даже его прозу, особенно раннего, хуренитовского, периода, не говоря уж о стихах, которые позднее стали мне довольно близкими, по крайней мере по мысли и общему тону.)

Разговор был довольно краткий и конкретный. Наскоро выяснив, кто мы и почему вдруг «ринулись» на Мандельштама, составили недлинный список людей, которых надо было пригласить выступить на будущем вечере. Оставалось договориться с ними о выступлениях и согласовать дату, затем предстояло «утрясти» с Эренбургом повестку вечера и получить общее «добро» на факультете. Этот период запомнился мне двумя эпизодами.

Первый был связан с визитом к Варламу Шаламову на Хорошевское шоссе, где в одном из мини-коттеджей, построенных после войны пленными немцами, он тогда обитал. Мне еще меньше запомнились детали краткого захода в дом, а сам Шаламов, дав согласие на участие в вечере, не показался внешне столь трагичным, как его судьба и книги, которых я тогда, разумеется, не знал. В то же время состоялись пара телефонных разговоров с Николаем Харджиевым, они оказались гораздо полезней в смысле подготовки вечера, чем напутствие Эренбурга, порекомендовавшего обратиться к Н. Х. При этом сам он заочно производил впечатление человека менее «котурного», что ли...

Второй эпизод был похарактернее. В МГУ, узнав, что ведущим вечера предполагается Эренбург, которого в ту зиму 1965-го после снятия Хрущева и первых заморозков «на нашей почве, на датской» стали «доставать» в печати, обеспокоились этим фактом чуть ли не более, чем собственно Мандельштамом. Начался двухтуровый, кажется, процесс согласования программы вечера – сначала на факультете, а затем в партбюро МГУ, который быстро свелся к опасениям начальства, как бы чего не наговорил критикуемый публично Эренбург. Но после моих объяснений, что он – только ведущий вечера, сам говорить будет, мол, мало (что следовало и из намерений самого Ильи Григорьевича), а также моего предупреждения объявить вслух, что вечер

запрещен только по одной-единственной этой причине, согласие сверху было получено.

Передо мной лежит кусочек бумаги серого цвета в 1/8 листа со штампом факультета, который и стал отпечатанным на машинке приглашением на вечер 24 апреля 1965 г. С обращением «Уважаемый товарищ!» его счастливый обладатель был зван в аудиторию 16–24 главного здания МГУ для участия в вечере, посвященном поэзии О.Э. Мандельштама. Как это распространялось вне университета (для своих висело объявление и пропусков, наверное, не требовалось)? В основном через приглашенных по списку, согласованному с Эренбургом и Харджиевым, и знакомых – моих, вернее нашей семьи, плюс их раздавали тем, кто, прознав про вечер, обратился к нам через уже званных. Видно, прошел слух по немногочисленной тогда Москве знающих и понимающих, кто такой Мандельштам и что у него за стихи, коих было немного. А выживших и помнивших его самого было и подавно меньше...

Наступил, наконец, долгожданный вечер (24 апреля, по дате на приглашении, но его перенесли на 13 мая, не исключено, что по причине отсутствия Эренбурга в Москве). Возможно, один из первых подобных вечеров на мехмате и в МГУ в целом и уж точно первый из посвященных памяти Мандельштама и общественному признанию поэта после его уничтожения – сначала как автора, а потом и физического – состоялся в 1937-м.

Амфитеатр нашей уютной и привычной учебной аудитории был полон, в первом ряду сидели преподаватели мехмата и разные кураторы (что могло совпадать по тем временам), а выше – пришлые интеллигенты и студенты из тех, кто знал и понимал, что происходит. Вечер открывал Эренбург, приехавший с женой, несколько взволнованный не столько предысторией подготовки вечера, сколько значительностью «воскрешения» такого явления, как Мандельштам.

Честно говоря, я плохо помню многих выступавших и, тем более, их слова. Общее волнение за ход вечера и организационные моменты, с ним связанные, перевесили во

мне возможность, и так не очень большую, запечатлеть на «внутренней» пленке памяти содержание происходившего. Вспоминаются только несколько моментов.

Первый был связан со вступительным словом ведущего, упомянувшего о присутствии в зале Надежды Яковлевны Мандельштам, которую практически никто (и я в том числе, не предупрежденный о ее приходе) тогда не знал в лицо. Аудитория в едином порыве, как пишут в плохих романах или в газетах, встала и заплодировала самому этому факту. Кажется, сама Надежда Яковлевна сказала в ответ, что овацию относит к памяти мужа и его поэзии, а не к ее скромной персоне.

Затем состоялось несколько выступлений друзей поэта и знатоков поэзии (самого Харджиева среди них не было, то ли из-за плохого самочувствия, то ли по иной причине), наконец, настала очередь чтения стихов. Хотелось, чтобы они прозвучали, – задолго до вечера в коридоре были выставлены стенды со стихами поэта. Удалось, по моему мнению и не только моему, это вполне. Читал Вадим (Дима) Борисов, тогда студент истфака МГУ, с которым меня познакомили общие друзья. Позднее его имя стало известным благодаря подвижничеству, связанному с деятельностью А.И. Солженицына, когда он стал как бы литературным душеприказчиком последнего при и после советской власти. До своей ранней смерти в 90-е он одно время даже возглавлял отдел в «Новом мире» и был одним из закоперщиков постсоветского литературного ренессанса. Его чтение произвело большое впечатление на всех, даже на Эренбурга, который отметил это по окончании вечера по дороге к своей машине.

Но апофеоз вечера наступил (для меня, во всяком случае), когда пришла очередь Шаламова, который в то время не очень-то был известен даже в писательских кругах, не говоря о более широкой публике. Он вышел, как и все выступавшие, к месту лектора и на фоне учебной доски прочел свой знаменитый рассказ о гибели поэта в пересыльном лагере (на «Второй речке»?). Сам текст вместе с перекореженным от эмоционального напряжения и приобретенного им в

Гулаге нервного заболевания лицом произвели на слушателей (зрителей) потрясающее впечатление. Вряд ли можно было сильнее и трагичнее передать все, что связано было для людей 1965 г. с судьбой Мандельштама и всей страны. Культ не культ, а причастных к террору были немало... Так воспринималось нами то, что сделали все еще властвовавшие нами (прошло лишь 12 лет со смерти Сталина) и «их время» с Поэтом и культурой вообще. И не в последнюю очередь с нашими душами, отравленными воздухом той жуткой и одновременно чуть ли не героической (все еще в восприятии многих, в том числе и моем) эпохи.

Недаром мне вспомнились сейчас перефразированные слова Ахматовой. Уже через год, сразу же после ее смерти, мы провели вечер памяти Анны Андреевны, тоже чуть не первый в Москве, где ее связь с миром Осипа Эмильевича прямая и опосредованная плюс трагизм собственной судьбы стали в один ряд впечатлений и прозрений нашего поколения.

На шаламовской ноте и закончился вечер. И не только потому, что был исчерпан список выступающих, просто после его выступления сказать было нечего. Дальше – молчание...

Реакция на произошедшее была симптоматична. Лица части сидящих в первом ряду были бледными – то ли от страха за мехмат и за себя, то ли от неприятия услышанного, враз перечеркнувшего их согласие с собственной совестью и советской властью «заодно с правопорядком». (Как сейчас вспоминает моя однокурсница, я рассказывал, что один из партфункционеров даже передал через меня записку ведущему с требованием прекратить чтение Шаламовым его рассказа.) Но то, что и Илья Григорьевич будет в шоке, предвидеть было сложнее. Тут же, в лифте он с упреком сказал мне: «Что ж вы меня не предупредили о том, что будет читать Шаламов!» Очевидно, только что услышанное выходило за пределы допустимого – даже при его жизненном опыте и умудренности всеми тонкостями подсоветского выживания. А возможно, именно благодаря этому...

Оргпоследствий, как мне помнится, не было. По крайней мере, известных мне. Не помню, был ли «разбор поле-

тов» на комсомольско-партийном уровне, а тем паче – на административном. Деятельность мехматского Клуба интересных встреч и организация разных вечеров продолжались еще года два и с переменным успехом, хотя люди и встречи чаще бывали интересные и «острые». Аудитория по численности тоже бывала разной – от нескольких сот до десятка-другого.

Закончилось все не только с моим выпуском из университета, но и историей организации встречи с А. Солженицыным весной 1967 г. Это уже было выше уровня терпимости либерального по советским меркам мехмата и МГУ в целом. И хотя я уже практически не был организатором предполагаемой встречи с АИС, меня вызвали к ректору, замечательному математику Ивану Георгиевичу Петровскому, где он под давлением секретаря парткома Мочалова дал мне понять, что вечер не состоится и вообще пора угомониться. Заниматься надо наукой, а не фрондерством.

