



ЕЛЕНА ГЛАЗОВА

МАРИНА ГЛАЗОВА

## ПОДСКАЗАНО ДАНТОМ

О ПОЭТИКЕ И ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА

ДУХ І ЛІТЕРА

**Елена ГЛАЗОВА, Марина ГЛАЗОВА**

**«Подсказано Дантом»**

**О поэтике и поэзии Мандельштама**

ДУХ І ЛІТЕРА

Первая часть книги (автор Елена Глазова, Университет Эмори, Атланта, США) – поиск новых подходов к Манделъштам-теоретику через изучение его прозы. Цель этого исследования – продемонстрировать всю глубину открытий Манделъштама в области эстетики, ценность его находок и разработок, сделанных под влиянием Данте.

Вторая часть книги (Марина Глазова, Университет Дальхаузи, Канада) посвящена анализу поэзии Манделъштама. Этическая сторона манделъштамовского видения – тема поэта как правонарушителя в мире узаконенного насилия – выходит в ее работе на первый план. Ключевые метафоры, унаследованные Манделъштамом в 30-е годы от Данте, выявляют роль средневекового итальянского поэта в нравственных, духовных и поэтических поисках Манделъштама.

Книга предназначена для литературоведов, историков литературной теории и эстетики, а также для более широкого читателя, который интересуется символикой вековой битвы за поэзию и человеческое достоинство, не на шутку разыгравшейся в русской истории XX века.

*Издатели:*

Константин Сигов и Леонид Финберг

*Корректурa:* Зоя Барабанщикова

*Компьютерное макетирование:* Дарья Залевская

*Художественное оформление:* Ирина Пастернак

В оформлении обложки использованы  
фреска Доменико ди Микелино (1465) и скульптура  
Григория Израилевича «Манделъштам» (дерево, 1994)

Г524 Глазова Елена, Глазова Марина.  
«Подсказано Дантом». О поэтике и поэзии Манделъштама.  
– К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 724 с.

УДК 821.161.1.09

ISBN 978-966-378-237-9

© Глазова Е., Глазова М., 2012

© ДУХ І ЛІТЕРА, 2012

*Светлой памяти  
Юрия Яковлевича Глазова*



Пчелиная аналогия подсказана, между прочим, самим Дантом.  
<...> Но Дант нас не научит орудийности: он обернулся и уже исчез.

*Осип Мандельштам*

Я уже писал, что он был очень одинок, но я не сразу понял, что он не выносил одиночества, радовался, когда к нему приходили. Считается, что он мало (редко?) работал, но я с этим не согласен, он работал всегда, в особенности во время чтения, мысль его страдала бессоницей, плодотворной бессоницей, тому доказательство, например, «Разговор о Данте». Когда он чем-то из прочитанного увлекался, он только и говорил о предмете увлечения.

*С.И. Литкин, «Угль, пылающий огнем...»*



## СОДЕРЖАНИЕ

Благодарственное слово . . . . .	13
<i>Введение</i> . . . . .	17

Елена Глазова. Часть первая.

### ПОЭТИКА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Сергей Аверинцев. Предисловие к первой части . . . . .	27
<i>О первой части</i> . . . . .	32

#### **I Значение и пустота.**

##### **Первые десять лет поэтики Мандельштама**

1 Бинарная оппозиция в ранних эссе Мандельштама (1913-1915) . . . . .	36
2 Свидетельство теоретического кризиса . . . . .	48

#### **II Слово в поэтике Мандельштама**

1 Слово – камень (1913-1919) . . . . .	57
2 Слово как внутренняя и внешняя реальность (1921-1922) . . . . .	62
3 Слово как пространство (1925) . . . . .	65
4 Слово как путь к общению (1930-е годы) . . . . .	70

#### **III Слово в действии: гипнотическая сила поэзии**

1 Гипнотизм и «сгущение» речи в поэзии. . . . .	73
2 Двойное воздействие поэзии (1921-1924) . . . . .	76



3 Катастрофическая сущность поэзии (1921-1932) . . . . .	84
4 Волны-сигналы значения (1930-е годы) . . . . .	888

#### **IV Участие читателя**

1 Диалогическая природа поэзии (1913 и последующие годы) . . . . .	93
2 Исчезновение поэтического голоса . . . . .	96
3 Чтение как метаморфоза . . . . .	102

#### **V Метаморфозы поэтического пространства: путешествие по мирам Данте**

1 «Скрещенный процесс» поэтической речи . . . . .	113
2 Начало чтения; погружение в инфернальное пространство . . . . .	118
2.1 Начало процесса – зарождение движения рядом с материальными фрагментами «мыслящей жизни» . . . . .	121
2.2 Провал или разлом . . . . .	122
2.3 Смерть как результат проникновения . . . . .	124
2.4 Чтение как чувство интертекстуальности . . . . .	126
2.5 Обратимость времени . . . . .	127
2.6 Построение органа передачи и восприятия . . . . .	127
2.7 Язык как приказ . . . . .	129
2.8 Призрак прошлого как адресат . . . . .	129
3 Рождение Чистилища: слово как инстинктивное бегство из Ада	
3.1 Оплодотворение камня . . . . .	131
3.2 Выжимание . . . . .	131
3.3 Выжимание как проявление внутренней структуры . . . . .	132
3.4 Метаморфозы инстинктивных формаций . . . . .	134

3.5 Инстинктивное начало как адресат . . . . .	137
4 Оживающая география Чистилища. Прочтение текста как раскрашивание деталей	
4.1 Знакомство с частями: ярко раскрашенные миниатюры . . . . .	139
4.2 Цвет как выражение/выжимание природных красок . . . . .	140
4.3 Цвет как скорость . . . . .	141
4.4 Окраска поэтического текста как воображение и его пределы . . . . .	144
4.5 Читатель как адресат . . . . .	146
5 От цвета к порыву: волновая структура текста	
5.1 «Светящийся, разбрызганный алфавит» . . . . .	147
5.2 Образ плавания . . . . .	149
5.3 «Зыбучая, взволнованная» поверхность текста. . . . .	151
5.4 Пределы языка . . . . .	153
5.5 Соисследователь как адресат. . . . .	155
6 В предчувствии неба: музыка как проверка конечной фазы поэтического порыва	
6.1 Движение от разума до веры. . . . .	157
6.2 Музыка и химия . . . . .	160
6.3 Дирижерская палочка . . . . .	161
6.4 Адресат как безукоризненный мастер . . . . .	163
7 Предварительные заключения	
7.1. Таблица. Изменяющиеся стадии восприятия поэтического текста: «обратимая и обращаю- щаяся материя» . . . . .	169

## **VI Заключение. Теоретические открытия в поэтике Мандельштама**

- 1 Мандельштам и постструктурализм.  
Предварительные замечания о принадлежности  
Мандельштама к определенной эпохе или  
художественно-культурологическому контексту . . . . 175
- 2 Полемический фокус поэтики зрелого  
Мандельштама: гибридная природа поэзии и  
реинтерпретация аристотелевских концепций  
формы и материи . . . . . 186
- 3 Скрещение порыва и материи:  
в полемике с русскими формалистами . . . . . 191
- 4 Оценка теоретической обоснованности мандель-  
штамовского «порыва» в современной поэтике:  
Мукарежовский и Пастернак. . . . . 203
- 5 Метаморфозы поэтической коммуникации . . . . . 209
- 6 Письмо и чтение, автор и адресат. . . . . 212
- 7 Подготовка органов восприятия.  
Восприимчивость поэта и читателя и скрытые  
различия их ролей . . . . . 217
- 8 Интертекстуальность и предшествующая  
поэтическая традиция в контексте  
постструктуралистской поэтики . . . . . 226
- 9 Поэзия как рефлексология речи. . . . . 237
- Примечания к Части I . . . . . 240

Марина Глазова. Часть вторая.  
«РАЗБОЙНИК НЕБЕСНОГО КЛИРА»  
О ПОЭЗИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

*Юз Алешковский. «Щегол свободы и ласточка  
любви». Вместо предисловия. . . . . 277*  
*От Марины Глазовой . . . . . 282*

**I Поэт как правонарушитель в мире  
узаконенного насилия**

1. «Динамика преступления» у Мандельштама . . . . . 285  
2. Камень (1908-1915) . . . . . 296  
3. Tristia (1916-1921) . . . . . 335  
4. Стихотворения (1921-1925) . . . . . 363  
5. Новые стихи (1930-1934) . . . . . 389  
6. Воронежские и постворонежские стихи (1935-1937)  
    6.1 «Я живу на важных огородах...» . . . . . 437  
    6.2 «Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!» . . . . . 452  
    6.3 «Разбойник небесного клира» . . . . . 471  
7. Смертный жребий . . . . . 482

**II «Божественная комедия» Данте в  
поэзии Мандельштама тридцатых годов**

1. Рай . . . . . 490  
    1.1 Истинный центр мира . . . . . 491  
    1.2 Светящаяся точка Небесного Рая и ее  
        образные воплощения . . . . . 494  
2. Ад. Пародия на Рай.  
    Перевернутый Люцифер . . . . . 505  
    2.1 Ледяная точка Ада . . . . . 506

2.2	Красная столица и ее властитель . . . . .	510
2.3	Наказание . . . . .	515
2.4	Искажение свойств Троицы. Вырождение. Ложь, подменившая правду . . . . .	517
2.5	Восточный колорит Ада у Данте и Мандельштама. . . . .	519
3.	Искусство и путь художника . . . . .	525
3.1.	Тройственная природа творчества . . . . .	526
3.2	Наращение творческой скорости . . . . .	530
3.3	Верность правде и справедливости. . . . .	536
3.4	Художник как дитя и ученик . . . . .	538
3.5	Псевдопреступление поэта . . . . .	543
3.6	Воля и выбор. . . . .	544
4.	Потерянность. Выход из Ада. Небесный Свет . . . . .	549
5.	Между Чистилищем и Небом . . . . .	557
5.1	Река восстановления доброй памяти. Проводники свободы. . . . .	557
5.2	Нелегкий опыт надежды . . . . .	564
5.3	Зло как внутренний импульс. «Самосознание причин» и покаяние . . . . .	569
5.4	Счастливое видение. Прославление свободного творческого труда и исцеление . . . . .	572
5.5	«Сладкогласный труд». Безгрешность . . . . .	573
5.6	Земной Рай . . . . .	575
5.7	Мательда и Беатриче Данте. Женские образы в прощальных стихах Мандельштама. . . . .	576
	Вместо заключения . . . . .	581
	Примечания к Части II . . . . .	583
	Общая библиография. . . . .	613
	Указатель произведений О. Мандельштама . . . . .	713

## БЛАГОДАРСТВЕННОЕ СЛОВО

Эта книга, выходящая теперь на русском языке, оказалась своеобразным отрывком из летописи нашей семьи. В 1972 году мы уехали из России. Отъезд был нелегким. Наталья Леонидовна Трауберг успокаивала нас в те тяжелые дни и повторяла, что мы все обязательно встретимся в диккенсовском эпилоге. Мы думали – значит, на небе. Надеяться на возвращение в Россию казалось невозможным, и эти ощущения явственно прозвучали когда-то в песне Александра Галича «Когда я вернусь». Движущей силой был папа, Юрий Яковлевич Глазов, ученый, диссидент, потерявший работу в 1968 году за то, что подписал письма в защиту политических заключенных. Папа когда-то открыл мне Осипа Эмильевича Мандельштама.

Рядом с отцом всегда была Марина Глазова, моя приемная мать: она воспитала меня и была со мной, когда у меня опускались руки. Мандельштам любил говорить, что филология – это семья, семинар. Когда-то, совсем давно, я собиралась заниматься биологией, но однажды Марина задумчиво и твердо сказала: «Девочка, ты действительно легко схватываешь литературные образы. Мне кажется, это та точка, в которую тебе надо бить».

Необычная ясность виденья – эта черта одинаково присуща папе и Марине. Я писала книгу, вышедшую по-английски в 2000 году под названием *Mandel'shtam's Poetics: A Challenge to Postmodernism*, продолжая разговаривать с ними, хотя папа умер в 1998-м.

В 1990-х годах мы начали приезжать в Россию. Встречались с друзьями. Лариса Лейтес и Сергей Букалов встрети-

ли с радостью не только нас, они приютили у себя и моего сына Юру Корригана, глубоко повлияв тем самым на его выбор жизненного пути – он стал славистом. Хочу также поблагодарить Эмму и Александра Коузовых и Людмилу Миллер, напомнивших нам опять, как радостен дар дружбы.

Сергей Сергеевич Аверинцев поддержал меня, когда мне казалось, что вне семьи, где меня понимают, мои мысли просто повисают в воздухе. Говорят, за теплоту и понимание благодарить не следует. Но за что же тогда благодарить, если это самое главное?

Григорий Александрович Израилевич, узнав про выходящую книгу, послал из Петербурга в Канаду фотографию своей скульптуры Мандельштама – для обложки. Письмо еще путешествовало, когда он скоропостижно умер в больнице. Я не успела поблагодарить его, но не было дня, когда, глядя на английское издание «Поэтики Мандельштама», я не ощущала бы глубокой благодарности. Фотография этой скульптуры – с нами. Спасибо. И глубокая благодарность от меня и Марины Ирине Пастернак за художественное оформление книги.

Юз Алешковский внимательно прочитал обе части нашей работы. Непросто благодарить Юза за написанное им вступление ко второй ее части. Лучше процитировать самого Осипа Мандельштама, когда во время путешествия по Армении он нашел слова, чтобы определить голос правды: «Захочешь пить – там есть вода такая/ Из курдского источника Арзни,/ Хорошая, колючая, сухая /И самая правдивая вода».

Когда Марина много лет назад говорила о легкости моего понимания литературных образов, она, возможно, посмеивалась надо мной, имея в виду легкость пера Хлестакова. Если даже когда-то и была такая легкость, эмиграция превратила ее в неуверенность. Я благодарю всех, кто помогал мне с переводом первой части этой книги, особенно Марию

Хотимскую, Наталью Трауберг, Юрия Табака, Ольгу Давтян и Илону Сотникову. Благодарю моих друзей: Александра Филоненко, Евгения Галёну, Лали Липартелиани, Аллу Калмыкову, Веру и Олега Проскуриных и Михаила Эпштейна за их критические замечания и советы. Спасибо за ваш труд и добрые слова. Хочу поблагодарить подружек моей юности Елену Цодыкс и Ольгу Кашникову. Я надеюсь, что вы, мои подружки, услышите в этих главах то, что мы так ценили друг в друге – любовь к поэзии и искусству. Благодарю моих детей Джона, Юрия, Марию и Сару за интерес к теме этой книги, за их помощь и участие.

Встреча с издательством «Дух и Литера» и решение редакции издать русский перевод книги оказались для нас нечаянной радостью. Хотелось бы также отметить помощь Университета Эмори, декана Роберта Пола и Джульетты Степанян-Апкарян – свидетельство реальной поддержки во время работы над переводом. Данная книга, конечно, не идентична английскому варианту. То, что два исследования Марины стали частью этого издания, – заслуга наших друзей Константина Сигова, Юрия Вестеля, Вадима Залевского и нашей замечательной, много претерпевшей верстальщицы Дарьи Залевской.

Предлагаемая читателю книга – часть жизни нашей семьи и... надежда, что поэзия обращена также и к нам и что она обязывает найти слова, еще не сказанные о ней. Русское издание открывает новый пласт разговоров с русским читателем, но это не значит, что я, заговорившись, могу забыть о помощи моего мужа Кевина Корригана, о его анализе философского видения Средневековья и Данте. Любимый образ Кевина из прозы Мандельштама – это чудо-корабль, собирающий все ракушки, приросшие к его бортам, то есть всех нас. Наконец, я хочу принести особую благодарность Марине Глазовой, автору второй части книги, углубившей и расширившей тематику поставленных вопросов.



Марина, доверившая мне это слово, просит поблагодарить от нее и от всей нашей семьи московский круг наших друзей. В конце 50-х годов папа привел молоденькую Марину, студентку Института восточных языков при МГУ, в дом Леонида Ефимовича Пинского, где Григорий Померанц вдохновенно читал стихи Мандельштама собиравшимся там друзьям, которые вернулись из сталинских тюрем и лагерей. Вдохновение Гриши заметно усиливалось во время ежегодного празднования 5 марта, дня смерти Сталина. Я помню, как папа когда-то спросил Отца Александра Меня: «Можно ли радоваться смерти тирана?» Отец Мень подмигнул: «Эту смерть праздновать не стоит, но отмечать можно». Так начали проступать очертания нашего будущего, выведшего папу на стезю активной оппозиции деспотии, и все новые и новые друзья становились частью нашей семьи, поражая меня своим мужеством.

Строки – «Узел жизни, в котором мы узнаны/И развязаны для бытия» – ассоциируются для нас в первую очередь именно с этим кругом людей, их надеждами, талантом, работоспособностью, их пониманием судеб России и мира.

Книга посвящается Юрию Яковлевичу Глазову, моему отцу и мужу Марины. Я вспоминаю его разговоры с нами, его необычную совестливость и доброту, его любовь к стихам Осипа Эмильевича, и особенно к строчкам: «Когда я спал без облика и склада,/ Я дружбой был, как выстрелом, разбужен». Эти слова удивительно подходят к роли папы в нашей жизни.

*Елена Глазова*

## ВВЕДЕНИЕ

Творчеству Осипа Мандельштама посвящено много серьезных исследований, но, как и всегда в филологии, заинтересованный читатель задает все новые и новые вопросы. Первая часть данной книги – поиск новых подходов к Мандельштаму-теоретику через изучение его прозы. Цель такого метода – вернуть Мандельштаму по праву принадлежащее ему место в современной поэтике, в дебатах о сущности поэтического текста.

Как стремится доказать данное исследование, вклад этого мастера в поэтику оказался не просто новаторским. Открытия Мандельштама в литературной теории ошеломляют своей новизной и потенциалом, и XXI век еще не раз вернется к ним, удивившись догадкам поэта, словно бы играючи развернувшего перед читателями основополагающие постулаты «целой, до сих пор не созданной науки о спонтанном психо-физиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего» (3, 252).<sup>\*</sup> В 30-е годы Мандельштам настаивал на том, что именно Данте Алигьери подсказал ему подход к неукротимой, «обратимой и обращающейся поэтической материи», и, наверное, поэтому он так любил называть итальянского

---

<sup>\*</sup> Цитаты из Мандельштама выверены по четырехтомному изданию: Осип Мандельштам. Мандельштамовское общество. Составители: П. Нерлер, А. Никитаев. АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР. Москва. 1993-1997. Варианты стихов даются по Собранию сочинений (СС) Осипа Мандельштама в трех томах. Под редакцией проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Международное Литературное содружество. Нью-Йорк. Том 1. 1967.

поэта – Дант (по-латыни, значение этого имени передается глаголом 3-го лица множественного числа – *дают*). Понимал ли Мандельштам потенциал своего вклада в поэтику? «Разговор о Данте» неоднократно подчеркивает удивление поэта полученным даром, «щедростью изливающейся поэтической материи»: «Он преисполнен чувством неизъяснимой благодарности к тому кошничному богатству, которое падает ему в руки» (3, 253). Первая часть данного исследования стремится продемонстрировать на материалах прозы поэта глубину открытий Мандельштама в области эстетики, ценность его находок и разработок, сделанных под влиянием Данте.

Вторая часть книги, написанная Мариной Глазовой, посвящена анализу поэзии Мандельштама. Этическая сторона мандельштамовского видения – тема поэта как правонарушителя в мире узаконенного насилия – выходит в ее работе на первый план. Ключевые метафоры, воспринятые Мандельштамом у Данте в 30-е годы, выявляют формообразующую роль средневекового итальянского поэта в нравственных, духовных и поэтических поисках Мандельштама. Каково же соотношение эстетики и этики в первой и второй частях книги? Суммируя работы Елены и Марины, правомерно говорить о сопоставлениях эстетических и этических позиций Мандельштама. В «Разговоре о Данте», обсуждая вековые разногласия между библейским миром религиозного сознания и научными поисками ученых, следующих за Аристотелем, поэт как бы полушутя замечает, что эти два подхода, эти две «плохо соединимые вещи <...> срачиваться» не хотят, они встречаются и отталкиваются в бесконечном танце: перед каждым поворотом «пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно» (3, 240-1). В этом контексте можно с уверенностью заметить, что эстетические и этические вопросы, рассматриваемые

Мандельштамом под влиянием Данте, едиными и единопавленными быть не могут, и авторы обеих частей книги не стремятся к единству или хотя бы к согласию в своей методологии. При этом Елена, работая над прозой, и Марина, изучающая большей частью поэзию, надеются, что определенная разобщенность их подходов более сродни миру мысли Мандельштама, чем прямолинейная и тщательно согласованная научная солидарность.

Действительно, Мандельштам, с противоречивым характером его мысли и темперамента, становится как бы собеседником исследователей художественного и научного наследия поэта. Но права ли при этом Елена, доказывая, что теоретические открытия Мандельштама еще повлияют самым серьезным образом на развитие литературной теории? Почему же эти открытия, если они и вправду существуют, оказались незамеченными?

XX век как таковой не благоприятствовал участию Мандельштама в становлении современной теоретической поэтики, и дело тут не только в хорошо известных биографических обстоятельствах, с такой роковой силой помешавших своевременному вхождению идей Мандельштама в интеллектуальные дискурсы века. Сама манера прозаического письма поэта, сложная и с трудом поддающаяся интерпретации, явно способствовала созданию образа слишком хаотичного, импрессионистичного и импульсивного мыслителя, который не вправе претендовать на роль теоретика. Все это заставило исследователей сомневаться в научной, теоретической ценности критических работ Мандельштама.

Более того, в литературной теории XX века вообще не принято придавать особое значение мнениям самих писателей о творческом процессе. Поэты в теоретических спорах привилегий не получают, им не суждено входить в мир теории на равных с профессиональными исследо-

вателями, даже если они предельно внимательны к существующим теоретическим метаязыкам. Но в случае Мандельштама ситуация, пожалуй, наиболее сложная. К какой теоретической школе можно его отнести? К сторонникам «научного» исследования текста или к представителям философствующей эстетики? Если прислушаться к высказываниям самого поэта – ни к тем, ни к другим. «Я один в России работаю с голоса <...>» (З, 171). Такой вывод подтверждается и рассказом Надежды Мандельштам о содержимом мандельштамовского книжного шкафа: «Философии культуры и биологии О.М. не чурался, но с Гегелем у него не вышло ничего, как и с Кантом. Марксом он увлекался еще гимназистом, и на этом дело кончилось» (1970, 259).

Мандельштам не может рассматриваться как представитель и сторонник ни одной из теоретических школ, расцвет которых своеобразно обрамляет и его литературное творчество, и его посмертную и запоздалую популярность. Но все же соседство разноплановых литературных методов кое-что проясняет в его загадочном теоретическом наследии.

Вопрос о влиянии формализма на развитие мандельштамовской поэтики неоднозначен. Мандельштам признавал несомненные достижения формальной школы и интересовался ее разработками – в частности, о необходимости создания поэтики как самостоятельной научной дисциплины. Он дружил с Юрием Тыняновым и Виктором Шкловским (Левин, Сегал, 1974/5). В статье «Литературная Москва» (1922) поэт высоко оценивает формальную школу (хотя не исключено, что оценка «русской науки о поэзии», парадоксально поставленной выше «женской» поэзии, отчасти была призвана полемически задеть Цветаеву, с которой в ту пору Мандельштам разошелся и биографически, и литературно). «Опыт послед-

них лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музыки, – это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потебней и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского» (2, 257).

Но признавать значение определенной научной школы отнюдь не означает принадлежать к ней. Эссе начала 1920-х годов свидетельствуют одновременно и о тяготении Мандельштама к формализму, и об отгалкивании от него. Страсть к сравнениям и метафорам, столь свойственная прозе Мандельштама, доказывает, что его языку в самой его сущности были чужды поиски строгого определения критериев «литературности», позволяющих рассматривать определенный текст как произведение искусства (Якобсон 1921, 11). Мандельштам провозглашал верность «домашнему» принципу филологии; в статье «О природе слова» он говорит, что филологии присущ «домашний и интимный характер», филология – «университетский семинарий, семья» (2, 223).

Продолжительный (и в результате парадоксально продуктивный) пятилетний кризис Мандельштама начался в 1924 году, незадолго до атаки на формалистов в статье Троцкого «Литература и революция» (1924) – одной из первых в ряду выступлений, приведших в конечном итоге к разгрому формальной школы как научного направления в России. В 1930-х годах самому Мандельштаму пришлось испытать гонения, ссылку, аресты и трагически закончить жизнь в ГУЛАГе. Идеи Мандельштама вернулись в филологию только в 1970-е и 1980-е годы, когда западное (и со временем – восточноевропейское) литературоведение освободилось от доминирования формалистической традиции. На смену ей пришла свободная (а иногда и не столь уж свободная) игра постструктуралистской поэтики. Как ни удивительно, именно постструктурализм застав-

ляет с новым вниманием перечитать критические работы Мандельштама.

Многое из того, что для слуха формалиста казалось избыточным и неприемлемым, в эпоху постмодернизма кажется расхожим, само собой разумеющимся. Действительно, читая теоретические работы Мандельштама, мы узнаем в них такие общие места постструктуралистского метаязыка, как дерридеанская оппозиция между устным словом и письменным текстом, или рассеивание письменности, *écriture*. Переключками с проблемами современной поэтики исполнено и подчеркивание Мандельштамом значимости *отсутствия* (пожалуй, перевешивающей значимость *присутствия*) в литературной традиции. У Мандельштама мы находим и предвосхищение того, что впоследствии у Барта будет названо «шумом языка», *le bruïssment de la langue* (см. описание языка в «Шуме времени», 1921). Можно найти немало связей с постструктуралистскими концепциями и там, где Мандельштам описывает себя как маргинализованного русско-еврейского *разночинца* (образованного интеллигента), не принадлежащего ни к одному определенному классу, скорее лепечущего, чем говорящего:

Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова. Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зиянья, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива. Что хотела сказать моя семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рождения, – а между тем у ней было что сказать. Надо мной и над многими современниками тяготеет косноязычье рождения. Мы учились не говорить, а лепетать – и лишь прислушивались к нарастающему шуму века, выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык (2, 384).

Современного исследователя Мандельштама – т.е. исследователя эпохи постмодернизма – впечатляет в этом описании не только зияние заглушенного голоса, но и утрата того, что могло бы служить основанием для целостного мировоззрения. Сама природа теоретических работ поэта: отсутствие в них ясности и логической последовательности, часто непроницаемая метафорическая фактура, которую можно представить как лепет или бессвязность, – препятствует легкому восприятию его поэтики.

Однако те же самые свойства, которые усложняют его прозу и как бы сближают ее с постструктурализмом, в то же время определяют ее особость и уникальность. Трудность восприятия этой поэтики в немалой степени обусловлена тем, что Мандельштам вводит такие идеи, как «шум времени», «зияние» или «отсутствие», в качестве не концептов, а *метафор*, используя собственные поэтические образы для исследования новой, ранее не артикулированной или «косноязычной» территории. Его образы – не идеи, но способ пробовать на вкус, ощущать, чувствовать, видеть языковое пространство. Однако самая зависимость прозы Мандельштама от образного языка видится почти пороком в академической среде, где метафора всегда на подозрении как возможный проводник идеологических и политических манипуляций.

Один из исследователей Мандельштама, Григорий Фрейдин, отчетливо выражает это постструктуралистское недоверие к метафоре, когда утверждает, что пристрастие Мандельштама к повторяющимся образам сдерживает теоретические и философские поиски поэта. «Идеологические рамки, которые усвоил Мандельштам в течение жизни, не оставляли ему и его современникам большого выбора», что имело своим результатом «неспособность Мандельштама совсем отбросить эту прокрустову дилемму, заменить ее на иной, более разнообразный дискурс»



(Г. Фрейдин, 1987, 31). Другой современный западный исследователь, Нэнси Поллак, напротив, стремится доказать, что плотная метафорическая фактура произведений не ограничивает теоретическую мысль Мандельштама определенным идеологическим контекстом, а скорее защищает ее внутреннее содержание – пока старательный читатель не откроет «осколок лазури... спрятанный под слоем глины» (“a piece of azure concealed in clay”) (1987, 470) и не расшифрует смысла, вложенного поэтом в текст.

Основная задача всей этой книги – анализ образного языка Мандельштама. Методологические предпосылки, воплощенные в работах Г. Фрейдина и Н. Поллак, соответствуют полюсам, между которыми можно расположить различные современные подходы к поэтике Мандельштама. Согласно взгляду Фрейдина, метафорическая насыщенность прозы и поэзии поэта в конечном счете сковывает его философские поиски и теоретические построения; по мнению Поллак, метафоры служат неким герметическим покрытием, защищающим его особое теоретическое видение. Предлагаемые исследования в некоторых аспектах созвучны работе Поллак. Но здесь необходимо сделать оговорку: вместо того чтобы искать некую систему взглядов, скрытую за метафорической насыщенностью, Елена и Марина Глазовы стремятся проследить *развитие и изменение самой образной системы* в произведениях Мандельштама, написанных в разные годы, причем Елена использует эту трансформацию, выявленную через временное пространство, как ключ к его поэтике, в то время как Марина открывает в постоянно меняющихся образах поэзии напряженный этический поиск.

Елена Глазова

*Елена Глазова*

Часть первая

Поэтика Мандельштама



С.С. Аверинцев

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Свойство книги, которое, пожалуй, первым бросается в глаза читателю, – это правильно найденная пропорция осмотрительности и отваги. Если тема скрывает в себе так много трудностей, опасностей, подвохов, как тема настоящего исследования, она требует от автора сознательной готовности на риск. Мандельштам – виртуоз точно продуманных диаметрально противоположных утверждений, делаемых в один и тот же период жизни, подчас в одном и том же тексте; в одной строке слово стоит словно бы перпендикулярно к другому, и это отнюдь не причуда, но самое существо его поэтической позиции. Его поэзия резко противоположна и классицизму, и авангардизму, находясь в чрезвычайной близости и к тому, и к другому. Мы ощущаем напряжение между логическими полюсами и в стихах, и в прозаических рассуждениях поэта. *Слепая ласточка на крыльях срезанных вот-вот в чертог теней вернётся* – но всё-таки ещё не вернулась; *яркая, нежная зелень* на улицах нищего Петербурга говорит о девственном лесе, *который покрое место современных городов*, – но покамест есть ещё место *горожанину и другу горожан*, и старый мир *жив более, чем когда-либо*; и всё уместается в единой точке дистанции между грамматическими формами будущего и настоящего. Тот, кто решился писать книгу об этом поэте, не понимая рискованности этого предприятия, заранее обречён на сомнительный результат. И, напротив, то, что в оптику этой книги от начала до конца

входит трезвая зрячесть по отношению к этому риску, уже свидетельствует о её качестве. Хорошо, что уже Введение формулирует задачу: “*to uncover the structure and consistency of Mandel'shtam's apparently impenetrable and disconnected theoretical discourse*□”\* (р. 11). Связность в бессвязности – это действительно сущность мандельштамовской мысли, и мы не увидим связности – подчас поразительной и всегда неожиданной, – если не перечувствуем содержательное отсутствие внешней связности.

Вторая гарантия высокого уровня – последовательность, с которой исключены все соблазны чересчур лёгких умозаключений от обстоятельств биографии поэта (включая догадки психологического и психоаналитического характера), а также от политической истории его отечества. Сложности этой задачи усугублены и тем обстоятельством, что Мандельштам, никоим образом не отвечая образу поэта *doctus*, каким он часто является, например, в трудах Ральфа Дутли, постоянно проявляет неожиданные провалы в познаниях, – но также и столь же неожиданную глубину познаний (а также сверхострую догадливость, для которой подчас достаточно самого беглого перелистывания книги или вылавливание сведений из прокуренного воздуха умных разговоров); по большей части исследователь лишен права уверенно постулировать для него знание такого-то текста или, напротив, незнание другого. Мы лишены возможности, так сказать, из-за его плеча подглядывать за его чтением (процедура, по отношению к большинству русских символистов возможная). И если, в соответствии со знаменитым высказыванием Мандельштама, цитируемым и в этой книге, для «разночинца» список прочитанных книг и есть его биография, то одной из форм искушения чересчур

---

\* «обнажить структуру и установить связность на первый взгляд несвязного мандельштамовского теоретического дискурса».

биографического подхода могла бы стать неуместно уверенная игра в интертекстуальную детерминацию каждого атома текста (тем более, что сам поэт неосторожно сказал в «Разговоре о Данте» про *упоминательную клавиатуру*, спровоцировав своих исследователей на методологические эксцессы, подчас прямо-таки грозящие перекрыть бронхи мандельштамоведения). Но и этот вариант неуместного биографизма чужд этой работе. Автор, обнаруживая во Введении достаточную осведомленность и о биографическом, и об историческом контексте, с необычной для нашего времени естественностью выдерживает подход, при котором общие концепты, *universalialia*, как говорили в любезные Мандельштаму Средние Века, не подменяются ничем посторонним. Речь идёт действительно о *structure and consistency of Mandel'shtam's theoretical discourse* (об обнажении структуры и установлении связности мандельштамовского теоретического дискурса, ред.), а не о чем-либо ином. Вполне обоснован сформулированный в том же Введении отказ от ещё одной возможности короткого замыкания на биографии поэта, на сей раз биографии творческой: от рассмотрения теоретических дискурсов Мандельштама как комментария к его стихам. Совершенно очевидно, что у него не было ни такого намерения, ни ненамеренного эгоцентрического помрачения ума, когда литератор вместо того, чтобы думать о возможностях поэзии, снова и снова думает только о своих собственных возможностях. Мандельштам был слишком впечатлителен по отношению к чужому творчеству, чтобы не выходить далеко за пределы такого замкнутого круга. Пример, имеющий в себе по обстоятельствам свою, если угодно, забавную, даже гротескную сторону, не переставая от этого по существу очень хорошо рекомендовать Мандельштама как субъект мышления о литературе, мы находим в статье 1923г. «*Vulgata. (Заметки о поэзии)*». Рассуждая в этой статье о Пастернаке

как великом «*секуляризаторе*» русского поэтического слова, переориентировавшем поэзию с «*литургической*» речи интеллигенции на «*домашнее корнесловье*» и драстическую энергию консонантов, оказывается настолько захвачен темой своей мысли, что для обострения контраста довольно агрессивно отзывается о практике «малого словаря», который «есть признак того, что говорящий не доверяет родной почве и не всюду может поставить свою ногу»; в качестве примеров упоминаются Сологуб, Ахматова (почувствовавшая себя задетой), Кузмин. Всё это поражает постольку, поскольку являет собой диаметрально противоположность дискурсу *pro domo mea*: Мандельштам не мог не знать, что сам он в качестве практикующего поэта представляет собой аналог никак не Пастернаку, а скорее тому же Сологубу (которого так прославит в 1924 г.); что мандельштамовский словарь – за вычетом исключений, подтверждающих и оттеняющих правило, – есть, конечно, типичный пример «малого словаря», в котором отсутствие определённых компонентов чуть ли не важнее присутствия других, а выше всего ценится умение сказать неслыханное самыми обычными языковыми средствами (как в латыни Цезаря или во французском языке Расина). Но для того, чтобы с такой точностью сказать самое главное о раннем Пастернаке, надо было радикально отвлечься от собственных проблем, «*забыть ненужное я*», как сказано в одном мандельштамовском стихотворении.\* Это пример яркий и особенно очевидный, но далеко, далеко не единственный.