Наступали другие времена, восстанавливались прежние нравы. Впереди был 1968-й, а там уж и совсем иная история. С Мандельштамом – поэтом и человеком – многим из нас предстояло прожить всю оставшуюся жизнь и во многом благодаря Надежде Яковлевне, которую, чтя и читая многожды, я увидел в следующий раз в гробу – ранним утром первого января 81-го. Провожала ее небольшая группа ее друзей. Из морга Института мозга в Черемушках ее отвезли в храм на Фестивальной, где служил отец Александр Борисов, а сослужал отец Александр Мень. Казалось, что глухая пора никогда не кончится...

ВЕЧЕР ПАМЯТИ О. МАНДЕЛЬШТАМА
В ЦЮРИХЕ (4 июня 1989 г.)

5–6 июня 1989 г. в Цюрихе в рамках международного фестиваля «Июньские праздничные недели» состоялся Международный симпозиум «Традиция модерна в русской и советской литературе». Среди его участников Ефим Эткинд (ведущий), Геннадий Айги, Борис Гройс, Андрей Битов, Владимир Корнилов, Александр Кушнер, Самуил Лурье, Евгений Рейн, Бенедикт Сарнов, Андрей Синявский, Татьяна Толстая и Владимир Войнович. В воскресенье, 4 июня, в Городском театре Цюриха участники симпозиума провели вечер памяти Мандельштама («Hommage Ossip Mandelstam»), на котором выступали, возможно, и не все участники симпозиума, но к ним добавились Аркадий Львов и Ральф Дутли. Каждое выступление на вечере состояло из мандельштамовского произведения и краткого слова о нем.

12 января 1991 г., т. е. спустя 1,5 года и незадолго до 100-летнего юбилея со дня рождения поэта, подборка материалов этого вечера (начавшегося, впрочем, в 11 утра) была опубликована в ленинградской газете «Невское время» (где тогда работал С. Лурье). В публикацию, подготовленную И. Смирновой, вошли выступления А. Синявского, А. Львова, С. Лурье, А. Битова, Б. Сарнова, Е. Эткинда и В. Войновича. Другие выступления, если они были, в нее не попали. Ниже дается их републикация (тексты произведений О. М., которым они посвящены, опускаются).

П. Нерлер

Андрей Синявский (Франция)
«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»

Самое замечательное здесь, мне кажется, в том, что Мандельштам саму природу описывает как Культуру. Для него культура – не какая-то надстройка над действительностью, а все в этом мире культура: и шелест леса, и шум моря, и пение кузнечиков, и даже внешность бабочки. Поэт соединяет два понятия: Гомер и море. Оказывается, что само море шумит как бы в такт Гомеру, и море как бы второе лицо Гомера; и поэтому может витийствовать, то есть оно само уже как бы читает стихи. Два очень разных слова – Гомер и море – созвучны у Мандельштама, причем не только фонетически, а по значениям. Мандельштам придавал особую роль созвучию значений разноокрашенных, разнотяжелых.

Это стихотворение помогает нам понять одно высказывание Мандельштама, когда у него в тридцатые годы, когда никакого акмеизма уже давным-давно не было, спросили, что такое акмеизм, Мандельштам ответил: «Это тоска по мировой культуре». На первый взгляд звучит несколько странно, ведь у очень многих поэтов была тоска по мировой культуре, но Мандельштам культуру обнаруживает в самом бытии, и поэтому любой предмет, любую вещь, самую невинную, описывает как культуру.

Аркадий Львов (США)
«Эта ночь неоправима...»

Это стихотворение вызывало и вызывает до сих пор различные толки читателей и особенно литературных критиков. Все здесь загадочно, как и вообще во многих поэтических сочинениях Мандельштама. Черный и желтый – два цвета, которые постоянно присутствуют в его творчестве, непонятно, почему именно они так привлекли внимание поэта. Различные критики, комментаторы, литераторы дают свои объяснения, я приведу некоторые из них.

В исследованиях вы можете встретить указания на то, что образ черного солнца уже возникал в поэзии, например, у Жерара де Нерваля, который увидел его перед собою накануне второго припадка безумия. У русского поэта Вячеслава Иванова встречаем также: <...> «Мы пчелы черных солнц внесли в скупые соты...». Продолжая этот список, мы могли бы сослаться на образ черного солнца в романе Михаила Шолохова «Тихий Дон». Когда Григорий Мелехов, склонившись над трупом Аксиньи, поднял голову в небо, он увидел над собою черное солнце. Опираясь на эти примеры, критики говорят, что как-то так и у Мандельштама возник образ черного и желтого. Но у поэта не бывает случайных ассоциаций. Я напому, у Зигмунда Фрейда есть мысль о том, что кирпич не падает случайно с крыши, и это каждому понятно. Почему же мы допускаем, что бывают случайные мысли? В действительности у любого гения есть глубокие внутренние мотивы, и, если поэт упорно возвращается к двум конкретным цветам, для этого существуют веские причины.

Объяснение тому, почему же собственно в течение всей своей жизни Мандельштам не мог отделаться от образа черного и желтого, мы находим в его прозе. Ему было пять лет, когда в середине 90-х годов прошлого века он поехал к своим дедушке и бабушке. Оба они не говорили по-русски. Бабушка знала только одно слово: «Покушали? – Покушали». По отцовской линии Мандельштам был первым в поколении, для кого русский язык стал родным, родной язык отца – немецкий. Дед, глубоко верующий еврей, вдруг вынимает какой-то платок и набрасывает внуку на плечи. Вот как описывает это сам Мандельштам: «Вдруг дедушка вытащил из ящика комода черно-желтый шелковый платок, накинул мне его на плечи и заставил повторять за собой слова. Это были слова молитвы, составленные из незнакомых слов, но, недовольный моим лепетом, рассердился, закачал неодобрительно головой. Мне стало душно и страшно...»

Платок был талесом, деталью еврейского молитвенного обряда. Дед набросил его на плечи пятилетнему мальчику, который не знал ни назначения этого предмета, ни его

названия; два цвета, которыми определялась гамма этого платка, – черный и желтый – на всю жизнь вошли в память Мандельштама: «Мне стало душно и страшно».

В 1911 году в Выборге Мандельштам крестился в финской методистской церкви. Нигде никогда ни единым словом Мандельштам об этом не обмолвился. В книгах Надежды Мандельштам тоже нет сведений о его крещении. Лишь недавно были найдены документы, свидетельствующие об этом факте.

Самуил Лурье (СССР)

«Я буду метаться по табору улицы темной...»

Я восхищаюсь храбростью господина Дутли¹. Эти стихи невероятно трудно перевести. По-русски, как почти каждый текст Мандельштама, они звучат очень красиво, сразу запоминаются. И почти непонятны на словесном уровне, но совершенно понятны по чувству, как понятны и не нуждаются в переводе, ну, скажем, виолончель или работа великого мима.

Здесь слово так прозрачно, настолько наполнено смыслом, что почти не ощущается, оно как бы проводник, световод. Стихотворение обладает большой глубиной, и толкования допустимы разные. Можно, например, на время, ради эксперимента, превратить его в новеллу. Вот, предположим, перед нами человек, который только что расстался с возлюбленной. Возможно, расстался навсегда, и мир кажется ему разобраным на части, он испытывает то, что называется смятением чувств. И улица, по которой он идет, кажется ему похожей на цыганский табор. Он вспоминает о только что пережитых мгновениях счастья и близости, об этой яблочной розовой коже, а потом его охватывает, как уличный мороз, ощущение реальности. Оказывается, он куда-то едет в извозчичьих санках и вспоминает все, что было, и приближается уже к настоящей минуте, возвращается к себе, в ту жизнь, из которой он ушел в эту любовь, в это мгновение и испытывает горечь: все, что

случилось, уже не повторится, и то, что случилось, никому не рассказать...

Вот такая, скажем, новелла. Но ее не слышно в этих стихах. Потому что все, что здесь мотив, все, что здесь сюжет, все это разъято на части, как в детской мозаике, и перемешано, рассказано по-прустовски, через ассоциации. И вот если эту новеллу превратить в поток сознания героя, затем перевести ее в музыку, а потом пересказать музыку стихами, это и будет поэзия Мандельштама. Это то, что называется гармония, и то, ради чего существует человеческое слово, то, в чем оно соединяется со смыслом мироздания.

Мандельштам – большой источник света в русской культуре, возможно, он станет таким источником или уже является им для культуры мировой. Но вы знаете, у Фета есть стихотворение, где он говорит: вот, читатель, вот, зритель, вот ты любишь, стоя где-нибудь в степи, отблесками далекого пожара. Как это красиво выглядит – заря на ночном небе, но ты, глядя на это прекрасное зрелище, помни: там, в этом пожаре, сгорел человек. Тебе хорошо, ты радуешься, но кто-то за эту красоту заплатил жизнью. Слишком поздно Ивиковы журавли из баллады Шиллера прилетели отомстить за убитого поэта Мандельштама. И мне кажется, что просто наслаждаться его прекрасными стихами все-таки невозможно. Мне кажется, что перед ним виновато не только государство, которое его убило, но в какой-то степени и все человечество, и вся мировая история перед ним виноваты, и никто из нас, по-моему, не должен об этом забывать.

¹ Р. Дутли (тогда Швейцария, затем Франция, ныне Германия) – пламенный почитатель, исследователь и переводчик поэзии Мандельштама, один из организаторов симпозиума.

Андрей Битов (СССР)

*«...Сколько бы я ни трудился, если бы я носил
на спине лошадей...»*

Я воспользуюсь привилегией прозаика и буду читать прозу, «Четвертую прозу» Мандельштама.

Я расскажу о том, чем явилась эта проза для меня, чем стал в моей биографии Мандельштам. Еще в 1952 году, школьником, я прочитал стихотворение поэта, имя которого мне тогда ничего не говорило. Но стихи я запомнил. Эта была первая молитва, которую я узнал в нашем атеистическом обществе.

Образ твой, мучительный и зыбкий и т. д.

Для меня очень важной стала строчка: «Господи! – сказал я по ошибке...». Произнеся вслед за неизвестным мне поэтом это слово по ошибке, я потом повторял его на протяжении десяти лет. В 63-м году в Тарусе я имел счастье познакомиться с Надеждой Яковлевной Мандельштам и из ее рук получил для одновечернего чтения томик Мандельштама в машинописи. Я был уже писателем или полагал себя таковым, но это чтение совершенно перевернуло меня, и если было какое-то влияние на душу, то оно было из этого одновечернего чтения. Именно с того вечера я стараюсь как-то иначе писать и до сих пор продолжаю это невнятное дело.

Проза Мандельштама – первая во многих смыслах. Выражение «современная проза» настолько ничего не обозначает, что относится ко всем сейчас пишущимся произведениям. Но если очистить это выражение до его смысла, то проза Мандельштама о том, что – сейчас, в это мгновение, в эту секунду, в этой точке. Так писать практически невозможно, но все настоящее, на мой взгляд, может быть написано только так. И вот эта «Четвертая проза» – самая современная проза не только потому, что она обладает какими-то приемами модерна, и даже именно не поэтому, а потому, что она – безукоризненно улавливаемое мгновенное сейчас. Это – высшее из прозы буддистского толка.

Для Мандельштама проза тоже была очень важным этапом, потому что она, по словам Надежды Яковлевны, открыла дорогу его правоте, и после этого у Мандельштама пошли стихи, которые кончились только с его смертью. Эти стихи – его моление о Чаше, он сам подписывает свой приговор, это такое Евангелие от Осипа.

Надо сказать, что биография моего поколения, которую я в общем и целом разделил, была такова, что если среди нас и были отдельные просвещенные юноши, то я к ним не принадлежал, и даже Евангелие я впервые держал в руках 25 лет от роду и уже считая себя писателем. Так вот, это Евангелие – «Четвертую прозу» – я открыл раньше. Таким образом, Мандельштам, которого когда-то, как мы сегодня узнали, накрыли желто-черным платком, в каком-то смысле крестил меня. И эта проза не вызывает у меня никаких литературоведческих ассоциаций, это – священная книга.

Бенедикт Сарнов (СССР)

«Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»

Я могу присоединиться к тому, что говорил Андрей Битов, люди его поколения и моего, более старшего, узнали Мандельштама поздно, еще недавно этот поэт был недоступен даже сравнительно узкому кругу любителей поэзии. А сейчас мы ударились в другую крайность, и стихи Мандельштама поет Алла Пугачева. Стихотворение, которое я прочитал, она тоже поет, естественно, убивая музыку, которая в нем заключена. Но несмотря на то что оно захватано грубыми руками, я выбрал именно его. В нем все, чем дорог нам Мандельштам, здесь достигнуто высшее гармоническое единство музыки, живописи, потока сознания, ассоциативности, смысла. Смысл более чем ясен, он не нуждается в комментариях, но если вычленить из стихотворения только смысл, то произойдет нечто подобное тому, как если бы ловить руками изумительной красоты живую трепещу-

щую бабочку, снимая с нее пыльцу, наколоть ее на булавку, умертвить. Многие читатели именно так подходят к поэзии, и тогда волшебство музыки образов, его сложность и тонкость могут улечься.

Мне кажется, что в этом стихотворении сконцентрировано душевное состояние, которое владело Мандельштамом почти всегда, – ясное пророческое предчувствие надвигающегося кровавого кошмара. «Петербург! Я еще не хочу умирать» – что это, как не моление о Чаше, о котором говорил Битов? Стихотворение написано в 30-м году, предчувствие близящегося ужаса охватывало его. Как и многих поэтов, например Пастернака. Но Пастернака не покидает надежда на счастливый исход, на то, что авось как-нибудь обойдется, а у Мандельштама такой надежды нет. Не только поэтическое чутье, чувство, но и трезвый ум помогали ему понимать, что происходит и куда все движется. Надежда Яковлевна в своих воспоминаниях рассказывает, как Мандельштам, прочитав в газете слова Сталина о сказке Горького: «Эта штука посильнее, чем “Фауст” Гёте», – выбежал к жене с этой газетой и закричал: «Надя, мы погибли!» Не каждый мог бы из этого, вроде бы не очень значительного факта сделать такой страшный, но, как оказалось, пророческий вывод.

Мандельштам говорил, что смерть поэта – это его последний творческий акт. Стихотворение «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...», в котором с такой пронзительной, потрясающей силой выражено предчувствие трагического конца, есть как бы предвидение завершенности своей судьбы, ее неизбежности.

Ефим Эткинд (Франция)

«Я скажу тебе с последней прямо́той...»

Каждому читателю свойственно иметь своего Мандельштама, как и считать его единственно существующим и абсолютным. Между тем это был удивительный поэт, ко-

торый иногда зачеркивал самого себя и, круто переламывая свою предшествующую эстетику, переходил к чему-то совершенно другому.

Так было и в тот момент, когда в начале 30-х годов он сочинил это могущественное, необыкновенно озорное и, я бы даже сказал, хулиганское стихотворение «Все лишь бредни, шерри-бренди, ангел мой...». Стихотворение как бы перечеркивает гармоничного волшебного музыкального Мандельштама, автора того гениального стихотворения 1915 года «Бессонница», которое читал Андрей Синявский. Я напому еще одно раннее стихотворение Мандельштама, где царит волшебная музыка: «На каменных отрогах Пиэрии Водили музы первый хоровод, / Чтобы, как пчелы, лирники слепые / Нам подарили ионийский мед». И еще строфу напому: «И холодком повеяло высоким / От выпукло-девического лба, / Чтобы раскрылись правнукам далеким / Архипелага нежные гроба». И вдруг автор этих стихов пишет такие поразительные строки, как «греки сбондили Елену по волнам». «Сбондили»! Это слово нельзя даже представить себе у раннего Мандельштама, оно могло быть только у Маяковского. И тогда вдруг засверкал другой, прямо противоположный поэт. А через несколько лет возникает еще одна, другая эстетика Мандельштама, эстетика того поэта, который напишет стихи об Армении. И это тоже не будет финалом, потому что в Воронеже возникнет новый и тоже трагический поэт.

Удивительна сила пророчества, сохранившегося в его поэтическом даре. Ведь когда он писал: «По губам меня помахает пустота, / Строгий кукиш мне покажет нищета», это еще не было реальностью – она наступила через несколько лет, когда действительно обрушилась страшная нищета и пустота, и это стало не только его уделом, но и уделом его близких, его союзников по поэзии, когда оказалось, что вся страна зашла в трагический тупик.

Владимир Войнович (Западная Германия)

«Это какая улица?..»