---

\* Я не обсуждаю мемуарного рассказа Вильям-Вильмонта, согласному которому весь этот пассаж – как бы эхо слов самого Пастернака, сказанных ещё в 1915 г. в разговоре с Гумилёвым и Мандельштамом; нет надобности подозревать мемуариста, пересказывающего пересказ этих слов, чтобы усомниться в точности свидетельства столь позднего. Притом существо дела не изменилось бы, если бы некоторые фразы мандельштамовской статьи оказались криптоцитатами.

Итак, ограничения, которым подвергнута тематика книги, безусловно оправданы; и проведены они строго и последовательно. Тем интереснее, что с их соблюдением автору остаётся так много сказать, и что напряжение анализа не только не спадает, но явственно нарастает от начала к концу книги. По ходу этого движения отметим анализ высказываний «Разговора о Данте», представляющих, может быть, наиболее благоприятный для предлагаемого подхода материал. А в последних разделах происходит динамический выход к более широким перспективам. Рассмотрение теоретических импликаций Мандельштама, завершающее книгу, едва ли не в наибольшей степени оправдывает целое.

*Сергей Аверинцев*



## О ПЕРВОЙ ЧАСТИ

Если можно говорить о целостной *поэтике* Мандельштама, то искать ее следует не в скрытой за метафорической насыщенностью текста теоретической системе, но в самой жизни метафорического языка, подвижной и подверженной развитию, или, как любил говорить Мандельштам, росту. Развертывая хронологическое (и по возможности детальное) исследование изменений в символическом языке теоретических работ Мандельштама, первая часть книги рассматривает ключевые теоретические идеи поэта в их развитии и трансформации и предлагает новый методологический подход к пониманию его теоретических работ.

Уже к началу 1930-х годов Мандельштам предсказал, что теория поэзии подошла к открытию новой науки, которую он называл физиологией чтения или рефлексологией речи (З, 252). Мемуаристы свидетельствуют, что «Разговор о Данте» рассматривался Мандельштамом как ключ к этой новой поэтике. Сохранился рассказ о том, что в воронежской ссылке Мандельштам неоднократно обещал молодому критику и поэту Сергею Рудакову «открыть» ему этот «ключ». Мы так и не узнаем, исполнил ли поэт свое обещание, поскольку Рудаков, вернувшись из ссылки в 1938 году, был вскоре арестован и погиб на фронте в штрафной роте в 1944 году (см. Герштейн, 1986).

В данном исследовании предпринята попытка выяснить, какую роль играет «Разговор о Данте» в поздней поэтике Мандельштама. Основной вывод: итоговая теоретическая позиция воплотилась не в единичном откровении, но скорее в понимании поэтики как путешествия, т. е. как хроно-

логически оформленного движения образов и идей, среди которых «Разговор о Данте» является *ключевым, крайне важным текстом*.

Подобное толкование теоретического языка Мандельштама созвучно основной цели исследования – попытке включить работы поэта в круг проблем современной поэтики и прояснить в этом контексте важность его размышлений о Данте. Неожиданное сходство многих аспектов теоретических дискурсов, разделенных временем и пространством, дало импульс к сопоставительному исследованию и, в свою очередь, предопределило структуру данной части.

Анализ поэтики Мандельштама, основанной на прозе поэта, состоит из шести глав, и каждая из них преследует специфическую цель. В первых четырех главах рассматривается проблематика и эволюция теоретического мышления Мандельштама – от ранних эссе 1913 года до «Разговора о Данте» (1933). В первой главе идет речь о бинарных оппозициях, лежащих в основе ранних попыток Мандельштама построить систему поэтики. Вторая, третья и четвертая главы исследуют идеи Мандельштама о трех основных составляющих коммуникативного процесса: (1) слова как такового, (2) воздействия поэтического слова, (3) моделей восприятия (иными словами – «адресант», «сообщение», «адресат»). Повторим: все три главы доказывают, что взгляд поэта на поэтическую коммуникацию может быть восстановлен лишь через анализ хронологического изменения образов и метафор, описывающих и эти три компонента поэтики.

Пятая глава излагает центральные теоретические открытия Осипа Мандельштама. Обращаясь преимущественно к соотношению «Разговора о Данте» и «Путешествия в Армению» (близких по времени создания), но опираясь на «Разговор о Данте» как основополагающий, эта глава предлагает читателю своего рода путеводитель по зрелой поэтической теории Мандельштама. Цель главы – доказать,

что Мандельштам нашел одно из самых необычных теоретических применений трем мирам «Divina Comedia» и что трансцендентные пространства Данте – Inferno, Purgatorio и Paradiso – дали возможность Мандельштаму объединить все его предшествующие теоретические поиски в одну динамическую систему, состоящую из постоянно происходящих метаморфоз, каждая из которых предстает и как новая ступень органического развития коммуникативного процесса, и как трансформация воздействий поэтического слова, и как вечно обновляющееся научное видение мира. К пятой главе прилагается таблица, которая отражает в схематической форме организующие принципы образной системы «Разговора о Данте», совпадающей с ключевыми образами «Путешествия в Армению».

Шестая глава завершает исследование обсуждением теоретических импликаций работ Мандельштама, которые помещаются в контекст модернистской и постмодернистской поэтики.

Поскольку основная задача первой части данного исследования – обнажить структуру и установить постоянство на первый взгляд несвязного мандельштамовского *теоретического* дискурса, в работу не вводятся образы из поэзии Мандельштама. Теоретические открытия Мандельштама нельзя прилагать – по принципу прокрустова ложа – к практическому анализу его поэзии. Теория поэзии и анализ отдельных произведений должны оставаться двумя самостоятельными сферами. Тем не менее хотелось бы надеяться, что результаты проведенного исследования обогатят понимание поэзии Мандельштама и что данный анализ поможет восстановить историческое место теоретических взглядов Мандельштама, утраченное из-за трагических обстоятельств эпохи и судьбы поэта.

## ЗНАЧЕНИЕ И ПУСТОТА

Первые десять лет поэтики  
Мандельштама

Развитие идей Мандельштама о поэзии – это прежде всего трансформация образов, объединенных интуитивными метафорическими ассоциациями, одинакового возникающими и в его прозе, и в поэзии. Эта глава, как и вся первая часть книги, посвящена прозе поэта и является своеобразным началом разговора, сосредоточенного на формировании теоретических идей Мандельштама.

Внутри создавшегося комплекса метафорических и образных рядов в ранних эссе поэта заслуживает особого внимания и недооцененное исследователями *изменение* авторской позиции от теоретической стройности работ «Утро акмеизма», «Заметки о Шенье», «Петр Чаадаев» к чувству потери, даже отчаяния, доминирующему в эссе «Скрябин и христианство» (название условное; в последнее время обычно печатается под названием «Пушкин и Скрябин», также условным). Ощущение логического тупика в этом произведении столь сильно, что можно лишь гадать, сумели ли Мандельштам преодолеть этот тупик и действительно ли статья когда-либо существовала в законченном виде<sup>1</sup>. Особая природа ранних эссе обусловлена все возрастающей диспропорцией между совершенствующимся поэтическим мастерством Мандельштама и его сомнением в том, правильны ли его исходные теоретические позиции.

### 1. Бинарная оппозиция в ранних эссе Мандельштама (1913-1915)

Философские категории *присутствия* и *отсутствия*, столь привычные в последние десятилетия исследователям современной поэтики, связываются с работами таких разных мыслителей, как Ницше, Хайдеггер, Вольфганг Изер и Деррида. Хайдеггеровское «Ничто» и дерридианская деконструкции западной традиции, строящейся на «метафизике присутствия»<sup>2</sup>, хотя и восходят к различным философским истокам, оказали мощное влияние на формирование постмодернистских подходов к тексту. В контексте теории «читательского восприятия» (и независимо от Дерриды) Изер возвращает отсутствию привилегированный статус, утверждая, что только пустота или разрыв (то есть пробел в связности текста, названный им, вслед за Р.Д. Лангом, «ничто», «nothing») могут пробудить и активизировать читательское внимание, которое сам он именует «актом воображения» ('the act of ideation') (Iser, 1978, 189). Таким образом, можно говорить, что в области постмодернистской поэтики установился имплицитный консенсус: для смещения бинарной оппозиции присутствия-отсутствия ведущую роль нужно придать пустоте, отсутствию, пробелу, а не значимости.

Теоретические работы Мандельштама о словесности не были востребованы в ходе этих дебатов. Для нынешнего академического мира, где метафора продозревает в том, что она выступает проводником обветшалых политических концептов, мандельштамовская проза оказалась *слишком* метафорична (а движение и изменение образов внутри ее слишком непредсказуемы), чтобы повлиять на дебаты в постмодернистской филологии<sup>3</sup>. Сам Мандельштам назвал *косноязычной* свою семью за ее межеумочное положение между иудейской традицией и «прибедненной интелли-

гентским обиходом великорусской речью» (Шум времени, 2, 361). Его собственные стихи, как он надеялся, ждет иная участь: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе» (4, 177)<sup>4</sup>.

Вопреки своим упованиям, Мандельштам лишь отчасти избежал жребия родителей; на трагически прерванном пути слышится отголосок судьбы предков: «Что хотела сказать семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рождения, – а между тем у нее было что сказать» (2, 384). Читатели его теоретических работ наталкиваются на зияние уничтоженного интеллектуального видения, ныне укрытого за плотными слоями метафор. Но при этом самые *образы* его прозы, в их повторяемости и развитии, способны приоткрыть завесу тайны. Задача исследователя состоит в том, чтобы выявить и проследить повторение образов и суметь найти возможность уловить почти потерянное виденье.

Чтобы найти ориентиры, определить фарватер в море предельно насыщенных, суггестивных и отсылающих друг к другу образов мандельштамовского письма, чтобы создать сколько-нибудь прочную базу для изучения теоретических взглядов Мандельштама и их воплощения в его зрелой поэтике, надо прежде всего понять, как хронологически развивались основные образы, темы и идеи, начиная с самых ранних работ.

Я начну с четырех ранних текстов: «Утро акмеизма» (1912-14), «Заметки о Шенье» (1915; 1922), «Петр Чаадаев» (1915) и «Скрябин и христианство» (1915-1919). Исследователи часто используют идеи и образы этих эссе для истолкования произведений Мандельштама 1930-х годов, словно взгляды поэта оставались неизменными в течение десятилетий<sup>5</sup>. Но если внимательно проследить движение и трансформацию образов, которые первоначально

кажутся однородными и объединенными лишь интуитивными метафорическими ассоциациями, можно заметить, что на ранней стадии теоретических поисков Мандельштам был прежде всего сыном своего века, поскольку почти безоговорочно принимал дионисийскую энергию разрыва как необходимый толчок к творчеству. Интереснее наблюдать, как впоследствии (отчасти, – к собственному смятению) он начинает постепенно осознавать, что упомянутое принятие дионисийского взрыва или разрыва или даже бинарной оппозиции «слово-зияние», если их не подвергать более тонкой дифференциации, порождает не творческую энергию, а необратимую энтропию.

Исходная точка нашего исследования – это образ поэта-дирижера в «Утре акмеизма». Согласно Мандельштаму, поэт не организует слова, подчиняясь внутренней цели и движению мысли, но лишь вносит гармонию в их хор<sup>6</sup>. В основу смысла ложится естественная гармония, звучащая в самих словах, а не искусственно привнесенная организация. Подобно тому, как готический собор Нотр-Дам является собой «праздник физиологии, ее дионисийский разгул», стихотворение должно обладать «божественной физиологией, бесконечной сложностью нашего организма» (1, 179). Однако юношеский задор эссе скрывает логическое несоответствие: в том же сочинении поэт не только сравнивает слово с камнем, но и описывает творчество как архитектуру (1, 178), приравнивая живую сложность «божественной физиологии» человеческого организма к неподвижной прочности камня, а после – к артефакту, то есть, к сложенному из камней собору. Это имплицитное противоречие усиливается изображением поэта, который, перестав быть строителем и дирижером, призван «доказывать и доказывать без конца» свою правоту (1, 180). Насыщенные образы, которыми оперирует Мандельштам, способны захватить читателя, однако внутреннее противо-

речие между неподвижной структурой, живым организмом и бесконечным исполнением, возможно, привело к тому, что Гумилев не принял статью Мандельштама как манифест акмеизма<sup>7</sup>.

В следующих хронологически «Заметках о Шенье»<sup>\*</sup> речь идет о проблематичном равенстве между неодушевленной прочностью камня и вечно обновляющимся поэтическим выражением. Именно прочность и постоянство выражения, их как бы окаменелое постоянство, приводят, по Мандельштаму, к моральной пустоте XVIII столетия. Высокие этические понятия – *la Verité, la Liberté, la Nature, la Deité u la Vertu*<sup>\*\*</sup> – описываются им как утратившие глубину и эмоциональное содержание. Тем самым они порождали присущую веку атмосферу непрестанной морализации: «Так как, очевидно, все они оказывались недостаточно действенными, приходилось без устали повторять их» (2, 276). Мотив повторения перекликается с образом поэта в «Утре акмеизма» (он призван «доказывать и доказывать без конца»), однако, в отличие от более раннего текста, здесь звучат иронические ноты: «Великие принципы восемнадцатого века все время в движении, в какой-то механической тревоге, как буддийская молитвенная мельница» (2, 276). Даже античный «золотой шар», полновесный и однородный образ блага, ставится в эссе под сомнение. Прочность сама по себе знаменует неизбежный распад: «Вот этот-то сплошной, отнюдь не императивный и отнюдь не гедонистический характер античной морали позволяет даже усомниться в нравственной при-

---

<sup>\*</sup> Английский вариант моего исследования принимал 1915 год как дату «Заметок о Шенье», позицию ныне оспариваемую. Я по-прежнему убеждена, что тема оппозиций была разработана в набросках о Шенье в 1915-м и использована опять для несостоявшейся публикации 1922 года.

<sup>\*\*</sup> Истина, свобода, природа, божество, добродетель (франц.).



роде этого сознания: уж не просто ли это гигиена, то есть профилактика душевного здоровья?» (2, 276).

Слово «императивный» – смысловой центр этого отрывка, поскольку, начиная с «Заметок о Шенье», императивный характер творчества, в понимании Мандельштама, неотделим от гипнотической власти поэзии над реальностью<sup>8</sup>. Следуя логике образа, можно заключить, что поэзия способна достичь магической силы только тогда, когда стихи представляют собой не сплошное единство или «непрерывное исполнение», но тогда, когда развитие основной темы сопровождается резким изменением, разрывом. Мандельштам развивает эту мысль, рассуждая о том, что сверхрационализированная трагедия XVIII века со временем утрачивает свою привлекательность, а младшие и, казалось бы, заброшенные жанры, пережив ее, обретают новую силу.

Внимание к забытым, неизучаемым вещам и поведение сбежавшего с уроков школьника дают Шенье право называться истинным поэтом:

Все живое и здоровое уходило в безделушки, потому что за ними был меньший присмотр, а дитя с семью няньками – трагедия – выродилась в пышный пустоцвет именно потому, что над ее колыбелью склонялись и заботливо ее нянчили «великие принципы» <...>. Поэтический путь Шенье – это уход, почти бегство от «великих принципов к живой воде поэзии» (2, 277).

Более того, Мандельштам уверен в том, что уход Шенье от великих принципов «Свободы, Равенства и Братства» не умаляет их, но возвращает к жизни, «улавливает их черты, чувствует теплое дыхание» (2, 280). Здесь автор в некотором смысле приближается к ницшеанскому представлению о том, что в поэтическом творчестве должны сочетаться взаимоисключающие начала: наличие и отсутствие, утверждение и разрыв, постоянство и исчезновение,

порядок и взрыв<sup>9</sup>. Манделъштам, однако, склонен считать, что гипнотическая, возрождающая сила поэзии вырастает скорее из отсутствия, разрыва, слома, чем из утверждения или присутствия<sup>10</sup>. Этим же объясняется и манделъштамовское описание гипнотической, императивной силы ямба (безударность, пробел, пустота, за которой следует усиление, ударение): он «сходит к Шенье как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость» (2, 279). Ницшеанский подтекст здесь очевиден; Манделъштам обращается к популярному в его время представлению о происхождении духа музыки из безграничного и разрушительного дионисийского начала<sup>11</sup>.

Оппозиция высказывания и пустоты определяет не только примечательную структуру самих «Заметок о Шенье», где группы из трех-четырех предложений (не больше) всегда прерываются разрывом или пробелом, за которыми следует новый абзац, но и один из центральных образов для Манделъштама этой поры – образ Персефоны в сборнике «Tristia». Богиня, которая полгода гостит на земле, а полгода пребывает в Аиде, связана в контексте сборника с такими ключевыми мотивами, как слово, жизнь, Психея<sup>12</sup>. Однако именно близость Персефоны к смерти и небытию обуславливает ее присутствие в основных топосах манделъштамовской поэзии и помогает понять логику его описания романтической поэзии как «ожерелья из мертвых соловьев». Поэтическая близость к смерти является воплощением бытия, рождающимся из лишения, отсутствия. Соответственно, и роль Шенье в сближении классицизма и романтизма можно толковать шире, как объединение бытия и пустоты:

А романтическая поэтика предполагает взрыв, неожиданность, ищет эффекта, непредусмотренной акустики и никогда не знает, во что ей самой обходится песня <...>. Законы поэзии спят в гортани, и вся романтическая поэзия, как ожере-

лье из мертвых соловьев, не передаст, не выдаст своих тайн, не знает завещания. Мертвый соловей никого не научит петь. Шенье искусно нашел середину между классической и романтической манерой (2, 278).

Переклички между образом «ожерелья из мертвых соловьев» и более ранним описанием камней готического собора позволяют заметить, как усиливается концепция пустоты или пробела. В «Утре акмеизма» поэта влекла своей гипнотической силой песнь камня. В «Заметках о Шенье» гипнотизм и тайна, или «сущность сладости» прямо связаны с пониманием тишины как потери, с темой прерванной песни<sup>13</sup>. Более того, сущность гипнотизма не может быть выражена в твердых «каменных» контурах; скорее это – выпад, взрыв, самая суть неожиданности, которая недосяжима, хотя постоянно, подобно браслету, покоится на нашей руке.

Представление о том, что динамизм художественного образа порождается затемненностью или даже потерей смысла, объясняет, почему основная линия рассуждений в «Заметках о Шенье» (необходимое сосуществование наличия и отсутствия) не очевидна, но введена подспудно. Даже слово «зияние» как часть александрийского стиха сознательно опускается в самом тексте и встречается лишь в добавлениях к эссе (2, 551). Тема живет в тексте именно потому, что она не высказана прямо, но утверждается косвенно как единственная связь намеренно разрозненных образов и наблюдений. Иными словами, она существует, когда Мандельштам замечает пробел или отсутствие, а не утверждение (например, когда автор предпочитает Пушкина Шенье за способность русского поэта отстраняться от своих избыточных переживаний – 2, 279), или когда Мандельштам говорит о *незамеченных* поэтических влияниях или обсуждает экономию поэтического слова. В частности, Мандельштам пишет о практичности пушкинской

строки «Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый», и выбор строки подчеркивает основную философскую тему статьи – приливы и отливы мысли необходимы для живого гипноза поэтической строки (2, 281). Концепция сильна в отсутствии, пребывая, буквально, между строк.

Анализ «Заметок о Шенье» раскрывает острую проблему, сопутствующую исследованию всей прозы Мандельштама: логика мысли проявляется в логике развития образов или даже в превращении одного образа в другой, но никогда не являет себя вне образной структуры и не суммирована сама по себе. Движение логики «Заметок» проясняет развитие основополагающей концепции в следующих эссе «Петр Чаадаев» и «Скрябин и христианство» и опять же объясняет их внутренние противоречия.

К примеру, долго считалось, что Мандельштам восхваляет Чаадаева за то, что тот объявил главным даром России Западу нравственную свободу. Однако исследователи не объясняют, каким образом этот положительный взгляд сочетается у Мандельштама с очевидно негативной характеристикой России – «ничто» или «мертвой тяжести»<sup>14</sup>. Подобно тому и скрябинский «эллизм», дохристианский и, в то же время, типично русский в его всепоглощающей жажде спасения, сопротивляется однозначному логическому истолкованию<sup>15</sup>. Оба противоречия можно объяснить в свете мыслей об основополагающей роли «звония», развиваемой в «Заметках о Шенье».

Например, Мандельштам описывает Чаадаева как человека непревзойденной внутренней целостности. «Идея, – пишет он, – организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу» (1, 195). Однако присущая ему совершенная свобода была, согласно Мандельштаму, «бесформенным» русским духом, аморфным и, следовательно,

неспособным к цельности. В контексте эссе образ Чаадаева предстает как единое движение мысли, как утверждение, в то время как Россия, изначально окружающая мыслителя, воплощает пустоту: «У него хватило мужества сказать России в глаза страшную правду, что она отрезана от всемирного единства, отлучена от истории, этого «воспитателя народов Богом»» (1, 196).

Как всегда в поэтике Мандельштама, заданный образ переживает ряд метаморфоз. Одно из интересных его воплощений – метафорическое видение европейской истории как лестницы Иакова – т.е. как целостной структуры, из которой исключена Россия:

Дело в том, что понимание Чаадаевым истории исключает возможность всякого вступления на исторический путь. В духе этого понимания, на историческом пути можно находиться только ранее всякого начала. История – это лестница Иакова, по которой ангелы сходят с неба на землю. Священной должна она называться на основании преемственности духа благодати, который в ней живет <...>. Мало одной готовности, мало доброго желания, чтобы начать историю <...>. Единства не создать, не выдумать, ему не научиться (1, 196).

Здесь мы видим яркий пример преобразования ключевых образов, которое говорит читателю о произошедших, но не утвержденных в тексте изменениях хода мысли. Лестница Иакова в контексте статьи воплощает то, что в 1913 году было готическим собором, а в 1915 году – ожерельем из мертвых соловьев; однако теперь предыдущие образы сливаются и трансформируются, и единая некогда структура (камень) начинает включать в себя пустоты и разрывы.

В заключительной части образ меняется опять – это описание дремлющих, а не поющих камней собора: «каждый камень, покрытый патиной времени, дремлет, замурованный в своде» (1, 199). Свобода России, идущая из «ничего» и занесенная Чаадаевым на Запад, должна, таким

образом, вдохнуть жизнь в каменные своды, подобно тому, как пустота между перекладинами лестницы оставляет свободу для восхождения.

Поэт вновь обращается к оппозиции целостности и разрыва, описывая связь между историей и течением времени. Время вне порождающего единства идеи – ничто, попросту «прогресс», пустая последовательность: «Единства не создать, не выдумать, ему не научиться. Где нет его, там, в лучшем случае – «прогресс», а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь и смена событий» (1, 196). Движение времени притупляет мысль Чаадаева. Он не может подняться по лестнице Иакова, и структура его мысли, ее готическое, идеальное единство, нарушается временем. Следуя внутренней логике образа, можно сказать, что время перемежается с пустотой пространства, изначально чуждой мыслителю: «Или его готическая мысль смирилась и перестала возносить к небу свои стрельчатые башни? Нет, Чаадаев не смирился, хотя время своим тупым напильником коснулось и его мысли» (1, 197). Даже «неподвижное, а не движущееся» время изображено как кольцо, окружающее мысль или историю. Хотя Мандельштам пытается различать две концепции времени и придать «вечному» времени метафорические оттенки аристотелевского «неподвижного двигателя», образ времени, охватывающего историю подобно окружающему готический собор пространству, в свою очередь, приравнивается к пустоте, разрушительной и созидательной<sup>16</sup>: «Не всемогущий ли это символ времени, – не того, которое идет, а того, которое неподвижно, чрез которое все проходит, но которое само стоит невозмутимо и в котором и посредством которого все совершается?» (1, 196).

Похожее метафорическое построение (утверждение и одновременно зияние или пустота) возникает, когда речь заходит о стиле чаадаевских сочинений. Мандельштам

предполагает, что отрывочность этих сочинений не всегда обусловлена отрывочным движением мысли. Присутствие России в трудах Чаадаева, проявляющееся в разрывах между фрагментами «Философских писем», скорее характеризует его как истинно русского мыслителя. Чтобы подчеркнуть тяжесть и значимость пустоты, Мандельштам заменяет ранний образ отсутствия как «фона» образом подготовленного холста, «грунта», который невидим в завершенном произведении<sup>17</sup>: «Чтобы понять форму и дух «Философических Писем», нужно представить себе, что Россия служит для них огромным и страшным грунтом. Зияние пустоты между написанными известными отрывками – это отсутствующая мысль о России» (1, 197). Пустота России таит в себе свободу – дар, который принимает сам Папа Римский, ибо именно ей суждено пробудить дремлющие камни «готического собора»<sup>18</sup>: «Эта свобода стоит величия, застывшего в архитектурных формах, она равноценна всему, что создал Запад в области материальной культуры, и я вижу, как папа <...> приподнялся, чтобы приветствовать ее» (1, 199). Следовательно, именно фрагментарное изложение единой идеи свидетельствует о ее жизненности и динамизме, а потому истинным открытием Чаадаева представляются пустоты между фрагментами – «отсутствующая мысль о России» (1, 197). Чаадаев, символизирующий единство в понимании Мандельштама, одновременно превозносится за боязнь бесконечности и за исполненность ею, за бегство от России и возвращение к ней, то есть за способность превратить пустоту, лежавшую в самой сущности России, в конструктивный принцип. Он – единственный «совершенно свободный человек, который пожелал и умел воспользоваться своей свободой» (1, 200).

На основании «Заметок о Шенье» и «Петра Чаадаева» невозможно определить, считал ли Мандельштам в 1915 году пробелы (пустоты) необходимыми только на уровне

оформления мысли или же полагал, что любая смыслопорождающая структура по природе своей включает неопределенность и необходимость пробела или пустоты. Хотя «сплошное благо» представлено в «Заметках о Шенье» как бессильный «золотой шар», а единый Запад в «Петре Чаадаеве» лишен свободы, единство мысли по-прежнему составляет «бессмертный источник вечного Рима». Хотя пустота предстает как негативное или крайне неоднозначное начало (отсутствию синонимичны смерть, взрыв, разрыв, необработанный материал, угроза, чума, тупой напильник, удушающее небытие), ее структурообразующая роль постепенно возрастает<sup>19</sup>. Сама по себе пустота негативна, и горе тем, кто не может совместить с ней «желание к прочности», однако именно включение пустоты в структуру текста оставляет место свободе (1, 200). Мандельштам предполагает даже, что игровое или творческое начало исходит как раз из пустоты<sup>20</sup>. Снова отметим, что подобные утверждения никогда не звучат прямо; однако в финале «Петра Чаадаева» возвращение к пустоте России представляет единственную возможность для пробуждения творческой личности. Это тем более важно, поскольку Мандельштам прямо указывает на философские импликации развиваемой теории. В начале эссе говорится о дуализме материи-формы: «Еще более необычным для России был дуализм Чаадаева, ясное им различие материи и духа. В младенческой стране, стране полуживой материи и полумертвого духа, седая антиномия косной глыбы и организующей идеи была почти неизвестна» (1, 195).

Следовательно, можно говорить о том, что поэт все больше связывает рождение творческого импульса с действием пустоты, «неподвижной глыбы», или, в философском контексте статьи, – материи (в «Чаадаеве» тенденция эта еще сбалансирована и сдерживаема)<sup>21</sup>. Сомнение Мандельштама в исходных теоретических положениях, однако, тоже



очевидно; оно определяет многоуровневую и противоречивую структуру его образов. Показательна здесь концепция «неподвижного времени», которое изображено как мера («через которое все проходит»), как поэтический размер («посредством которого все совершается»), как пустое пространство или проводник («в котором все совершается»), и даже как потенциальный источник и содержание (кумулятивный эффект художественного образа в целом) (1, 196).

Очевидно, поэт не уверен, синонимичны ли пустота и исток, но определенно принимает эту возможность на уровне используемых образов<sup>22</sup>.

## *2. Свидетельство теоретического кризиса*

Статья «Скрябин и христианство» (до недавнего времени печаталась под названием «Пушкин и Скрябин»), сохранившаяся только в отрывках, написана между 1915 и 1919 годами. В 1921 году, по словам вдовы, Мандельштам считал это произведение самой важной своей статьей и сокрушался об утрате ее полного текста. В 1928 году, подготавливая к печати сборник статей, он снова пытался найти рукопись<sup>23</sup>. Возможно, однако, что окончательный вариант вообще не был создан и текст изначально существовал в виде неоконченных набросков. Причина этому, на наш взгляд, – изначальная неуверенность Мандельштама в правильности своей основополагающей концепции.

Толковать эту статью очень трудно. Положения, выдвигаемые в одной части текста, опровергаются в других. Более чем вероятно, что эссе, написанное в наиболее тяжкие для России годы, отражает развитие теоретических взглядов Мандельштама, которые постепенно становились все более противоречивыми. Можно также предположить, что здесь он доводит мысль об утверждении-пустоте до логического конца, то есть – до тупика. В таком случае неуловимая

природа основной идеи текста объясняется не только его фрагментарным характером, но и кризисом теории, которой поэт, тем не менее, старался сохранить верность. Очередным воплощением пустоты в эссе оказывается музыка Скрябина. Она возникает из смерти и порождает смерть:

С этой вполне христианской точки зрения, смерть Скрябина удивительна. Она не только замечательна как сказочный посмертный рост художника в глазах массы, но и служит как бы источником этого творчества, его телеологической причиной. Если сорвать покров смерти с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, расплаываясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет (1, 201).

Даже бегло прочитав текст, можно заметить параллели между описанием Скрябина и изображением романтических поэтов в «Заметках о Шенье», России – в «Петре Чаадаеве». Романтики были «ожерельем из мертвых соловьев», «которые не передадут своей тайны»; Скрябин же представлен как связующее звено между сумасшествием Эллады и «русскими раскольниками, сжигавшими себя в гробах» (1, 202). Подобно России в «Чаадаеве», Скрябин нем; он избегает «голоса» или единства. Его музыка – сирена, околдовывающая, словно романтическая поэзия (как мы помним, пустота в прозе Мандельштама всегда была «гипнотической», «императивной», «колдовской»). «Бессловесный, странно немотствующий хор Прометея – все та же соблазнительная сирена» (1, 317).

По сути, статья «Скрябин и христианство» возвращает нас к знакомому по ранним текстам словарю образов. В позднейшем тексте, однако, тема утрачивает гибкость, угрожая общей цельности теоретических взглядов автора. Так, если в «Утре акмеизма» поэт представлен дирижером хоровой симфонии, приводящим в гармонию слова в их бесконечном повторении, то в эссе «Скрябин и христи-

анство» возникает образ уже «бессловесной симфонии», которую никак нельзя связать и гармонизировать в общем единстве, основанном на утверждении-пустоте. Акцентируя внимание на ощущении все разрастающейся пустоты (симфонической музыки без голоса), Мандельштам использует для описания музыки Скрябина образ «фортепиано-сирены» и противопоставляет такую музыку синтетическому развитию Девятой симфонии, «католической радости Бетховена».

Отождествление пустоты с «фортепиано-сиреной» приносит более агрессивные и мрачные тона в описание того, что раньше выступало как достаточно пассивное начало, скорее притупляющее, чем разрушающее мысль Чаадаева. Кажется, что в самом развитии образа Мандельштам исследует, возможно ли созидательное действие разрыва и неопределенности. В соответствии с предсказаниями Ницше в «Рождении трагедии», он все яснее понимает, насколько разрушительна сила пустоты в контексте культуры – ведь именно из-за сирены происходит крушение корабля, сумасшествие и утрата единства. В статье звучит, однако, и противоположная мысль: сирена не может нарушить цельности христианского искусства, поскольку оно уже включает пустоту, преодолеваемую в акте искупления (жизнь, смерть, воскресение).

Подчиняясь мощному движению образа, Мандельштам отказывается от описания культуры как камня ради нового образа – живого роста, смерти и возрождения. Образ готического собора (строения без пустот)<sup>24</sup>, замененный позднее на лестницу Иакова (каменная структура, включающая пробелы), теперь уже остается позади, поскольку камень по природе своей не может гармонично включать разрыв. Новый образ, в свою очередь, мотивирует переход от метафорического объединения христианской культуры с Римом (в ранних работах – ассоциировавшимся с готи-

ческим собором) к отождествлению ее с Элладой как почвой или растительностью<sup>25</sup>: «Эллинство, оплодотворенное смертью, и есть христианство. Семя смерти, упав на почву Эллады, чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени, мы ведем летоисчисление с того момента, как его приняла земля Эллады. Все римское бесплодно, потому что почва Рима камениста <...>» (1, 205).