Стихотворение написано в 1935 году во время второй воронежской ссылки, и я думаю, что в нем поэт пытается посмотреть на себя со стороны. Все в его жизни получалось как-то не так, как он хотел. Его вдова рассказывала: вот, говорят, что Мандельштам не хотел врать, это неправда, он хотел, но не умел врать, это другое дело. Неизбежность судьбы поэта в том и состоит, что он не умеет вести себя «как надо», даже если он хочет быть ординарным человеком, писать правильные стихи, получать хорошие гонорары. Я знаю многих людей, и среди эмигрантов, и среди тех, кто живет в Советском Союзе, кто пишет правильные вещи, потом решает почему-то, что все, раньше я врал, а с сегодняшнего дня буду говорить только правду – и начинает говорить нечто противоположное тому, что говорил раньше. Получается все равно неправда, потому что человек, не умеющий быть честным, никогда и не научится им быть.

А у Мандельштама были трудные обстоятельства, и он хотел соврать, но всегда у него это получалось крайне нелепо. Например, известен случай, когда он, будучи на какой-то вечеринке, где были представители советской власти, увидел у чекиста Блюмкина список приговоренных к расстрелу. Блюмкин хвастался перед Мандельштамом, что распоряжается жизнью и смертью многих людей. Мандельштам вдруг вскочил, выхватил у него этот список и порвал. Порвал – и сам испугался, потому что дело могло кончиться плохо, и выбежал на улицу. Жена Каменева помогла ему попасть к Дзержинскому, Дзержинский выслушал его и говорит: товарищ Мандельштам, вы очень правильно поступили, так должен поступать каждый честный гражданин, а что касается Блюмкина, сейчас мы его проучим. Звонит по телефону и требует немедленно Блюмкина арестовать и расстрелять. Мандельштам пришел в ужас и теперь уже просил не расстреливать Блюмкина.

Потом однажды Алексей Толстой оскорбил его жену, Мандельштам влепил ему пощечину. Пощечина была не-

настоящая, так, мазнул по щеке, но этот нелепый поступок тоже стоил ему многого.

Писал он эти стихи во второй ссылке, а незадолго до этого был в первой ссылке, где пытался покончить жизнь самоубийством: прыгнул со второго этажа и упал на клумбу с цветами, сломав себе руку или ногу. За всей этой нелепостью встает судьба поэта с огромным дарованием, который не мог жить, «как нужно», а судьба, рок вели его все дальше и дальше. Мне кажется, что тоска и осознание этого рока присутствуют в этом стихотворении.

Леонид Кацис

К ПОЭТИКЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА
«ТЕНИШЕВСКОГО» ПЕРИОДА
«Тянется лесом дороженька пыльная...»

Изучение «сверххранних», если не детских, сочинений великих поэтов всегда упирается в одну проблему: необходимо решить вопрос о том, насколько юношеские сочинения связаны с последующим творчеством будущего классика и о том, что нам даст обнаружение источников такого рода стихов. «Тенишевское» стихотворение О. Мандельштама 1906 г. из журнала «Пробужденная мысль» (1907. № 1), никогда не привлекавшее внимания мандельштамоведов, позволяет, по-видимому, ответить на эти вопросы хотя бы в одном случае. Приведем текст этого сочинения:

Тянется лесом дороженька пыльная,
Тихо и пусто вокруг.
Родина, выплавав слезы обильные,
Спит и во сне, как рабыня бессильная,
Ждет неизведанных мук.

Вот задрожали березы плакучие
И встrepенулись вдруг,
Тени легли на дорогу сыпучую:
Что-то ползет, надвигается тучею,
Что-то наводит испуг...

С гордой осанкою, с лицами сытыми...
Ноги торчат в стремях.
Серую пыль поднимают копытами
И колеи оставляют изрытыми...
Все на холеных конях.

Нет им конца. Заостренными пиками
В солнечном свете пестрят.
Воздух наполнили песней и криками,
И огоньками звериными, дикими
Черные очи горят...

Прочь! Не тревожьте поддельным веселием
Мертвого, рабского сна.
Скоро порадуют вас новоселнем,
Хлебом и солью, крестьянским изделием...
Крепче нажать стремя!

Скоро столкнется с звериными силами
Дело великой любви!
Скоро покроется поле могилами,
Синие пики обнимутся с вилами
И обагрятся в крови!

1906

Из комментариев к этому тексту нам известно лишь упоминание о том, что строка «Дело великой любви» восходит к Некрасову «Уведи меня в стан погибающих / За великое дело любви...» из «Рыцаря на час»¹. Малоудачные романсовые «Черные очи горят...» такого внимания к себе не привлекли. И уж тем более никому не пришло в голову задуматься о том, не имеет ли это стихотворение какого-то единого источника в близлежащей ко времени написания стихотворения поэзии, которая могла бы привлечь 16-летнего Мандельштама.

Похоже, однако, что такое стихотворение существует. Это стихотворение Николая Минского «Серенада», опубликованное впервые в «Вестнике Европы» в 1879 г. Впослед-

ствии многократно положенная на музыку и переизданная «Серенада» появилась в Собрании сочинений Минского в 1904 г. Если хотеть привязать факт написания Мандельштамом стихотворения к его довольно демонстративной тогда революционности², то можно упомянуть и сборник «Песни свободы» (СПб., 1905). Впрочем, непосредственный источник, использованный Мандельштамом, нам установить вряд ли удастся.

Приведем теперь стихотворение Н. Минского³.

СЕРЕНАДА

Тянутся по небу тучки тяжелые,
Мрачно и сыро вокруг.
Плача, деревья качаются голые...
Не просыпайся, мой друг!
Не разгоняй сновиденья веселые,
Не размыкай своих глаз.
Сны беззаботные,
Сны мимолетные
Снятся лишь раз.
Счастлив, кто спит, кому в осень холодную
Снятся лобзанья весны.
Счастлив, кто спит, кому время свободное
Снится за дверью тюрьмы.
Горе проснувшимся! В ночь безысходную
Им не сомкнуть своих глаз;
Сны беззаботные,
Сны мимолетные
Снятся лишь раз...

Вообще говоря, не только зачин стихотворения Минского и формально, и содержательно лежит, похоже, в основе стихов Мандельштама. Ожидание революции, равно как и постоянные «могильные» ассоциации, обращения к бедной родине и т. п. заполняют сборник Минского. Что же касается чистой формы его стихотворения, то оно является очередным выражением «семантического ореола» рево-

люции и казни революционера в творчестве Минского, на тот момент откровенного некрасовского эпитона. Приведем один пример из стихотворения «Казнь жирондиста (К картине К. Мюллера в Люксембургском музее)» 1881 г.:

Тронулась в путь колесница позорная...
Узник как снег побелел
Сердце укутало облако черное,
Ум от тоски онемел.
Он истомился за ночь беспредельную
Нечеловеческих мук.
Лишь отдается в нем болью смертельною
Сердца усиленный стук...

Сами по себе примеры из стихов Минского могли бы остаться лишь моделями для молодого поэта, взятыми у более опытного собрата, если бы не то, что мы знаем на сегодня и об обстановке в Тенишевском училище, и о некоторых поэтических пристрастиях ровесников Мандельштама.

Ранее нам уже приходилось писать о сборнике стихов З. Бермана и М. Пергамента «Пепел», вышедшем в Тенишевском училище в 1912 г. и сочетавшем мотивы Сионид у Бермана и ухода в христианство у Пергамента, причем, что важно, это был общий сборник⁴. Сам Мандельштам помимо Минского явно «учился» и у С. Фруга⁵, и у С. Надсона. Очевидно, что все трое были прямыми передаточными звеньями некрасовской традиции в предсимволистскую эпоху упадка русской поэзии. Фигура же Минского в известном смысле является объединяющей для всех этих возможных поэтических влияний на юного поэта. Ведь Минский как автор русско-еврейского «Восхода» подвергался наряду с Фругом издевательствам со стороны В. Буренина. О приписываемой молвой Буренину роли в смерти Надсона мы уже и не говорим. Писал Минский и полусионистские стихи типа поэмы «Прокаженный» (1885)⁶, ряд стихов палестинофильского содержания с мотивами исхода и посоха и в дальнейшем – стихи откровенно христианские. В 1888 г. Минский напечатал в русско-еврейском «Восходе» свою знаменитую драму

в стихах «Осада Тульчина», хотя и крестился в 1882 г. При этом он переводил сиониды Иехуды бен-Галеви. И в итоге стал видным деятелем русского символизма.

Не так давно на роль «Серенады» в истории русской поэзии обратил внимание Д. Сегал: «Следует отметить, что в риторике стихотворений Н. Минского уже можно уловить начало символистского процесса, при котором к обычному значению слова (например, в этом стихотворении [«Серенада» – Л. К.] “тюрьма”) добавляется дополнительно значение, существующее скорее в намеке на некую метафизическую тайну: “тюрьма” – в платоновском значении “пещера”»⁷.