Чтобы избежать потенциально непримиримого противопоставления Рима и Эллады, Мандельштам сохраняет метафорическую оппозицию, отражающую парадоксальную связь присутствия и пустоты, и разрабатывает новые образы, способные сообщить этой оппозиции еще большую интенсивность. Так он определяет Скрябина не просто как эллина (подобно Пушкину), но как безумствующего эллина, Диониса: «Огромная ценность Скрябина для России и для христианства обусловлена тем, что он безумствующий эллин»<sup>26</sup> (1, 202). Скрябин, в отличие от Пушкина, лишен единства и надежности, столь свойственных эллинизму, и не способен стать связующим началом русской культуры. Он соприроден ее разрушительной ипостаси. Он – несчастная Федра, он – Дионис.

Продолжая исследовать метафорическую оппозицию присутствия и отсутствия, Мандельштам настаивает на том, что глубоко эллинское безумие в присущей Скрябину «чисто русской жажде спасения» (где жажда – еще одно воплощение отсутствия) не нужно христианскому миру. Скрябин исполнен непомерного чувства вины; его не должно быть, поскольку грех человечества уже искуплен. Как мы предполагаем, именно это чувство вины позволяет Мандельштаму ставить Скрябина вне христианской культуры; жажда искупления слишком глубока, слишком неутолима в нем для культуры, где оно свободно даруется. «Христианское искусство всегда действие, основанное на великой идее искупления» (1, 202).

В своей неутолимой жажде искупления и в остром, федровском, ощущении вины композитор представляет движение времени, противоречащее христианской модели. В его музыке время возвращается к языческому прошлому.

В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце-сердце горит над нами, – увы! – это не солнце искупления, а солнце вины <...>. Время может идти обратно: весь ход новейшей истории, которая со страшной силой повернула от христианства к буддизму и теософии, свидетельствует об этом (1, 201).

И все же, согласно Мандельштаму, в своей смерти Скрябин повторяет искупление. Даже если образ его внеположен христианству, судьба Скрябина – борьба с чарами и покорение сирены-музыки, его смерть и «сказочный посмертный рост <...> в глазах массы» (1, 201), – доказывают, что движение христианства (жизнь-смерть-воскресение) неизбежно.

«Миф давно забытого христианства» преодолен в творчестве Скрябина и в его смерти, повторяющей крестный путь. «Побороть забвение – хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства! В этом смысле я сказал, что смерть Скрябина есть высший акт его творчества, что она проливает на него ослепительный и неожиданный свет» (1, 204). Скрябин вводит смерть в органическую систему, «эллинизирует смерть», подобно тому как это делает христианство. «Искусство Скрябина имеет самое прямое отношение к той исторической задаче христианства, которую я называю эллинизацией смерти, и через это получает глубокий религиозный смысл» (1, 205).

На первый взгляд, из этого следует, что мысль о вновь рождающейся силе Скрябина вопреки (и во многом – по причине) его смерти продолжает теорию взаимодействия

присутствия и пустоты. Однако внимательное исследование показывает, что привычная модель претерпевает значительные изменения. В контексте более позднего эссе соображения о неопределенности или разрыве, впервые представленные в «Заметках о Шенье», получают некоторые неожиданные дополнения. Вес пустоты возрастает. Уходит в прошлое образ готического собора, устойчивого в своем единстве. Вместо того, чтобы обитать и творить на готических высотах, пронзая и околдовывая пустоту небес, поэты стоят теперь лицом к бездне, которая обладает не меньшей магической силой и способна привести к концу искусства и истории: «время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, – и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет...» (1, 202).

Преодолеть бездну можно, только отдав ей жизнь самого художника. Тогда его личность вернется, подобно Дионису, чтобы воскреснуть в посмертной славе. Неизвестно, однако, не потребует ли хищная бездна новых и новых человеческих жертвоприношений.

Обобщая, можно заметить, что мысль о неопределенности как созидательном начале несет в себе саморазрушительные тенденции. Переживая множество метафорических превращений в прозе Мандельштама, пустота все больше выходит из-под контроля. А к 1920-м годам сама идеология нового государства делает невозможным для Мандельштама советовать художникам следовать по пути Чаадаева в творческом обращении к пустоте-свободе России. «Чаадаев принял ее, как священный посох, и пошел в Рим» (1, 200). Русская «жажда спасения» неожиданно поворачивается новой стороной, становясь менее гибкой и отнюдь не устремленной к Риму.

Пустота как отсутствие значения, звука, голоса, силы, энергии, истории, единства и т.п., первоначально означав-

шая в теории Мандельштама созидательный принцип, обретает черты стихии, не подчиняющейся теоретическому контролю. В эссе «Скрябин и христианство» она наделена потенциальной разрушительной силой, способной привести к концу христианской культуры. Доказывает она и относительность всех культурных достижений (тема эта не чужда куда более поздним дебатам о постмодернистской поэтике)<sup>27</sup>. Мандельштам был глубоко поражен импликациями собственной образной системы и, конечно, все более тяжкими человеческими и культурными жертвами, наглядно представленными в русской политической реальности. Поэтому он, сохраняя надежду на легитимное место в новом обществе, напряженно ищет новую теоретическую позицию, которая дала бы свободу его творческому вдохновению, не требуя взамен легитимации смерти и уничтожения культуры.

Однако в 1919 году возможности теоретического развития и творческого обновления ограничены. Возникающий в эссе «Скрябин и христианство» мотив свободной игры<sup>28</sup> звучит почти как мольба о прекращении человеческих жертвоприношений. Христианское искусство воплощает игру и свободу. Оно исполнено радостного подражания Христу, а не скрябинской жажды жертвы и искупления, поскольку истинная жертва уже принесена. «Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен <...>» (1, 202). Следовательно, разрушение-пустота не обязательно должно быть всеобъемлющим. Возможно, это всего лишь свободная игра или «радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа!» (1, 202). Наша роль в таком случае – роль зрителей, которым суждено пережить катарсис, становящийся «искуплением в искусстве».

Взгляды, выраженные в эссе «Скрябин и христианство», которые обычно принято расценивать как мандельшта-

мовскую теорию христианского искусства<sup>29</sup>, скорее можно считать временной альтернативой кризису его собственной теории в контексте созвучного ей и достаточного мрачного развития событий. Альтернативу эту рождает желание уменьшить разрушительные последствия. Представление о том, что пустота – лишь игра божественного духа, вряд ли может считаться выражением зрелой позиции; скорее это что-то вроде детской мольбы о прощении в атмосфере, становящейся день ото дня все более темной и зловещей. Концепция «жмурок и прятков духа» на некоторое время помогает Мандельштаму сохранить уникальность его ранних теоретических позиций и не дает соскользнуть в символистскую «бездну». Однако после пережитого Мандельштамом творческого кризиса (1925–1929 гг.) можно было бы ожидать определенных изменений в образно-метафорическом языке его прозы, но сколько-нибудь отчетливых изменений не произошло. Знакомый словарь образов и метафорических ассоциаций сохраняется даже после того, как они обозначили логический тупик.

Позднее мы обратимся к развитию теоретической мысли Мандельштама в начале 1930-х годов, когда он преодолевает долгое поэтическое молчание 1925–1929-х годов и вновь обретает свой голос, особенно же, когда он открывает для себя Данте и отправляется в путешествие по земной христианской Армении, подобно тому, как Чаадаев отправился в Рим веком раньше. Если говорить об описаниях пробела или пустоты, в этих работах различаются два отчетливо противопоставленных направления этого образа. Одно обозначается как порыв, появляющийся в поэзии положительной линией, которая «взятая сама по себе, абсолютно немая» (3, 216) и чьи сигналы-волны значения «исчезают, исполнив свою работу» (3, 217). Другое направление воплощает устрашающую бездну Ада. В «Разговоре о Данте» читатель попадает в ад сквозь трещину (разлом), че-



рез которую можно увидеть «<...> этот люд, уложенный в приоткрытые гроба» (3, 222). Прошлое, давно считавшееся мертвым, живет там и поучает нас уже не «сущностью сладости», связанной в «Заметках о Шенье» с «ожерельем из мертвых соловьев» (2, 278), но «категорийно, категорично и авторитарно» (3, 222), то есть мощью приказов и обвинений. Спасаясь от призрачных, но безжалостных судей, окруженный возрастающим числом склок, «измученный и загнанный человек» прячется «на самое дно туманного звукового мешка» (3, 225).

В поэтике же начала 1920-х годов Мандельштам еще не различает двух видов отсутствия. Двоичный принцип значения и пустоты порождает жить в его метафорах и образах, которые становятся все запутанней и напряженней<sup>30</sup>. В 1922 году он по-прежнему воздает хвалу Шенье за его способность «совмещать рациональность с фуриями», с колкой самокритикой отмечая в том же эссе «Девятнадцатый век» (1922), сколь разрушительно такое единство. Образ буддизма, как воплощение негативного начала, угрожающего единству европейской культуры, действует как метафора невыразимого, а именно – российской жажды отрицания, которой поэт уже не восхищается.

Из союза ума и фурий родился убудок, одинаково чуждый и высокому рационализму Энциклопедии и античному неистовству революционной бури – романтизм <...>. Девятнадцатый век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. Он был носителем чужого, враждебного и могущественного начала, с которым боролась вся наша история. <...> Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не исповедовал буддизма, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость (2, 268-9).

## II

### СЛОВО В ПОЭТИКЕ МАНДЕЛЬШТАМА

Тема этой главы – понимание природы слова в поэтике Мандельштама и изменения концепции слова в его теоретических работах разных лет. Если поэт начинает с метафорического отождествления слова с камнем, то затем он отчасти отстраняется от этой метафоры и начинает видеть в слове двойную природу, видимую и невидимую реальности. Наконец, он осознает, что и это определение не исчерпывает сущности слова. Новое понимание отражается в поздних теоретических работах Мандельштама, где слово изображено как поток энергии, ударяющийся в сознание волнами изменяющихся перспектив.

#### *1. Слово – камень (1913-1919)*

Для раннего творчества Мандельштама характерно представление о словах как о вещах, осязаемых материальных сущностях. В одном из первых этюдов, статье «Франсуа Виллон»\*, он уравнивает талант поэта и вора: лучший способ украсть цыпленка – написать о нем стихи. В свете подобных взглядов не удивительно, что Мандельштам стал одним из лидеров акмеизма, возникшего из противостояния символистскому пониманию поэзии как моста к не-

---

\* Цитируя О.Э. Мандельштама, мы оставляем написание, которое использовал поэт.

материальному миру (см., например, Топоров, 1979, 249-52; Мейер, Ян, 1979). В «Утре акмеизма», первой попытке программной статьи<sup>1</sup>, Мандельштам провозглашает «каменный век» поэзии, где каждому слову возвращается неизменная прочность камня<sup>2</sup>. Хотя подобное сравнение дает почву для ассоциативной игры и создания образов «словесного строения», центральная мысль очевидна: в руках акмеистов слово становится частью материального мира, чье непрерывное и нерасчленимое существование аксиоматично: «Зодчий говорит: я строю – значит я прав <...> мы вводим готику в отношения слов, подобно тому, как Себастьян Бах утвердил ее в музыке <...>. Но камень Тютчева <...> – есть слово. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» (1, 178)<sup>3</sup>.

Иными словами, в 1913 году Мандельштам воспринимает поэзию как сотворение мира-собора (стихотворения или тела стихотворения), создающегося из слов-камней. Этот мир-собор не знает смерти: он вещественен, но, тем не менее, вечен; он, возможно, превосходит мир, уже существующий. «Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни – злая, потому что весь ее смысл – уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» (1, 179). Повторяющиеся образы каменной структуры и собора послужили темой многих исследований мандельштамовской поэзии<sup>4</sup>; готический собор традиционно считается центральным образом всех ранних мандельштамовских эссе. Только в статье «Скрябин и христианство» (написанной между 1915 и 1919 годами) Мандельштам отказался от образа камня как метафоры поэзии. «Все римское бесплодно, потому что почва Рима камениста, потому что Рим – это Эллада, лишенная благодати» (2, 318)<sup>5</sup>. В том же тексте читатель впервые встречает описание искусства (и поэзии) как почвы и роста<sup>6</sup>.

В статье «Слово и культура» (1921) новое толкование слова в органически-растительном контексте, сменившее образ слова-камня, уже не окрашено безоговорочным энтузиазмом. Напротив, достаточно ясно, что движение к чисто растительной метафорике эквивалентно смерти культуры, а описание Петербурга, в котором поэта восхищает не каменная архитектура города, но трава, «первые побеги девственного леса, который покроеет место современных городов» (1, 211), исполнено редкого сочетания иронии и грусти.

В этой же статье возникает возможность сосуществования двух метафор. Непосредственно за определением поэзии в контексте метафоры камня Мандельштам вводит другой образ поэзии – в контексте растительности-земли. Материальная реальность обеих метафор лишена постоянства, скорее, она символизирует опустошающую силу времени<sup>7</sup>. Трава разбивает камень, голодное время разрушает государство или разрушается им, но поэзия, будь она надписью или плугом, призвана сохранить материальные объекты, каждый из которых несет в себе семя саморазрушения. Надписи на камне защищают стареющую вещьественность цивилизации. Поэзия-пflug<sup>8</sup> спасает время/почву от неизбежного уничтожения плодородной памяти, скрытой под недоступными пластами земли.

Культурные ценности окрашивают государственность, сообщают ей цвет, форму и, если хотите, даже пол. Надписи на государственных зданиях, на гробницах, воротах страхуют государство от разрушения времени.

Поэзия – пflug, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху (1, 213).

Сравнение слова с камнем исчерпало себя, ведь образ цельной каменной структуры не защищен от разрушения. Слово превосходит камень; их сопоставление достигло кульминации, и их метафорическая идентификация уже не нужна.

Однако понимание слова как монолитной структуры, камня, ядра неожиданно возникает опять в статье «О природе слова» (1922), хронологически и теоретически следующей за статьей «Слово и культура»:

У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории (1, 225).

Загадка состоит в том, что Мандельштам сохранил метафорическое сопоставление «слово/камень» даже после того, как признал его во многих отношениях недостаточным<sup>9</sup>.

Эта тенденция очевидна и в трактовке Мандельштамом Василия Розанова. Фигура Розанова в статье «О природе слова» выбрана, среди прочего, и для того, чтобы представлять прежнее «я» Мандельштама и его стремление отождествить слово и культуру с собором и камнем. Описание Розанова удивляет многих исследователей<sup>10</sup>, хотя логика характеристики этого философа и скрытой в ней самокритики типична для Мандельштама: любая авторская позиция, когда-то столь страстно утверждаемая, уже не может представляться неверной даже тогда, когда Мандельштам ее перерастает. По этой причине Розанов неизменно рассматривается с любовью и симпатией (это всегда отмечали критики), но кульминация каждого восторженного описания Розанова (выстроенная по риторическому закону антиклимакса) – сомнение в теоретической ценности его мысли. Мандельштам не отвергает взгляды Розанова, но считает их теоретически неудовлетворительными и в более широкой перспективе – недостаточными.

Одна книга Розанова называется «У церковных стен». Мне кажется, Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь

нащупать, где же стены русской культуры <...> он не мог жить без стен, без «акрополя» <...>. Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судьбу Розанова <...>.

Вот почему тяготение Розанова к домашности <...> я вывожу из филологической природы его души, которая в неутомимом искании орешка щелкала и луцила свои слова и словечки, оставляя нам только шелуху. Немудрено, что Розанов оказался ненужным и бесплодным писателем (1, 222-3).

Так своеобразно определяет Розанов сущность своего номинализма: вечное познавательное движение, вечное щелканье орешка, кончающееся ничем, потому что его никак не разгрызть (1, 223).

Нежелание расстаться с излюбленной метафорой слова-камня (вообще популярной среди акмеистов)<sup>11</sup> оказалось во многом предопределено историческими и культурными взглядами Мандельштама. В хаосе российской истории язык – единственная надежная защита страны, ее краеугольный камень. Поэтому Мандельштам в начале 20х годов, оставаясь согласным с Чаадаевым в том, что у России нет ни границ, ни постоянства, ни ценностей, все-таки оспаривает роль русского языка как воплощающего в себе ту стабильность, которой так не достает стране: «Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть, что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, – именно: язык» (1, 222)<sup>12</sup>. Это, в свою очередь, объясняет любовь Мандельштама к Розанову, который «не мог жить без стен, без «акрополя» (1, 223) и именно в языке обретал интеллектуальную определенность – каменные очертания. Исторические воззрения Мандельштама не только поясняют его верность метафоре слова – камня, но и показывают, что признание недостаточности того или иного метафорического сопоставления

не заставляет от него отказаться. Переоформление первоначального отождествления – более предпочтительная альтернатива.

Сохраненное, но преобразованное сопоставление слова с камнем звучит даже в последней теоретической работе Мандельштама, – «Разговоре о Данте», в которой автор доказывает, что вся поэма, в сущности говоря, «не строфа, а кристаллографическая фигура, <...> стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы» (3, 227). Эта идентификация, по-разному проявляющаяся в работах разных лет, раскрывает для автора момент истины в восприятии стихов. Мандельштам до конца не отказался от этого сравнения, он постоянно возвращался к нему, стремясь поместить его в более широкие теоретические рамки.

## *2. Слово как внутренняя и внешняя реальность (1921–1922)*

Уже в статье «Слово и культура» (1921), наряду со сравнением слова и камня, Мандельштам пытается дать такое определение слову, которое исключало бы материальные, вещественные коннотации. Абстрагирование от материальных представлений звучит в самом известном определении поэзии, согласно которому означаемый предмет не исчерпывает смысла слова, а содержание стихов, в свою очередь, превосходит значения отдельных слов<sup>13</sup>. Но даже это, столь часто цитируемое определение, не подводит итога теоретическим поискам поэта, а лишь свидетельствует о глубоких изменениях взглядов, об их переориентации<sup>14</sup>.

Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вечность, милое

тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела (1, 215).

<...> Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта (1, 216).

Именно в этой работе и в следующей за ней статье «О природе слова» Мандельштам – во многом под влиянием философии Бергсона – стремится выразить представление о слове не как о предмете, но как о соотношении, основном элементе коммуникативного процесса. Слово становится воплощением энергии, причем внутренний источник этой энергии всегда отличен от внешнего облика слова. Однако форма слова не однозначна (слово можно воспринять как графический образ в письменном тексте, как указание на некий предмет, как звуковую оболочку), а потому само соотношение внешней и внутренней реальности будет изменяться в зависимости от нашего подхода к слову. Мир поэзии таков, что, какой бы аспект слова мы ни исследовали (фонетическую оболочку, значение и т. д.), его соотношение с другими элементами всегда представляется как связь внутренних и внешних аспектов.

Словесное представление, сложный комплекс явлений, связь, «система». Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и, наоборот: звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре (1, 228).

Слово, таким образом, – это связь, соотношение<sup>15</sup>. Но Мандельштам предостерегает от того, чтобы рассматривать отношения без осязаемой сущности, без центра, без чувства единства<sup>16</sup>: «Движение бесконечной цепи явлений, без начала и конца, есть именно дурная бесконечность <...>



видимость научного обобщения, <...> ценою отказа от всякого синтеза и внутреннего строя» (1, 218). Напротив, слово – это такое соотношение, которое, тем не менее, обладает внутренней тягой, своим собственным источником энергии, независимым от отношения как такового. Слово подобно вееру Бергсона: раскрываясь, оно манифестирует взаимосвязь явлений, будучи закрытым, оно представляется единым: «как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостижаемому свертыванию» (1, 218)<sup>17</sup>.

Трудно сразу оценить теоретическую ценность подобной точки зрения. Для Мандельштама определение всегда соприродно метафоре, и в данном случае природу слова точнее всего передать метафорой («тело, свободно выбранное для жилья»), которая оставляет пространство для взаимопроникновения внешних и внутренних качеств (рассеянный свет, раскрытый веер). Таким образом, слово обладает рядами двойственных характеристик, каждая из которых, в свою очередь, определяет двойную его природу – невидимый внутренний центр и внешнее волнообразное существование, манифестируемое как отношение. В 1930-х годах, описывая слово и поэзию, Мандельштам обратился к теории волновой природы света<sup>18</sup>. Поэзия – невидимый источник энергии, который отражается в сознании как волны, подобные волнам в жидкости: «Поэтическая речь есть ковровая ткань <...>. Она прочнейший ковер, сотканный из влаги» (3, 217-8). В 1920-х годах, однако, поэт имплицитно утверждает дуализм, работая с набором метафор, выражающих бинарные характеристики.

Скрытая связь с этой двойной метафорой (источник и проявление) ощутима в каждом аспекте поэтики Мандельштама этого периода. Даже портреты двух филологов, Розанова и Анненского, в статье «О природе слова» подчинены принципу двойного описания, поскольку образ

Розанова соответствует внутренней сущности слова (его ядру), а образ Анненского – его внешним проявлениям.

Пожалуй, самое яркое воплощение двойной природы слова – способность слова генерировать пространство. Поскольку невидимый источник энергии должен проявиться в пространстве и времени, для Мандельштама становится необходимым ввести представление о «пространности», внутреннем пространстве слова<sup>19</sup>. Отметим, что этот новый взгляд на слово (способность обладать внутренним пространством и сотворять его) отчетливо проявляется в статьях Мандельштама о театре, которые, по определению обращены к слову как соотношению, схеме общения, то есть – к драматической интерпретации художественного текста.

### *3. Слово как пространство (1925)*

Почти все статьи Мандельштама о театре созданы в пору между 1923 и 1927 годами; они интересны тем, что могут пролить свет на развитие его идей в наименее доступный для исследования и интерпретации промежуток времени. Статьи эти – «Художественный театр и слово» (1923), «Выпад» (1924), глава «Комиссаржевская» в «Шуме времени» (1924), «Михоэльс» (1926) и «Яхонтов» (1927). Мандельштам рассуждает в них о драматизации внутреннего словесного пространства, без познания которого невозможно правильно подойти к осмысленному прочтению слова.

Поэт равно осмотрителен в толковании и внешнего, и внутреннего измерений слова. Акцент на драматическом аспекте слов связан для него с их внешней функцией, которая, оторвавшись от внутренней, оказывается сопряжена на глухоте. Таким образом, он критикует МХАТ, хорошо известный своим реализмом, за ложное направление в

стремлении «помочь» слову во внешнем мире. «Вся деятельность Художественного театра прошла под знаком недоверия к слову и жажды внешнего осязания литературы <...>. По-настоящему они осязали только себя» (3, 334-5). Мандельштам снова и снова повторяет, как высока цена, которую театр платит за забвение скрытой природы слова. «Истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через слово, в слове скрыта режиссура. В строении речи, стиха или прозы дана высшая выразительность». Для Мандельштама ирония здесь в том, что подчеркнуто реалистическое изображение слова мешает процессу общения. И впрямь, когда главное значение придается внешнему облику слова и его материальным проявлениям, исполнитель утрачивает связь с образом, слышит лишь самого себя. Общение исчезает, и на его месте возникает новый, но бесполезный текст предположений и догадок. «Уж не проще ли было заменить текст «Горе от ума» собственными «психологическими» ремарками и домыслами?» (3, 335). Следовательно, полноценное общение невозможно, если мы не способны постигать глубину слова. Как только мы перестаем понимать его внутреннюю реальность, коммуникация как таковая прерывается.

В статье «Выпад», написанной годом позже, он возвращается к мысли о том, что поэтическую грамотность, с ее особыми правилами общения, можно обрести только в самом слове. Чтобы понять текст, необходимо войти в словесное пространство (конечно, метафорически, как если бы мы следовали по определенному пути):

В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятными и закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтиче-

ски грамотный читатель ставит их от себя, как бы извлекая их из самого текста (2, 411).

Однако обращаясь только к внутренней реальности слова, мы тоже заходим в тупик. Такая альтернатива отчетливо воплощается в образе Веры Комиссаржевской («Шум времени»). Актриса, основавшая единственный в России театр символизма, обладала редким даром проникать в постоянно меняющуюся жизнь слова: «она подымала и опускала голос так, как это требовалось дыханием словесного строя; ее игра была на три четверти словесной» (2, 385). Однако на этом пути, по мнению Мандельштама, «дышали ложным и невозможным кислородом театрального чуда» (2, 386), а значит, этот путь бесплоден, поскольку энергия слова не меняет окружающего мира. На протяжении всей главы автор утверждает, что игра Комиссаржевской неподвижна; она в лучшем случае останавливает движение слова во внешний мир:

Ходить и сидеть она скучала. Получалось, что она всегда стоит <...>. Между тем у Комиссаржевской были все данные большой трагической актрисы, но в зародыше <...>. Комиссаржевская вырвалась из российского театрального быта, как из сумасшедшего дома, – она была свободна, но сердце театра останавливалось (2, 385-6).

О том, как выйти из тупика, в который заводят и явный пуризм (внимание Комиссаржевской исключительно к внутренней реальности слова), и интерпретационная глухота МХАТа (сверхреалистическое подчеркивание исключительно внешней стороны словесной природы), Мандельштам говорит в двух статьях, написанных в середине его творческого кризиса.

В статье о Владимире Яхонтове (1927), действующем в «театре одного актера», понимание внутреннего пространства как немой и скрытой формы сменяется образом рас-

ширяющегося источника энергии. Это энергия, исходящая из слова, – неотчуждаемая собственность талантливого актера: пространство, необходимое актеру:

<...> пространство, которое он носит с собой, словно увязанным в носовой платок портного Петровича, и вынимает его, как фокусник яйцо из цилиндра.

<...> раздвигая картину до цельного театра, с площадью и морозной ночью. В каждую данную минуту он дает широко раздвинутый перспективный образ (2, 460-1).

Внутреннее пространство, как бы мало оно ни было, раскрывается в игре с бесконечно расширяющейся перспективой. Энергия, порожденная драматическим воплощением слова, становится энергией соучастия, то есть понимания.

Внутренняя реальность – вечный источник движения, и потому она не может пребывать в неподвижности. Она охватывает и выражение лица, и движения тела (вплоть до кончиков пальцев), и даже окружающее пространство<sup>20</sup>. Образ веера, введенный в статью «О природе слова», скрыто присутствует в изображении актера, прочитывающего внутреннее значение слов и движимого по сцене их вечно возрастающей энергией. Яхонтов «единственный из современных русских актеров движется в слове, как в пространстве» (2, 461). Внимание к внутреннему голосу слова рождает движение<sup>21</sup> – «графически точный и сухой рисунок, рисунок движения и узор слова» (4, 460).

Таким образом, внутреннее пространство слова не только способствует пониманию, оно властно требует внешнего воплощения. Мандельштам все чаще сопоставляет это внутреннее пространство с напряженным субстратом энергии, которую поглощает художественное воссоздание предметов в расширяющейся перспективе. В очерке «Михоэльс» (1926) Мандельштам изображает этого актера и режиссера как еврейского Диониса, каждое движение которого ис-

полнено живой энергией осуществленного творческого замысла, вырастающего из верного восприятия произведения искусства. И в самом очерке, и в его черновиках, автор исключительно ярко воссоздает образ вечно растущего взаимодействия между пробужденным замыслом и его опьяняющей, преобразующей, разрушающей и одновременно созидающей силой, связанной (по крайней мере, в этих фрагментах) с особым, свойственным еврейскому народу эстетическим сознанием.

Здесь пляшущий еврей подобен водителю античного хора. Вся сила юдаизма, весь ритм отвлеченной пляшущей мысли <...> – все это уходит в дрожание рук, в вибрацию мыслящих пальцев, одухотворенных, как членораздельная речь (2, 448).

<...> Такого актера нельзя выпускать на реалистическую сцену – вещи расплавятся от его прикосновений. Он создает предметы – иголку с ниткой, рюмку с перцовкой, зеркало, быт, когда ему вздумается (2, 558).

Слово в понимании Мандельштама становится сопряжено динамической энергии, расплескивающейся в пространстве и созидающей его. В таком определении поэт выходит за пределы дуальных (и контрастных) характеристик: слово – это поток энергии, преобразующий реальность, а не просто двойная метафора. Театральные статьи, созданные в годы творческого кризиса Мандельштама, свидетельствуют о том, в каком направлении менялась его теоретическая мысль. Слово – не вещь и не динамический центр пространства. Его внутренняя реальность продолжается в движении, которое преобразует мир и создает вечно расширяющееся художественное пространство. Мы встретим похожий образ в «Разговоре о Данте», где поэтические слова представлены как сигналы-волны, определяющие внутренний мир поэмы – ад, чистилище и рай, то есть три ландшафта целостной и разрастающейся вселенной.

#### 4. Слово как путь к общению (1930-е годы)

Хронологическое исследование преобразования и развития концепции слова в работах разных лет показывает, что взгляды Мандельштама существенно менялись вплоть до 1930-х годов. Однако вопрос о сосуществовании различных представлений о слове остается неразрешенным. Почему в 1930-х годах Мандельштам не избирает одного итогового определения, но продолжает работать с достаточно широким набором образов, отражающих, с его точки зрения, сущность слова? Не исключено, что стиль мышления Мандельштама, а также взлеты и падения на его творческом пути, приводят его к особому (и необычному) пониманию природы слова: поскольку слово доступно сознанию в ряде воплощений и соотношений, его неразумно и даже невозможно свести к одной конкретной форме или определению.

Новое понимание слова Мандельштамом стало выражаться как путешествие в варьирующемся пространстве восприятия. В «Разговоре о Данте» и «Путешествии в Армению» он попытается очертить основные принципы и даже своего рода периодизацию этого путешествия. Ни одно из частных представлений о слове нельзя считать неверным, но они реализуются, если только слово оказывается в изоляции, в покое, если оно прекращает движение. Слово велит нам двигаться, и постигнуть его можно только в путешествии. Так, в «Разговоре о Данте» мы читаем: «Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время свой поэтической работы, путешествуя по козым тропам Италии» (3, 219). Физическое путешествие, долгие исторические поиски – это и проникновение в смысловое пространство слова. Звонящий скрытый приказ внутренней энергетики слова служит приглашением, а

для поэта – обязательством осуществить замысел путешествия по извилистым тропам словесной реальности.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку <...>. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге («Разговор о Данте», 3, 226).

Очевидно, что слово включает множество частных проявлений, соотношений и метафорических идентификаций. К 1930-м годам Мандельштам начинает считать главной своей задачей описание смысловых уровней, раскрывающихся поэту по мере углубления в многомерную природу слова, а не воссоздание или поиск одного его конкретного определения.





### III

## СЛОВО В ДЕЙСТВИИ: ГИПНОТИЧЕСКАЯ СИЛА ПОЭЗИИ

Поскольку для Мандельштама поэзия – это наиболее полное раскрытие сущности слова, поэтическое слово всегда представлено в его работах как напряженность языкового мышления. В этой главе мы обратимся к эволюции взглядов Мандельштама на принципы изменения языкового опыта в поэзии и рассмотрим различные метафорические воплощения слова как силы в его художественном творчестве. Представление о гипнотизме стихотворной речи, сменившая его затем метафора разнонаправленных двойных команд, и, наконец, видение слова как приглашения к путешествию в многомерное смысловое пространство, – все эти метафоры поэтического слова раскрываются по мере развития его теоретической мысли.

#### *1. Гипнотизм и «сгущение» речи в поэзии*

Каким бы ни было очередное метафорическое воплощение слова в поэтике Мандельштама, оно всегда неотделимо от представлений об интенсификации, о «сгущении» речи в поэзии<sup>1</sup>. Сравнение слова с камнем в «Утре акмеизма» вытекает из интерпретации поэзии как усиленной реальности: «поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает» (1, 177).

В более позднем образе слова как бергсоновского веера также можно угадать принцип усиления языкового опыта, который отражается в целом ряде поэтических образов как свертывание и развертывание реальности, сгущенной в потоке энергии<sup>2</sup>. Розанов и Анненский, чьи портреты Мандельштам воссоздает в статье «О природе слова», вовлечены в процесс усиления или укрепления речи. Для Розанова слово – «маленький Кремль», Анненский сотворял в поэзии «настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал» (1, 226). Начиная с 1922 года, мысль о том, что языковой опыт усиливается, сгущается в поэзии, закрепляется в поэтике Мандельштама. Закрытый веер, источник тепла, крепкий горький настой – вот в чем истоки и цель цивилизации. «Эллинизм – это <...> очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» (1, 227)<sup>3</sup>.

Мотив усиления прямо связан еще с одним центральным мотивом поэтики Мандельштама, а именно – с осознанием внутреннего динамизма стихотворного ряда. Усиленная в поэзии словесная энергия становится поступком<sup>4</sup>, действием, событием<sup>5</sup>. Примеров слишком много, невозможно выбрать самые важные. Однако одно из ранних свидетельств – рассуждение о лирике Сологуба в черновиках статье «О собеседнике»: «В результате стихи Сологуба продолжают жить после того, как они написаны, как события, а не только как знаки переживания» (1, 286). Что же обуславливает динамическое проявления действия, сигнал к которому дан в слове? Как мы могли увидеть в первой главе, ранние взгляды Мандельштама на эту проблему превосхищают работы Изера (а также Хайдеггера, особенно его труд «Что такое метафизика»): побуждения к действию нельзя найти в самом слове, которое является воплощением предметности, камнем, но которое также су-

ществует в словесной «беспредметности»<sup>6</sup>. Эта антиномия, заложенная в самой сущности поэзии, обнаруживается в разных статьях Мандельштама. Слово как значение и слово как энергия восходят для него к разным источникам. Внутри слова высказывание, значение или мысль часто противопоставлены гипнотическому воздействию и приказу<sup>7</sup>. В ранних работах (1914-1920) воздействие поэзии, переживаемое как гипнотическая сила<sup>8</sup> и воспринимаемое как приказ, неизменно сопоставляется с одержимостью, чей источник – отсутствие, пробел, пустота, смерть:

Законы поэзии спят в гортани, и вся романтическая поэзия, как ожерелье из мертвых соловьев, не передаст, не выдаст своих тайн, не знает завещания («Заметки о Шенье», 2, 278)<sup>9</sup>.