Чутье не подвело здесь Д. Сегала. И характерным примером, подтверждающим его догадку, является как раз названная поэма «Прокаженный», начало которой мы здесь приведем, вместе с эпиграфом:

...Бог, желая примирить столь враждебные
противоположности, как скорбь и радость,
срастил их вершины.

Платон

Чуть прикрыв наготу, с головой обнаженной,
В стороне от дороги он быстро шагал,
И, завидя людей, издалека кричал:
«Берегитесь, идет прокаженный!»

И с невольным проклятьем толпа за толпой
Обходили его каменистой тропой
И роптали: «Зачем вслед за нами
Он к Сиону на праздник бредет?
Преступить городских он не может ворот,
И нет места ему на холмах за стенами...»

Таким образом, те отголоски стихов Минского, которые (вкуче с некрасовскими) обнаружили в стихах 15–16-летнего Мандельштама, позволяют сказать, что будущие взаимоотношения уже относительно зрелого Мандельштама с символизмом и последующий его переход к «преодо-

лению» этой поэтики были отчасти заложены в сверхранних и еще «немандельштамовских» текстах «тенишевского» периода.

На наш взгляд, этого достаточно для того, чтобы с известным вниманием отнестись к стихам из тенишевской «Пробужденной мысли», которые до сего дня практически не привлекали внимания исследователей.

¹ Мец А.Г. Комментарий // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.

² См. об этом подробнее, в том числе и о журнале «Пробужденная мысль»: Мец А.Г. Тенишевское училище: взгляд на архив сквозь стекла «Шума времени» // Мец А.Г. Осип Мандельштам и его время: Анализ текста. СПб., 2005. С. 7–50.

³ Стихи Н. Минского цитируются по: Минский Н., Добролюбов А. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А. Кобринского и С. Сапожкова. СПб.: Академический проект, 2005. 698 с. Новая библиотека поэта.

⁴ См.: Кацис Л. Осип Мандельштам: мускус иудейства. М., 2002. С. 45–55 («Из омота злого и вязкого...» и сиониды учеников Тенишевского училища).

⁵ Там же. С. 86–89 («У ворот Иерусалима...» и поэзия С. Фруга). Ср.: Кацис Л. Книга С. Фруга «Стихотворения» (1885): динамика подтекста в русско-еврейской поэзии // Еврейский книгоноша. 2005. № 7. С. 31–39.

⁶ Характерно, что составитель тома Минского в «Новой библиотеке поэта» С.В. Сапожков заметил здесь все мотивы, кроме названного.

⁷ Сегал Д. Русский и немецкий символизм в сравнительном освещении // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века: Материалы конф. Иерусалим, 2003. М., 2008. С. 108.

Олег Лекманов

О.Э. МАНДЕЛЬШТАМ В «ЗАПИСЯХ
И ВЫПИСКАХ» М.Л. ГАСПАРОВА
(М., 2000)

Аннотированный указатель

<Эпиграф к разделу>. С. 7.

Из «Шума времени».

Брадобрей. С. 14.

Подтексты стихотворений «Ариост» и «Полюбил я лес прекрасный...».

Вийон. С. 15.

Разбор А.К. Жолковским стихотворения «Я пью за военные астры...».

Воскресенье. С. 16.

О стихотворениях «В разноголосице девического хора...», «Равноденствие», «Рим».

Дисциплина. С. 21.

Р.О. Якобсон об О. М.

Евграф. С. 23.

Роль Н.И. Бухарина в биографии О. М.

Здравствовать. С. 24.

Цитата из стихотворения «Я не увижу знаменитой “Федры”...» в письме Б.В. Томашевского к С.П. Боброву.

Козьма Прутков. С. 29.

Тайгет в стихотворении «Возьми на радость из моих ладоней...».

- Крутой. С. 30.
О шуточном стихотворении «Старик Моргулис...».
- Культура. С. 31.
<Не>доклад Ю.И. Левина на конференции в Лондоне.
- Любовь. С. 35.
К О. М.
- От и До. С. 42–43.
План воспоминаний Г.А. Шенгели.
- Паркет. С. 46.
О. М. об Ахматовой.
- Партийность. С. 47.
В.Ф. Марков об О. М.
- Переводы. С. 47.
Цитата из книги К. Брауна об О. М.
- Песня. С. 49.
Поэтика Н.Я. Мандельштам.
- Престиж. С. 51.
Подтекст из произведений А.К. Толстого в стихотворении «Пластинкой тоненькой “жиллета”...»
- Престиж. С. 51.
Финал стихотворения «Что поют часы-кузнечик...».
- Тюфяк. С. 65.
Перевод строки из стихотворения «Дикая кошка – армянская речь...».
- Чин. С. 69.
М.Я. Поляков и А.Л. Дымищц – авторы предисловий к О. М.
- Я. С. 71.
Цитата из письма О. М. к Н.С. Тихонову.
- Критика как самоцель. С. 110.
О. М. и гипотетический современный поэт.

- Бы. С. 116.
Бродский об О. М.
- Грамматика. С. 121.
Подтекст фрагмента «Путешествия в Армению».
- Годовщина. С. 122.
О стихотворении «О как мы любим лицемерить...».
- Двойчатки. С. 125.
У О. М., К. Пруткова и Пушкина.
- Жанр. С. 130.
Афиша поэтического вечера по стихам О. М.
- Заглавие. С. 131.
О названии сборника об О. М.
- Серия снов О. Седаковой. С. 137–138.
Сон об О.М.
- Кукольник. С. 139.
Подтекст стихотворения «Как бык шестикрылый и грозный...».
- Логика. С. 142.
О крещении О. М.
- «Мир начинался страшен и велик...». С. 143.
О подтексте финальных строк этого стихотворения.
- Метонимия. С. 144.
О цветовой гамме позднего О. М.
- Немоложавая женщина. С. 150.
Цитата из мемуаров Н.Е. Штемпель.
- Не дотягивать. С. 151.
Бродский о стихотворении «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...».
- Освобождение. С. 153–154.
О.Э. и Н.Я. Мандельштамы.

- Подвиг. С. 158.
Бродский о докладе «Христианское видение Мандельштама» на конференции в Лондоне.
- Перестановка слагаемых. С. 158.
Фамилия О. М. в сборнике «Стихи о музыке».
- Половина. С. 161.
Антисемитский доклад об О. М.
- Из разговоров С.С. Аверинцева. С. 164.
Н.Я. Мандельштам об О. М. и Вяч. Иванове.
- Из разговоров С.С. Аверинцева. С. 168.
Разговор Аверинцева с Н.Я. Мандельштам об акмеизме.
- Тавтологическая рифма. С. 176.
В стихотворении О. М. «Tristia».
- Улица. С. 178.
О ключевом образе стихотворения «Это какая улица...».
- Фундамент. С. 180.
Доклад МЛГ о «Стихах о неизвестном солдате» О. М.
- Царь и бог. С. 181.
О стихотворении «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...».
- Анаграмма. С. 221.
Подтексты стихотворения «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...».
- Аннигиляция. С. 222–223.
Первые московские Мандельштамовские чтения.
- Биография. С. 226.
Цитата из «Шума времени».
- Годовщины. С. 231.
Происхождение ключевых образов стихотворения «О как мы любим лицемерить...».

Мнимые образы. С. 262.

О строке из перевода О. М. сонета Петрарки.

<Интеллигентский разговор [Между МЛГ, Бродским и Л.С. Флейшманом]>. С. 265–266.

О. М. в сопоставлении с Ахматовой, Пастернаком и Цветаевой.

Нравственность. С. 268.

И.Ю. Подгаецкая о черновиках О.М. и Пастернака.

Подтекст. С. 275.

Подтексты к образу «черного солнца» у О. М.

Подтекст. С. 275.

Л.Ф. Кацис и «Стихи о неизвестном солдате...».

Смысл. С. 291.

В.Ф. Марков об О. М., Маяковском и Хлебникове.

Собеседник. С. 293.

Статья О. М. «О собеседнике».

Теснота стихового ряда. С. 296.

О стихотворении «Мир начинался страшен и велик...».

Цевница. С. 300–301.

Неточности переводов И. Анненского из Еврипида в сопоставлении с неточностями в стихотворениях О. М.

Врата учености. С. 305.

Цитата из стихотворения «Мы напряженного молчания не выносим...».

Стиховедение. С. 315.

Работы К.Ф. Тарановского об О. М.

Семиотика: взгляд из угла. С. 332.

<Не>доклад Ю.И. Левина на конференции в Лондоне.