О, наследство мыслителя! Драгоценные клочки! Фрагменты, которые обрываются как раз там, где всего больше хочется продолжения, грандиозные вступления, о которых не знаешь <...>.

Зияние пустоты между написанными известными отрывками – это отсутствующая мысль о России<...>. <...> Россия была причиной мысли Чаадаева. Что он думал о России – остается тайной («Чаадаев», 1, 197-198).

Если сорвать покров смерти с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет («Скрябин и христианство», 1, 201).

Следует отметить, что мысль о происхождении силы поэзии из пустоты или мира смерти не постоянна в поэтике Мандельштама<sup>10</sup>. Понятие «зияния» как источника энергии появляется, как правило, рядом с метафорическим описанием слова-камня (подробнее эта тема обсуждалась во второй главе данного исследования). Лишь в первые десять лет своих теоретических поисков Мандельштам любил утверж-

дать, что задача поэзии – связать оба начала, материальность и беспредметность слова, и соединить реальность и гипнотизм. В эти же годы Мандельштам видит цель поэзии в примирении противоположных начал, или, согласно статье «Заметки о Шенье» (1915), в следовании пушкинской формуле – «союз ума и фурии» (2, 279). Однако подобный взгляд на поэзию ведет к глубокому кризису, отчасти обусловленному радикальными изменениями в политической и общественной жизни послереволюционных лет. Пустота одолевает и поглощает смысл. Наступление пустоты, когда то желанной и магической, может быть необратимым. Оно же угрожает истории, уничтожая летоисчисление и традиции, ставит под угрозу все человеческое искусство. «Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток – и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет...» (1, 202).

Представление о реализации вещественности слова в поэзии и магии невещественности слова оказывается теоретически бесплодным.

## *2. Двойное воздействие поэзии (1921-1924)*

Можно полагать, что именно в 1920-е годы перестраиваются основы теоретических взглядов Мандельштама<sup>11</sup>. Вместе с бергсоновской метафорой веера в его сочинения приходит понимание единого источника и осязаемой реальности поэтического слова, и его гипнотического воздействия. Так, в статье «О природе слова» читаем: «Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, решающаяся в событие» (1, 220-1)<sup>12</sup>. Слово, стихотворение, культура, эллинизм – все они существуют, действуют и организуют окружающее их пространство, освещают и

согревают его. Иными словами, начиная с 1922-23 годов понятия сущности и бытия, значения и динамизма, и даже гипнотической силы стиха становятся синонимами; они выступают как характеристики одного и того же начала.

Однако, как отмечалось во второй главе, в 1920-е годы перед поэтом вновь возникает система противоположных принципов. По мере того, как Мандельштам преодолевает противоречие вещественности-невещественности, он постепенно осознает дуализм внутренней и внешней реальности слова. *Новая оппозиция отличается от прежней тем, что теперь оба аспекта слова (а не один, как было ранее) наделяются и властью, и гипнотическим воздействием.* В раннем противопоставлении главным источником гипнотического воздействия стихов была пустота, а не вещественность. В новой смысловой оппозиции и внутренняя, и внешняя реальность слова обладают особой силой воздействия, и оба эти аспекта воспринимаются как действие.

В теоретических работах 1920-х годов скрытая реальность стихотворения, рождающаяся из внутренней природы слова, представлена как единство растущих импульсов<sup>13</sup>. Мы способны услышать и понять внутренний мир стихов благодаря особому ощущению родства. Их тайная жизнь близка и соприродна нам: «Эллинизм [то есть, глубинный источник русской культуры] – это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу» (1, 227). По контрасту, внешняя реальность стихотворения, его видимая поверхность или вещественность, изображается в этот период как останавливающая, контролирующая действие<sup>14</sup>. Такое замедление читатель ощущает как бы в борьбе с текстом. Мандельштам находит для этой борьбы особое метафорическое определение – «гнев» (а позднее – «литературная злость»).

Описание двух типов воздействия поэзии – родственности импульса и призыва к ярости, или борьбе – характерно

для работ двадцатых годов. В начале этого десятилетия звучит мотив родства и любви, а к 1925 году его замещает мотив «литературной злости»<sup>15</sup>.

Образ поэзии как активного дискурса, безусловного воздействия и даже действия впервые возникает в статье «Слово и культура». Чувство это сопоставимо с любовью, поскольку любовь для поэта действительна, соприродна глубокому ощущению родства. Обращаясь к стихам Катулла, легендарного любовника и поэта, Мандельштам рассуждает о приказе, повелении, обязательстве и непрестанной тайной силе поэзии. Цитируя строки с глагольной формой сослагательного наклонения «volemus» (да полетим!), он обыгрывает само понятие этого наклонения и его императивной модальности, связывая их со свойствами поэзии как таковой: «Я взял латинские стихи потому, что русским читателем они явно воспринимаются как категория долженствования; императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было» (1, 214)<sup>16</sup>. Поэзия вообще, хорошая (то есть классическая) поэзия – в частности, обладает двойным воздействием, для которого характерно одновременное ощущение любимого предмета как своего собственного, но, тем не менее, открывающегося только в другом<sup>17</sup>. После слов о Катулле Мандельштам разъясняет понятие императива, приказа, повествуя о безусловном и всеобъемлющем состоянии, когда мы узнаем что-то дорогое сердцу: «Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы – и петух, который прокричал за окном, кричал в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость» (1, 214).

Можно предположить, что здесь Мандельштам экспериментирует с принципом остранения, описанным Шклов-

ским<sup>18</sup>. «Увиденное как бы сначала» у Мандельштама превращается в «узнавание и воспоминание». С его точки зрения, это не простой художественный прием, но самый верный и лучший принцип общения, поскольку скрытый приказ быстр, как узнавание знакомого предмета, и радостен, как встреча с возлюбленной.

Только в свете этих семантических параллелей можно объяснить удивительное описание розановской филологии в статье «О природе слова». Розанов, «ненужный и бесплодный писатель», чувствует внутреннюю жизнь языка и гипнотическую силу слов. Тяга его к литературе неподдельна, ибо он действует из любви, он «филолог»<sup>19</sup>. Мандельштам вкладывает особый смысл в это понятие, обозначающее человека, движимого любовью к слову<sup>20</sup>. Для него литературное чутье Розанова обусловлено тем, что в литературе тот чувствует себя как дома<sup>21</sup>. Розанов, «анархический, нигилистический дух», «признавал только одну власть – магию языка, власть слова» (1, 222), он восприимчив к велениям языка, как бывают чувствительны к нюансам семейного разговора<sup>22</sup>; поэзия же манит с той же неподдельной силой, как любимая интонация домашних бесед. Так раскрывается одно из самых неоднозначных определений поэзии в статьях Мандельштама: внутренняя жизнь поэзии – это родственное влечение, неуловимый оттенок дорогого сердцу ощущения родства, близости:

Отношение Розанова к русской литературе самое что ни на есть нелитературное. Литература – явление общественное, филология явление домашнее, кабинетное <...>. Филология – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни. Вот почему тяготение Розанова к домашности, столь мощно определившее весь уклад его литератур-



ной деятельности, я вывожу из филологической природы его души <...> (1, 223).

Внутренняя жизнь поэзии обладает безусловной индивидуальной притягательной силой, она магически вовлекает каждого в литературу как в семью (процесс, часто сопоставляемый у Мандельштама с движением крови), и без нее нет культуры<sup>23</sup>. Еще более важно то, что источник этого притяжения ощущается исключительно как родство. Он узнаваем, подобно нюансу или интонации, хорошо известными в семье, и его невозможно соотнести с осязаемостью вещи.

Логично предположить, что в своем представлении о сущности поэзии как действии или поступке, а не как о формальном приеме, Мандельштам полемизирует с формалистами. Для них анализ стихов или прозы сводился к поискам и определению конкретных принципов «остранения». Для Мандельштама восприятие искусства подобно встрече с близким, любимым существом. Еще один пример художественного притяжения как семейного радостного узнавания дает нам статья «Михоэльс» (1926), написанная приблизительно в то же время, когда Эйхенбаум в последний раз обобщал основные теоретические положения формализма, чтобы отразить атаку Троцкого. «Михоэльс» повторяет тему любовного, семейного понимания искусства, впервые прозвучавшую при описании Розанова. Но одновременно здесь представлено самое запоминающееся описание внутреннего императива культуры (и поэзии) как кровного родства или чувства глубокой близости. В «Михоэльсе» притягивает «еврейство», подобное взаимопониманию родственников; одновременно оно выступает и как метафора внутреннего притяжения искусства<sup>24</sup>. «Еврейство», способность двух евреев мгновенно узнать друг друга, поэт понимает как возможность постичь внутрен-

ную сущность эстетического принципа – мгновенное и радостное признание родства, которое не может устареть или уйти из памяти. Завидев еврея, театр Михоэльса ликует, втягивая его в мастерскую своего искусства и преобразуя в свой осязаемый жизненный образ, укрепленный искусством: «Этот парадоксальный театр <...> пьянеет, как женщина, при виде любого еврея и сейчас же тянет его к себе в мастерскую, на фарфоровый завод, обжигает и закаляет в чудесный бисквит, раскрашенную статуэтку <...>, танцующих, как целомудренные девушки, взявшись за руки, в кружок» (1, 447).

Однако притяжение «внутренней лаборатории» стиха, это чувство дома<sup>25</sup>, одновременно оттенено противоположным свойством его внешней жизни, которая зовет читателя к борьбе. Это представление опять же возникает в статье «О природе слова». Анненский, поэт-филолог, изображен как антипод Розанова: «Поскольку Розанов в нашей литературе представитель домашнего юродствующего и нищенствующего эллинизма, постольку Анненский – представитель эллинизма героического, *филологии воинствующей*» (1, 225; *курсив мой*). Схватку<sup>26</sup> Анненского с сокровищами западной литературы еще нельзя вполне назвать гневом или борьбой, но в ней, несомненно, звучат мотивы сопротивления. Защита русской литературы рождает конфликт с западным искусством. «Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое, и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав.<...> Все спали, когда Анненский бодрствовал» (1, 225-6).

Каким бы странным ни казалось это описание глубокого знания романской словесности, присущего Анненскому<sup>27</sup>, здесь уже содержится зародыш образов борьбы

читателя с властью художественной формы. И впрямь, Анненский сражается у внешних границ художественного пространства<sup>28</sup>, либо в его высшей точке (движение орла «на большой высоте»), либо у крайних пределов. «Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь» (1, 225). Логика образа подсказывает, что внешних границ поэзии, ее организации и формы можно достичь только с помощью мужества и силы, посредством конфликта и борьбы, и границы эти, построенные с такой доблестью, охраняют жизнь культуры.

Именно так описывает Мандельштам в 1924 году близость тем у Сологуба и Тютчева. Внешние пределы поэзии, однако, теперь сопоставляются не только с властью над полем битвы, но и с темой холода, даже льда; мотив этот прозвучит и в «Шуме времени»<sup>29</sup>. Мандельштама восхищает способность Сологуба достичь высот тютчевских тем, а затем очеловечить их, перенести на уровень знакомого, домашнего. Сологуб представлен как отважный скалолаз, который сумел растопить вечные снега тютчевской поэзии:

<...> чем дальше, тем больше мы понимали, что поэзия Сологуба есть наука действия, наука воли, наука мужества и любви.

Прозрачными горными ручьями текли сологубовские стихи с альпийской тютчевской вершины. Ручейки эти журчали так близко от нашего жилья, от нашего дома. <...> Это снисхождение в долину, спуск к жилью и житью снеговых, эфирно-холодных залежей русской поэзии, может быть, слишком неподвижных и эгоистических в ледяном своем равнодушии и доступных лишь для отважного читателя (2, 408).

В последней главе «Шума времени» – «В не по чину барственной шубе» – понятия борьбы, мужества, конфликта преобразуются в почти сардонический мотив литера-

турной злости. Литературу можно понять только через борьбу и гнев, хотя она остается неизменным источником тепла и любви. В удивительном портрете своего первого учителя литературы, всегда злого и сердитого В.В. Гиппиуса, Мандельштам объединяет представление о внешнем и внутреннем пространстве поэзии. «От прочих свидетелей литературы ее понятых, он отличался именно этим злобным удивленьем. У него было звериное отношение к литературе, как к единственному источнику животного тепла. <...> Он был Ромулом, ненавидящим свою волчицу, и, ненавидя, учил других любить ее» (2, 388).

Очевидно, что подчеркивание злости и животного гнева, как и мотивы холода и льда в «Шуме времени» (1925)<sup>30</sup>, берут начало не только в теоретических взглядах поэта, но и в его глубоком отчаянии, вызванном тем, что положение его в новом советском государстве становилось все более и более неопределенным. Энергичный, блестящий, импульсивный писатель, он должен был понимать, что его интеллектуальный путь все дальше уводит его от запланированного курса движения советской литературы. Советское государство отнюдь не разделяло его гнев и злость, равно как и его признание укорененности в литературе прошлого. В 1930 году, после пяти лет поэтического молчания, Мандельштам снова выражает свою литературную позицию в «Четвертой прозе», утверждая, что писатель, не слышащий боевой трубы, призыва к борьбе, – лишь жалкий придаток культуры: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове <...>» (3, 171). Другими словами, поэтический текст способен буквально притягивать нас любовью, но он также подстрекает, зовет к разногласию. Поэзия освобождает динамизм слова;

это положение отчетливо звучит в статьях Мандельштама 1920-х годов. Однако теоретические высказывания поэта по-прежнему насыщены метафорами, и потому не совсем ясно, как можно одновременно усилить динамизм слова и освободить слово в стихе.

Мандельштам отчетливо разделяет два принципа воздействия поэтического слова или два контрастных императива, каждый из которых связан либо с внутренним, либо с внешним аспектом художественного выражения. Однако он не говорит сколько-нибудь ясно о том, как выражается это воздействие. Как всегда у Мандельштама, ответ можно найти, лишь кропотливо исследуя образы в порядке их хронологического появления. Дальнейшие поиски приводят нас к образу катастрофы.

### *3. Катастрофическая сущность поэзии (1921–1932)*

Катастрофическая сущность искусства – возможно, наиболее трудная для толкования тема в теоретических работах 1920-х годов<sup>31</sup>. Неясная и фрагментарная, она все же занимает центральное место в статьях этой поры<sup>32</sup>. Особенно эмоционально звучит она в эссе «А. Блок» (1922), где революция и сопутствующие ей образы обозначены как «высшее музыкальное напряжение и катастрофическая сущность культуры» (2, 256). Отсылки к теме революции-катастрофы можно найти в статье «Пшеница человеческая», в которой такая скрытая сила может вызвать землетрясение, воздействуя на политическую жизнь и на происхождение культуры (Флейшман, 1982, 453-5)<sup>33</sup>. В «Разговоре о Данте» (1933) Мандельштам также обращается к теме катастрофы, сопоставляя поэму с огромным кристаллом, он утверждает, что «зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на единый сдвиг или катастрофу как на общий источник формообразования»

(3, 226). Понятие катастрофы, занимающее столь важное место в его поэтике, заслуживает более подробного исследования.

Можно подойти к этой теме прямо – с мандельштамовского приравнивания революции к катастрофе. В статье «Яхонтов» внимание актера к слову, среди прочего, сопоставлялось с борьбой: «Он – живой читатель, равноправный с автором, спорящий с ним, несогласный, борющийся» (2, 461). Мандельштам здесь же доказывает, что революция освободила слово: «Нужна была революция, чтобы раскрепостить слово в театре» (2, 461). С другой стороны, в эссе «А. Блок» поэт называет революцию катастрофической сущностью искусства. Влияние революции на искусство подобно воздействию поэзии на слово – она усиливает внутреннее напряжение и раскрывает его во всей полноте, но без защитной оболочки культуры, приводит к катастрофе. Это объясняет мандельштамовский портрет Блока, чей «катастрофический душевный строй» («Душевный строй поэта располагает к катастрофе» (2, 256)) позволил ему услышать музыку революции, прежде, чем ее смогли распознать другие: «Не удивишься историческому чутью Блока. Еще задолго до того, как он умолял слушать музыку революции, Блок слушал подземную музыку русской истории, там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу» (2, 253).

Сопоставление этих образов позволяет нам заключить, что для Мандельштама контраст между внешним спокойствием и мощью подземной музыки (то есть высоко насыщенной, но невидимой и неслышимой внутренней структурой) разрешается не только в урагане, землетрясении, сдвиге пластов<sup>34</sup>, но и в рождении поэзии, или катастрофе: (буквально “kata” (снижение, углубление), “strophē” (поворот, танец, движение, преобразование)). Более того,

фрагмент о Катулле из статьи «Слово и культура» изображает рождение поэзии как поиски имени возлюбленной в окружающей тишине (1, 215). Стихотворение – это рождение, бегство, ощущение насыщенной, звучащей внутренней жизни, познаваемой через тайный путь метра, структуры, формы; «поэтическая речь <...> – это янтарь, в котором жужжит муха, давным-давно зятая смолой, живое чужеродное тело продолжает жить и в окаменелости» («Vulgata», 2, 299). Катастрофическая сущность поэзии представлена как бурное рождение и одновременно созидание формы, в которой внутренняя природа слова, движимая инстинктом любви ко всему ей родственному, обретает полное динамическое звучание.