Веспер. С. 342.

О стихотворении «Равноденствие».

Ижица. С. 365.

Транскрипция имени О. М. в библиографиях.

«Интерпретация Мандельштама. С. 366.

Цитата из доклада Г.А. Левинтона.

Коньяк. С. 370.

О «Мандельштамовской энциклопедии».

Обида. С. 380.

*Интерпретация А.К. Жолковским стихотворения
«Я пью за военные астры...».*

Перестановка слагаемых. С. 385.

*О стихотворениях «Я по лесенке приставной...»
и «Как растет хлеб опара...».*

Воспоминания о Сергее Боброве. С. 393.

*С.П. Бобров о персонаже «Четвертой прозы»
В.Ф. Кагане.*

Подтекст. С. 396.

*Подтекст стихотворения «Silentium», предложенный
М.И. Шаприом.*

Позитивизм. С. 397.

Цитата из «Шума времени» и ее оспаривание.

Разлагаться. С. 403.

О. М. о К. Вагинове и Ш. Бодлере.

Издания Мандельштамовского общества

Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост.: П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1997.

Том 1: Стихи и проза. 1906–1921. М., 1993. 368 с.

Том 2: Стихи и проза. 1921–1929. М., 1993. 704 с.

Том 3: Стихи и проза. 1930–1937. М., 1994. 528 с.

Том 4: Письма / Сост.: С. Василенко, П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин. М., 1997. 608 с.

Серия «Записки Мандельштамовского общества»

Том [1]. «Сохрани мою речь...». Вып 1 / Сост.: А. Никитаев, П. Нерлер. М.: Обновление, 1991. 96 с. Тираж 100 000 экз. (Номер тома не указан.)

Том [2]. *Штемпель Н.* Мандельштам в Воронеже / Сост.: В. Гыдов, П. Нерлер; Предисл. Д. Заславский. М.: МО, 1991. 146 с. Тираж [300] экз. (Номер тома ошибочно не указан; тираж указан неверный – 500 экз.)

Том 3. *Нерлер П.* Осип Мандельштам в Гейдельберге. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. 80 с. Тираж 1000 экз.

Том 4. «Сохрани мою речь...». Вып. 2 / Сост.: О. Лекманов, П. Нерлер. М.: Книжный сад, 1993. 128 с. Тираж 2000 экз.

Том 5. *Нерлер П.* «С гурьбой и гуртом...»: Хроника последнего года жизни О.Э. Мандельштама. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. 112 с. Тираж 1500 экз.

Том 6. *Кржижановский С.* «Страны, которых нет»: Ст. о литературе и театре. Записные тетради / Сост. и предисл. В. Перельмутера. М.: Радикс, 1994. 157 с. Тираж 1500 экз.

Том 7. Мандельштам и античность: Сб. статей / Сост. О. Лекманов. М.: Радикс, 1995. 208 с. Тираж 1500 экз.

Том 8. *Семенко И.М.* Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций – к окончательному тексту. 2-е изд., доп. / Сост.: С. Василенко, П. Нерлер; Предисл. Л. Гинзбург; Подгот. текста и примеч. С. Василенко. М.: Ваш выбор ЦИРЗ, 1997. 144 с. Тираж 1000 экз. (Спонсор – РГНФ, проект № 96–04–16192.)

Том 9. *Видгоф Л.* Москва Мандельштама: Книга-экскурсия / Предисл. П. Нерлера. М.: Корона-Принт, 1998. 492 с. Тираж 3000 экз. (2-е изд., вне серии: М.: О.Г.И., 2006. 480 с. Тираж 3000 экз.)

Том [10]. «Сохрани мою речь...». Вып. 3: В 2 ч. / Сост.: П. Нерлер, О. Лекманов, М. Соколова. М.: РГГУ, 2000. 266 (часть 3/1) + 277 (часть 3/2) с. Тираж 1000 экз. (Номер тома ошибочно не указан.)

Том 11. Смерть и бессмертие поэта: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 60-летию со дня смерти О.Э. Мандельштама, Москва, 28–29 декабря 1998 г. / Сост.: М. Воробьева, И. Делекторская, П. Нерлер, М. Соколова и Ю.Л. Фрейдин. М.: РГГУ, 2001. 320 с. Тираж 1000 экз. (Спонсор – Институт «Открытое общество», грант № ААВ 843.)

Том [12]. О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сб. материалов к Мандельштамовской энциклопедии / Сост.: И. Делекторская, Д. Мамедова, П. Нерлер, И. Ряховская и Ю. Фрейдин. М.: РГГУ, 2007. 308 с. Тираж 500 экз. (Указан ошибочный номер тома – т. 11.)

Том 13. *Мандельштам Н.* Об Ахматовой / Сост. и вступ. ст. П. Нерлер; Науч. ред. С. Василенко; Подгот. текста П. Нерлер и С. Василенко при участии Н. Крайневой; Комментар.: П. Нерлер при участии Н. Крайневой. М.: Новое издательство, 2007. 444 с. Тираж 1000 экз. (2-е изд., вне серии: М.: Три квадрата, 2008. 408 с. Тираж 1200 экз.)

Том [14]. «Сохрани мою речь...». Вып. 4: В 2 ч. / Ред.-сост.: И. Делекторская, О. Лекманов, Д. Мамедова, П. Нерлер. М.: РГГУ, 2008. 808 с., в том числе: 293 (часть 4/1) + 277 (часть 4/2) с. Тираж 300 экз. (Номер тома ошибочно не указан.)

Том 15. «Ясная Наташа»: Осип Мандельштам и Наталья Штемпель: К 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель / Сост.: П. Нерлер и Н. Гордина; Предисл. П. Нерлер; Науч. ред. С. Василенко. М.; Воронеж: Кварта, 2008. 340 с.: ил. Тираж 700 экз.

Том [16]. *Липкин С.* «Уголь, пылающий огнем...»: Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка / Сост.: П. Нерлер, Н. Поболь и Д. Полищук. М.: РГГУ, 2008. 456 с. Тираж 500 экз. (Указан ошибочный номер тома: т. 15.)

Том 17. Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы / Сост. П. Нерлер, Д. Мамедова. М.: РГГУ, 2011. 316 с. Тираж 300 экз.

Том 18. *Видгоф Л.* Статьи о Мандельштаме. М.: РГГУ, 2011. 210 с. Тираж 300 экз.

Серия «Библиотека Мандельштамовского общества»

Том 1. *Сопровский А.* Правота поэта. Стихотворения. Статьи / Сост. Т. Полетаева; Предисл. Н. Коржавин; Послесл. Г. Померанц. М.: «Ваш выбор ЦИРЗ», 1998.

Том 2. *Горнунг Б.* Поход времени: В 2 кн. / Сост. М. Воробьева; Предисл. П. Нерлер; Послесл. М. Горнунг; Ред. П. Нерлер. М.: РГГУ, 2000. 510 с. Тираж 1000 экз.

Том 3. *Горнунг Л.* Упавшие зерна; Бегущие ландыши / Сост. М. Воробьева. М.: BALTRUS, 2004. 174 с. Тираж 500 экз.

Серия «Мандельштамовские места»

Том 1. Осип Мандельштам и Урал / Сост. и предисл. П. Нерлер; Послесл. Ю. Фрейдин; Науч. ред. С. Василенко. М.: Петровский парк, 2009. 88 с. Тираж 1000 экз.

Вне серий

Осип Мандельштам. Поэтика и текстология: К 100-летию со дня рождения: Материалы науч. конф. 27–29 декабря 1991 г. / Сост. Ю. Фрейдин. М.: Мандельштамовское общество, Комиссия по комплексному изучению художественного творчества Совета по истории мировой культуры Академии наук СССР, 1991. 118 с. Тираж 400 экз.

Мандельштамовские дни в Воронеже: Материалы. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1994. 96 с. Тираж 500 экз.

«Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные Мандельштамовские чтения: Сб. статей. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1995. 382 с. Тираж 500 экз.

Прогулка по Мандельштамовской Москве: Карта-экскурсия / Статья и пояснения Л. Видгоф и П. Нерлер. М., 2008. Тираж 1000 экз.

Осип Мандельштам в Воронеже: Воспоминания. Фотоальбом. Стихи: К 70-летию со дня смерти О.Э. Мандельштама / Сост., послесл. и примеч. П. Нерлера; Подгот. текста: С. Василенко и П. Нерлер; Науч. ред. С. Василенко. М.: [Мандельшт. об-во и изд-во не указаны], 2008. 311 с. Тираж 1000 экз. (Спонсор: Благотворительный резервный фонд.)

Об авторах и публикаторах

- Атарова Ксения Николаевна* (Москва) – директор издательства «Радуга», вдова Г.А. Лесскиса.
- Безродный Михаил Владимирович (Гейдельберг)* – кандидат филологических наук, преподаватель Института славистики Гейдельбергского университета, лауреат премий «Малая Букеровская» и имени А. Синявского (обе 1998 г.).
- Ботникова Алла Борисовна* (Воронеж) – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Воронежского государственного университета.
- Василенко Сергей Васильевич* (Фрязино) – текстолог, член Совета Мандельштамовского общества.
- Видгоф Леонид Михайлович* (Москва) – краевед и филолог, член Совета Мандельштамовского общества.
- Глезеров Леонид Борисович* (Хемниц) – физик.
- Гэфтер Валентин Михайлович* (Москва) – правозащитник, член правления Международного общества «Мемориал», генеральный директор Института прав человека.
- Гыдов Василий Николаевич* (Санкт-Петербург) – филолог и литератор, член Совета Мандельштамовского общества.
- Жолковский Александр* (Лос-Анджелес) – филолог-лингвист, профессор Лос-Анджелесского ун-та.
- Еськова Анна Дмитриевна* (Санкт-Петербург) – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института филологических исследований факультета филологии и искусств СПбГУ.
- Кабанова Ирина Эриковна* (Саратов) – директор Государственного музея К.А. Федина.
- Кацис Леонид Фридович* (Москва) – доктор филологических наук, профессор РГГУ.
- Кубатьян Георгий Иосифович* (Ереван) – поэт, переводчик, литературовед.
- Лекманов Олег Андершанович* (Москва) – доктор филологических наук, профессор факультета журналистики Московского государственного университета.

- Микушевич Владимир Борисович* (Москва) – поэт, филолог и философ.
- Нерлер Павел Маркович* (Москва) – поэт и филолог, профессор, председатель Мандельштамовского общества.
- Нешумова Татьяна Феликсовна* (Москва) – поэт и филолог, сотрудник Музея Бориса Пастернака в Переделкино и редактор словаря «Русские писатели. 1800–1917».
- Поберезкина Полина Ефимовна* (Киев) – филолог, кандидат филологических наук.
- Плунгян Владимир Александрович* (Москва) – член-корреспондент РАН, профессор, заведующий отделом корпусной лингвистики и поэтики Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН.
- Портнова Нелли Абрамовна* (Иерусалим) – филолог.
- Сажин Валерий Николаевич* (Санкт-Петербург) – филолог, член Союза писателей Санкт-Петербурга.
- Сошкин Евгений Павлович* (Иерусалим) – поэт и филолог, магистр.
- Турбина Ольга Вадимовна* (Москва) – главный специалист Российского государственного архива литературы и искусства.
- Успенский Федор Борисович* (Москва) – доктор филологических наук, заведующий Центром славяно-германских исследований Института славяноведения РАН, сотрудник Центра Института высших гуманитарных исследований РГГУ.
- Фрейдин Юрий Львович* (Москва) – кандидат медицинских наук, зампредседателя Мандельштамовского общества.
- Черашняя Дора Израилевна* (Ижевск) – кандидат филологических наук, доцент Удмуртского государственного университета, член Совета Мандельштамовского общества.
- Шамфарова Ольга Вильевна* (Москва) – ученый секретарь Мандельштамовского общества.
- Шиндин Сергей Геннадьевич* (Саратов) – филолог, член Совета Мандельштамовского общества.

Содержание

Об этой книге (П. Нерлер, С. Шиндин, О. Лекманов, А. Еськова).....	7
---	---

IN MEMORIAM

Памяти Александра Анатольевича Морозова

<i>Нерлер П.</i> Александр Анатольевич Морозов (1932–2008)	19
А. Морозов. Библиография. Составление П. Нерлера, Н. Поболя	22
Морозов А. Избранные работы. Републикация С. Василенко, П. Нерлера	27
Об Александре Морозове. Н. Мандельштам, П. Нерлер, В. Гыдов, О. Лекманов	49
<i>Глезеров Л.</i> «Могу объяснить почти все стихи!»	58
Александр Морозов беседует и читает стихи. Расшифровка и подготовка текста к публикации О. Шамфаровой.....	60

Памяти Натальи Евгеньевны Штемпель

<i>Нерлер П.</i> Мифы и загадки мандельштамовского Воронежа.....	65
<i>Видгоф Л.</i> Осип Мандельштам – Наталья Штемпель – Воронеж: Три героя двух новых книг	75
Письма Н.Е. Штемпель к Н.Я. Мандельштам. Публикация и предисловие О.В. Турбиной.....	87

<i>Сажин В.</i>	
Архив Н.Е. Штемпель в Российской национальной библиотеке: История и современное состояние	125
Избранные места из переписки Н.Е. Штемпель с друзьями. <i>Публикация П. Нерлера</i>	148

ПУБЛИКАЦИИ И МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

Публикации

Новые материалы О.Э. Мандельштама из архива А.А. Морозова. <i>Публикация и вступительная заметка С. Василенко</i>	173
<i>Фрейдин Ю.</i>	
К проблемам переводческой работы О. Мандельштама: черновой набросок перевода 27 строк из пьесы Жюль Ромена «Армия в городе»	179
Инскрипты и маргиналии О.Э. Мандельштама. <i>Публикация С. Василенко и П. Нерлера</i>	201
<i>Кабанова И.</i>	
Автограф О.Э. Мандельштама в фондах Государственного музея К.А. Федина.....	229

Воспоминания

<i>Худавердян А.</i>	
Встречи с поэтом. <i>Публикация и вступительная заметка П. Нерлера</i>	237

Современники

<i>Портнова Н.</i>	
Осип Мандельштам и Арон Штейнберг в Гейдельберге	252

<i>Еськова А.</i>		
«Жизнерадостный химик Гамбаров»		260
<i>Поберезкина П.</i>		
Михаил Рудерман и Осип Манделъштам		272

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Шиндин С.</i>		
Категория ритма в художественном мировоззрении Манделъштама.....		291
<i>Плунгян В.</i>		
Метрика О. Манделъштама: к анализу структуры и эволюции		342
<i>Безродный М.</i>		
О Манделъштаме: Из «Короба третьего»		370
<i>Успенский Ф.</i>		
«Ублюдок старых лет»: Из наблюдений над поэтической лексикой О.Э. Манделъштама.....		377
<i>Микушевич В.</i>		
Бог Нахтигаль: Эстетика Канта и Шиллера в стихотворении Осипа Манделъштама «К немецкой речи»		387
<i>Кубатъян Г.</i>		
Предвкушая праздник: Армянская тема в «Четвертой прозе».....		396
<i>Сошкин Е.</i>		
«Жил Александр Герцович...»: Материалы для комментария		407
<i>Жолковский А.</i>		
«Гривенник серебряный в кармане».....		460
<i>Черашняя Д.</i>		
Газетные очерки О. Манделъштама января 1922 года как смысловое единство.....		485
<i>Лекманов О.</i>		
Читатель газет: Пресса как фон стихотворений Манделъштама 1930-х годов		495

ВЕНОК МАНДЕЛЬШТАМУ

<i>Скоморовский Р.</i>	«Пусть каждый день горяч и озабочен...».	
	<i>Републикация П. Поберезкиной. Сопроводительная заметка О. Лекманова и П. Нерлера</i>	609
<i>Меркурьева В., Кочетков А.</i>	Дориану Евгениевичу Архивову.	
	Послание в Кунгахеллу.	
	<i>Публикация и сопроводительная заметка Т. Нешумовой</i>	611
<i>Ботникова А.</i>	«Воронежский миф» Мандельштама	
	и его продолжение	620

VARIA

<i>Лесскис Г.</i>	Новый Мандельштам. <i>Публикация и вступительная заметка К. Атаровой</i>	637
<i>Гефтер В.</i>	Как начиналось...: К истории первого вечера памяти О. Мандельштама в СССР	646
<i>Нерлер П.</i>	Вечер памяти О. Мандельштама в Цюрихе (4 июня 1989 г.)	
	<i>Воспроизведение выступлений А. Синявского, А. Львова, С. Лурье, А. Битова, Б. Сарнова, Е. Эткинда и В. Войновича</i>	653
<i>Кацис Л.</i>	К поэтике О. Мандельштама «тенишевского» периода: «Тянется лесом дороженька пыльная...»	664
<i>Лекманов О.</i>	О.Э. Мандельштам в «Записях и выписках» М.Л. Гаспарова (М., 2000): Аннотированный указатель	670
<i>Издания Мандельштамовского общества</i>		676

Об авторах и публикаторах	679
---------------------------------	-----

Contents

About this book (P.Nerler, S.Shindin, O.Lekmanov, A.Yeskova)	7
---	---

IN MEMORIAM

In memoriam of Alexander Anatolyevich Morozov

<i>Nerler P.</i>	
Alexander Anatolyevich Morozov (1932–2008).....	19
<i>A. A. Morozov.</i>	
Bibliography. <i>Compiled by P.Nerler, N.Pobol</i>	22
<i>Morozov A.</i>	
Selected publications. <i>Re-publication by S.Vasilenko and P.Nerler</i>	27
About Alexander Morozov. <i>N.Mandelstam, P.Nerler, V.Gydot, O.Lekmanov</i>	49
<i>Glezerov L.</i>	
“I can explain nearly all the poems!...”	58
Alexander Morozov talks and reads poems.	
<i>The transcript and compiling by O.Shamfarova</i>	60

In memoriam of Natalya Evgenyevna Shtempel

<i>Nerler P.</i>	
The myths and riddles of Mandelstam’s Voronezh.....	65
<i>Vidgof L.</i>	
Osip Mandelstam – Natalya Shetpel – Voronezh.	
Three prototypes of two new books	75
N.E.Shtempel’s letters to N. Ya.Mandelstam.	
<i>Publication and preface by O.V.Turbina</i>	87

<i>Sazhin V. N.E.</i>	
Shempel in the Russian National Library. <i>Its history and present state</i>	125
Selected correspondence of N.E. Shtempel with her friends. <i>P. Nerler's publication</i>	148

PUBLICATIONS AND MATERIALS ON
O.E.MANDELSTAM'S BIOGRAPHY

Publications New materials by O.E. Mandelstam from A.A. Morozov's archive. <i>Publication and introductory words by S. Vasilenko</i>	173
Freidin Yu.	
On the problems of O. Mandelstam's translations: a draft of a translation of 27 verses of Jules Romain's <i>L'Armee Dans La Ville (The Army in the Town)</i>	179
O.E.Mandelstam's inscriptions and marginalia. <i>Publication by S.Vasilenko and P.Nerler</i>	201
<i>Kabanova I. O.E.</i>	
Mandelstam's autograph at K.A.Fedin State Museum holdings.	229

Reminiscences

<i>Khudaverdyan A.</i> Meetings with the poet. <i>Publication and introduction by P.Nerler</i>	237
--	-----

Contemporaries

<i>Portnova N.</i>	
Osip Mandelstam and Aron Steinberg in Heidelberg	252
<i>Yeskova A.</i>	
"The jovial chemist Gambarov"	260
<i>Poberezkina P.</i>	
Mikhail Ruderman and Osip Mandelstam	272

ARTICLES AND RESERCH PIECES

<i>Shindin S.</i> The category of rhythm in Mandelstam's artistic outlook.....	291
<i>Plungyan V. O.</i> Mandelstam's Meter: analysing the structure and evolution.....	342
<i>Bezrodny M.</i> About Mandelstam. <i>From "The Third Box"</i>	370
<i>Uspensky F.</i> «A Bastard of old time»: Some details of O. Mandelstam's poetic vocabulary.....	377
<i>Mikushевич V.</i> God Nachtigall: The aesthetics of Kant and Schiller in Osip Mandelstam's To the German Speech.....	387
<i>Kubatyan G.</i> Anticipating a celebration: The Armenian theme in the Fourth Prose.....	396
<i>Soshkin E.</i> There lived Alexander Gertsovich...: Materials for a commentary.....	404
<i>Zholkovsky A.</i> "A silver coin in the pocket..."	460
<i>Cherashnyaya D.</i> The conceptual unity of O.Mandelstam's January 1922 newspaper essays.....	485
<i>Lekmanov O.</i> The reader of newspapers: The press as a background for Mandelstam's 1930s poems.....	495

THE WREATH FOR MANDELSTAM

<i>Skomorovsky R.</i> "Let every day be hectic and full of worry..." <i>Republication by P. Poberezkina. The accompanying article by O. Lekmanov and P.Nerler.</i>	609
---	-----

<i>Merkuryeva V., Kochetkov A.</i>	
To Dorian Evgenievich Arkhivov.	
A letter to Kungahälla. <i>Publication and the accompanying article by T.Neshumova</i>	611
<i>Botnikova A.</i>	
Mandelstam's "Voronezh myth" and its continuation.....	620

VARIA

<i>Lesskis G.</i>	
New Mandelstam. <i>Publication and introductory article by K.Atarova</i>	637
<i>Gefter V.</i>	
As it began: About the history of the first Mandelstam memorial evening in the USSR.....	646
<i>Nerler P.</i>	
Mandelstam memorial evening in Zurich (June 4, 1989). <i>The transcripts of speeches by A.Sinyavsky, A.Lvov, C.Lurye, A.Bitov, B.Sarnov, E.Etkind and V.Voinovich</i>	653
<i>Katsis L.</i>	
About the poetics of Mandelstam's "Tenishev" period: "A dusty path goes through a forest...".....	664
<i>Lekmanov O.</i>	
O.E.Mandelstam in M.L.Gasparov's <i>Notes and Abstracts: Annotated Index</i>	670
Mandelstam Society publications.....	676
On the authors and publicators	679

Keep My Speech... Issue 5/2. Compiled by S. Vasilenko, A. Yeskova, O. Lekmanov, P. Nerler, S. Shindin

The fifth issue of the traditional Mandelstam almanac *Keep My Speech* is dedicated to the memory of A.A. Morozov and N.E. Shtempel. The section of the book related to them serve as an opening of the book, while articles and publications on Mandelstam make the major part of it. These publications include a previously unknown letter and a translation from French of Jules Romain's *L'Armee Dans La Ville (The Army in the Town)*, a collection of his inscriptions and marginalia, A. Khudaverdyan's reminiscences on the poet's stay in Armenia, essays on the poet's contemporaries (A. Steinberg, S. Gambarov and M. Ruderman), critical articles and essays by S. Shindin, V. Plungyan, M. Bezrodny, A. Zholkovsky, F. Uspensky, V. Miku-shevich, G. Kubatyan, E. Soshkin, D. Cherashnyaya and O. Lekmanov, material from *A Wreath for Mandelstam* and *Varia* columns.

The publication is intended for lecturers and philology students and for wide readership.

- С54 **«Сохрани мою речь...»**. Вып. 5. [Ч. 2] / Ред.-сост.: С. Василенко, А. Еськова, О. Лекманов, П. Нерлер, С. Шиндин. М.: РГГУ, 2011 (Записки Мандельштамовского общества. Т. 19.) С. 289–684.

ISBN 978-5-7281-1157-3

Пятый выпуск традиционного мандельштамовского альманаха «Сохрани мою речь...» посвящен памяти А.А. Морозова и Н.Е. Штемпель. Связанные с ними разделы открывают издание, ядро которого составили статьи и публикации, посвященные самому О.Э. Мандельштаму. Среди них – неизвестные письмо и перевод с французского фрагмента драмы Жюль Ромена «Армия в городе», собрание его инскриптов и маргиналий, воспоминания А. Худавердян о пребывании поэта в Армении, очерки о современниках поэта (А. Штейнберге, С. Гамбарове и М. Рудермане), аналитические статьи и эссе С. Шиндина, В. Плунгяна, М. Безродного, А. Жолковского, Ф. Успенского, В. Микушевича, Г. Кубатьяна, Е. Сошкина, Д. Черашней и О. Лекманова, материалы из рубрик «Венок Мандельштаму» и «Vagia».

Для преподавателей и студентов-филологов, а также широкого круга читающей публики.

УДК 821.161.1

ББК 83.3. (2 Рос-Рус)6

Научное издание

«Сохрани мою речь...»

Выпуск 5/2

Художественный редактор *М.К. Гуров*

Корректоры *О.Н. Картамышева*

Технический редактор *Г.П. Каренина*

Компьютерная верстка *А.Ю. Ефимова*

Подписано в печать 20.08.2011.

Формат 84×108^{1/32}.

Усл. печ. л. 20,8.

Уч.-изд. л. 21,4.

Тираж 500 экз.

Заказ № 248

**Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
8-499-973-4206**

1

Caspian now pers (nature) &
 Krasnodar & Kuban
 Krasnodar & Kuban
 Krasnodar & Kuban
 Krasnodar & Kuban

Kaa boge b nabropuzhena konosena
 zousna shd
 repna u
 modnna
 zash b tent u puzhenly
 ofjaznate semio ma boukana
 zbedan.