Однако в статьях двадцатых годов образ катастрофы, живущей в поэзии, переживает значительные изменения. В первых работах этой поры (около 1922 года) отразилось восприятие революции и поэзии как мощного проявления скрытой энергии и динамики слов. Тогда же Мандельштам увлекался стихами футуристов, в которых он видел освобождение многократно усиленной внутренней жизни<sup>35</sup>. Используя именно эти представления и образы, он описывает внутреннюю жизнь пастернаковской поэзии: «Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, щелканье, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образа и чувства с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака» («Борис Пастернак», 2, 301).

Но после 1922 года Мандельштам начинает ценить способность поэта (и поэзии в целом) сдерживать «разбуженную лаву», вызывать отвергаемое раньше «отверждение семантической лавы под морфологической корой» («Vulgata», 2, 299)<sup>36</sup>. На эту же пору приходится переоценка символизма: в статьях двадцатых годов Мандельштам подчеркивает способность символистов направлять и контролировать живую стихию стиха<sup>37</sup>. Поэзия, в таком слу-

чае, катастрофична по самой своей сущности, поскольку она освобождает энергию, скрытую за внешней неподвижностью<sup>38</sup>. В 1930-е годы Мандельштам сопоставил это ее качество с научным использованием микроскопа.

Впрочем, недостаточно просто открыть внутреннюю подвижность (волнение). Поэт способен воспринимать движение живой лавы языка, однако роль искусства состоит в том, чтобы и вызывать, и сдерживать извержение. В свете этих образных связей можно объяснить неясный финал уже цитируемой статьи, написанной к первой годовщине смерти Блока<sup>39</sup>. Останавливающая, обостряющая сила поэзии предотвращает катастрофу, поскольку искусство, буквальным образом, чревато ею. Искусство вбирает ее в себя, преодолевает и сдерживает. Сравнивая образы разных статей, особенно тех, где говорится о любви и тепле, можно понять, что, по мысли автора, художественное становление, неотделимое от заботы и любви (филологии), предотвращает катастрофу, перевоплощая в слово сгусток самой интенсивной и разнонаправленной энергии:

Душевный строй поэта располагает к катастрофе. Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: «любовь, которая движет солнцем и остальными светилами». Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок (А. Блок, 2, 256).

Эти семантические параллели подтверждают предположение о том, что взгляды Мандельштама на поэзию в 1920-е годы заключают в себе внутреннее противоречие. Общее направление образов, однако, довольно постоянно: внешняя сторона стиха, задача которой остановить движение, обессилить родственный импульс, поддерживает мысль о



«сохранении» внутренней катастрофы как главной функции искусства. Но при этом, совсем не исключено, что уже к 1925 году Мандельштам осознал слишком сильную зависимость его описаний императивной власти поэзии от искусственного разделения на внутреннее и внешнее пространство слова, каждое из которых обладает как бы разнонаправленным воздействием.

Переходя от метафоры веера (свертывание и развертывание) к представлению о слове как о путешествии или паломничестве, поэт начинает ощущать, что нужно расширить спектр воздействия поэтического слова. Так, Мандельштам постепенно перестает ограничиваться принципом «двойных команд», чей четкий дуализм предполагает внушенный, а значит, искусственный характер образа.

#### *4. Волны-сигналы значения (1930-е годы)*

К концу 1920-х годов поэтика Мандельштама постепенно утрачивает оппозицию между насыщенными и разнообразными импульсами, определяющими внутреннее пространство поэтического мира, и твердой внешней формой произведения. Более того, метафорическое воплощение живой сущности скрытых импульсов поэзии начинает открыто сопоставляться с образом волн<sup>40</sup>. Этому же образу отводится ведущая роль в характеристике пространства внутри поэтического слова. К 1930-м годам от описательной метафоры волн-импульсов Мандельштам приходит к зрелой теоретической позиции, опирающейся на открытия волновой природы звука и света в современной ему науке. Для Мандельштама поры «Разговора о Данте» и «Путешествия в Армению» «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант» (З, 402). Сущность природы и культуры зарождается и пребывает в последовательности квантовых волн: «чисто европейское пристрастие к повто-

ряющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку» (3, 240).

В 1930 годы он уже не изображает форму поэтического произведения или поверхность поэтического текста как спокойную, прочную или замерзшую. Скорее, она представлена как бесконечная смена незаметных взрывов<sup>41</sup>. Текст движется как последовательность волн, а взрывы или порывы<sup>42</sup>, из которых состоит фактура стиха, передвигаются быстро и незаметно от их источника к проявлению в тексте. Раннее изображение внешнего пространства поэтического текста как «отвердевшей морфологической лавы» (2, 299), «янтаря, в котором жужжит муха» (2, 299) сменяется образом поэзии как волнообразного, но прочного ковра, внутренняя жизнь которого проявляется в бесконечной смене узоров поверхности. Движение волн никогда не прекращается и действует одинаково и во внутреннем, и во внешнем измерениях.

Она [поэзия] прочнейший ковер, сотканный из влаги, – ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила и Евфрата, но пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах <...>. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы. Животный, растительный, степной, скифский, египетский – какой угодно, национальный или варварский, – он всегда говорящ, видящ, деятелен (3, 218).

Новое представление о зарождении стихов как волн-квантов существенно изменяет концепцию поэтического текста. Больше нет отчетливого различия между внутренним и внешним измерениями, соответственно, нет и специфического контраста между их воздействием<sup>43</sup>. Взамен этого Мандельштам изображает волны значения, которые пробуждают нас к движению и исчезают, прежде чем мы

сможем определить их природу: «Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться» (3, 217). Приказ (побуждение) здесь тесно связан с представлением о слове как паломнике: волны-сигналы пробуждают читателя к действию<sup>44</sup>, в то время как сущность действия постоянно меняется. Важно отметить, что в данном контексте скорость воздействия – это не стремительность атаки, но быстрота уступки. Текст произведения подобен клавишам рояля – быстрый и податливый под рукой исполнителя, текст раскрывает для него новые уровни мастерства. Успешное понимание – «отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее. Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа» (3, 217).

При описании зрелой теоретической мысли Мандельштама необходимо сосредоточиться на изображении поэзии как на начале движения к возрастающим уровням сложности восприятия. Природа сигнала-приказа на каждом уровне поэтического текста будет описана подробнее в пятой главе, посвященной последовательным стадиям раскрытия структуры художественного произведения. Сейчас же мы можем заключить, что поэзия, по Мандельштаму, пробуждает читателя к ряду действий, к физическому и интеллектуальному движению<sup>45</sup>. «У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка – разновидность накопленного движения <...>. Стопа стихов – вдох и выдох – шаг. Шаг – умозакрывающий, бодрствующий, силлогизирующий» (3, 220).

Таким образом, эффективная сила поэзии таится не только в пустоте, как представлял Мандельштам на раннем этапе, и не в двойственных принципах художественного воздействия. И то, и другое составляют только важную часть поэтического творчества. Можно предположить, что,

---

начиная с 1925 года, Мандельштам начал искать систему поэтики, которая не исчерпывалась бы искусственно привнесенной организацией или установленной схемой, но включала в себя подлинный человеческий опыт и открывала разнообразные возможности понимания стихов. Следуя логике образов, к которым Мандельштам постоянно возвращается в работах о поэзии, мы можем заключить, что автор приходит к новому пониманию лирического мира. Поэзия – нечто большее, чем художественное выражение. Это – живое пространство, которое одновременно содержит в себе и проявляет совершенно разные модели коммуникации.



## IV

### УЧАСТИЕ ЧИТАТЕЛЯ

В этой главе мы проследим развитие идей Мандельштама о принципах, управляющих восприятием и интерпретацией живого поэтического слова. Ранний Мандельштам развивает понятие о диалогической природе лирики; на смену этим представлениям приходит мысль о восприятии как погоне за словом, ускользающим от интерпретации. Поздняя позиция Мандельштама основывается на понимании восприятия поэтического слова как исключительно сложной деятельности, стадии которой могут быть поняты через уподобление процесса чтения органическому росту.

#### *1. Диалогическая природа поэзии (1913 и последующие годы)*

Начиная с первых прозаических опытов, Мандельштам ставит проблему коммуникативной природы поэзии. Статьи «Франсуа Виллон» (1910), «Утро акмеизма» (1912) и «О собеседнике» (1913) касаются роли читателя в формировании структуры поэтического текста. Хотя сами по себе эти работы не выражают целостного видения, в них уже звучат идеи, определившие направление теоретической мысли поэта в последующие годы. Значение этих статей возрастает в контексте работ середины двадцатых годов, поскольку именно в это время поэт формулирует теоретические взгляды, сильно повлиявшие на дальнейшее развитие темы поэтического адресата в его творчестве.

Уже в 1910 году, в статье о Вийоне, Мандельштам утверждает, что лирический поэт подобен гермафродиту, а исконная биполярность поэтической души – необходимое условие внутреннего диалога и основы поэтического выражения. Далее он развивает понятие внутреннего диалога, доказывая динамическую природу поэзии, обращенной ко многим собеседникам, к потенциально бесконечному числу читателей. Интересно, что процесс обретения читателей поэт воспринимает как вертикальное устремление, а не горизонтальную протяженность. Более того, Мандельштам уподобляет диалогическую структуру поэзии Вийона архитектуре готического собора – устремление ввысь подобно вертикальному движению стиха к новым адресатам. «Это не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора. <...> Быть может <... > в душе его смутно бродило дикое, но глубоко феодальное ощущение, что есть Бог над Богом...» (1, 176).

В 1913 году, в статье «О собеседнике», Мандельштам формулирует те же взгляды несколько иначе, на сей раз – новаторски и вызывающе. Лирика, утверждает он, не может быть обращена к близкому соседу, поскольку в таком случае лирический поэт заранее представляет реакцию собеседника на свои слова и понимает, что адресату «не удастся изумиться его изумлением» (1, 187). Удивление, столь необходимое для возвышенной радости поэтического общения, становится возможным, лишь когда «расстояние разлуки стирает черты милого человека»; только тогда у поэта «возникает желание сказать собеседнику [что-]то важное» (1, 187). Далее Мандельштам рассуждает так: если поэт презирает читателя, это чувство определит реакцию адресата, а вот удивление и радость читатель разделит, поскольку «единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам,

пленились их новизной и неожиданностью» (1, 187). Таким образом, поэзия может быть обращена только к неизвестному читателю, ибо именно в нем определяются черты лирического слова. Расстояние между автором и адресатом становится необходимым условием поэтического творчества. Более того, неуверенность поэта в существовании провиденциального собеседника неизбежно отражается на неуверенности в себе (1, 188). Взаимоотражение оценок и настроений, как и обратно пропорциональное ему отношение расстояний между собеседниками и интимностью их разговора, придают диалогической сущности поэзии ту сложность и значимость, которые свидетельствуют о главной задаче поэзии – «обмениваться сигналами с Марсом» (1, 187).

Обсуждая диалогические основы поэзии в статье «Утро акмеизма», Мандельштам менее конкретен. Не исключено, что образ радостного общения камней готического собора (1, 178-9) предполагает видение поэтического дискурса как полифонического хора, хотя это нигде не утверждается прямо. Более поздние работы, вплоть до статей 1920-х годов, уходят от прямого обсуждения роли адресата в структуре поэтического дискурса. Поскольку главная тема работ этой поры – «пустота» как источник гипнотизма поэзии, можно предположить, что даже если стихотворение обращено вовне, адресат лирического высказывания – не провиденциальный собеседник или близкий голос, но пустота пробела, которую гипнотизирует и пронзает стихотворение, основанное на схожих началах. Так поэзии дарована власть над внешней неопределенностью и пустотой, вырастающая из преодоления этой неопределенности во внутреннем структурном единстве стихотворения.

Пожалуй, самая удивительная особенность этих воззрений – их разнонаправленность. Мандельштам вступает на попрание литературного теоретика, одновременно утверж-



дая диалогическую основу поэзии и пытаюсь определить ее адресата. Концепт этот, однако, не только ускользает от определения, но и подвергается ряду непредсказуемых изменений. Очевидно, что соответствующие представления не могут быть систематизированы до тех пор, пока автор не выявит других ключевых характеристик поэтического дискурса. Как бы то ни было, восторженное увлечение проблемой адресата к 1915 году угасает.

## *2. Исчезновение поэтического голоса*

К роли читателя в структуре поэтического текста Мандельштам снова обращается лишь в 1924 году<sup>1</sup>, хотя возрождение этого интереса в немалой мере предсказано работами начала двадцатых годов. Можно указать две непосредственные причины пробуждения: во-первых, это представление об аффективной природе поэзии, столь отчетливо проявляющееся в статьях данного периода, заострило внимание поэта на принципах общения и восприятия; во-вторых, свершившееся на его глазах разрушение культуры, которое повлекло за собой интеллектуальную анемию советской молодежи, определило восприятие чтения как процесса оздоровления<sup>2</sup>: «Слово, рожденное в глубочайших недрах речевого сознания, обслуживает глухонемых и косноязычных – кретингов и дегенератов слова» («Выпад», 2, 412). С точки зрения поэта, внутренний динамизм слова способен излечить болезни века; ведь культура, при которой люди теряли возможность писать, сохраняла возможность читать.

Главный вопрос для Мандельштама состоял в том, как описать процесс чтения. Язык его прозы этого времени исключительно метафоричен, а в данном случае он имел дело с проблемой, требовавшей прямого и конкретного обращения. Однако до середины двадцатых годов изображение чтения и читательского сознания оставалось у Ман-

дельштама высоко аллюзионным и аллегорическим. Тем не менее, детальный анализ некоторых ключевых образов позволит ощутить силу и направление его мысли.

Хотя Мандельштам подчеркивал контраст между внутренним и внешним аспектом поэзии, он не исключал, что внутреннее пространство лирического дискурса и сознание читателя можно рассматривать как синонимические и эквивалентные. Следуя подобной интерпретации, мы, вероятно, вправе утверждать, что власть определенной и определяющей внешней формы сдерживает не только динамизм внутренней формы стихотворения, но и читательский отклик. Однако предположение справедливо лишь отчасти. Действительно, Мандельштам не раз приравнивает поэтический мир к сознанию читателя. К примеру, образы, используемые в портрете Яхонтова и его сценической интерпретации стихов (1927), во многом повторяют изображение внутреннего динамизма «невразумительной» прозы Хлебникова (1923). Комментируя его стихи, Мандельштам замечает: «Он дал образцы чудесной прозы – девственной и невразумительной, как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания. Каждая его строчка – начало новой поэмы» («Буря и натиск», 2, 296). Актерский стиль Яхонтова изображен так: «В других случаях монтаж Яхонтова – *это стройное литературное целое, точно воспроизводящее внутренний мир читателя, где рядом существуют, набегая друг на друга и заслоняя друг друга, различные литературные произведения*» (2, 460-1; *курсив мой*). Логично было бы предположить, что структура произведения определяет направление внутренних импульсов читательского сознания, сдерживая пробужденное чувство, подобно тому, как форма произведения ограничивает его внутреннюю динамику, его катастрофически напряженный мир. Однако именно здесь Мандельштам отказывается от прямого уподобления пси-

хологического состояния читателя и внутренней напряженности текста. Напротив, саму возможность читательского подчинения определяющей власти поэтического дискурса он наделяет крайне отрицательными коннотациями.

В «Шуме времени» поэт подчеркивает опасность такого подчинения. Надсон, кумир студенческой молодежи конца девятнадцатого века<sup>3</sup>, представлен как победитель на определенном направлении поэтического пути – укротитель читательской воли. Этот поэт обладает необыкновенной властью над слушателями. Однако власть его скованного, деревянного голоса над горящим, живым сознанием описана как самоубийство века, всеобщая утрата воли к жизни. Мандельштам высмеивает самый образ «властителя дум».

А в сущности происходило следующее: интеллигенция с Боклем и Рубинштейном, предводимая светлыми личностями, в священном юродстве, не разбирающем пути, определенно поворотила к самосожжению. Как высокие просмоленные факелы, горели всенародно народовольцы с Софьей Перовской и Желябовым, а эти все, вся провинциальная Россия и «учащаяся молодежь», сочувственно тлели, – не должно было остаться ни одного зеленого листика (2, 358).

В том же «Шуме времени» Мандельштам создает портреты двух блестящих музыкантов, Иосифа Гофмана и Яна Кубелика, совсем в другом ключе. Virtuозность их изображена как потеря власти – музыканты эти замечательны именно тем, что они возбуждали, но не направляли чью-либо внутреннюю жизнь, не овладевали слушателями. Описывая поведение слушателей на их концертах, Мандельштам подчеркивает отсутствие скоординированного соотношения между художественной силой музыкантов и реакцией публики.

Но то, что было в их исполнении ясного и трезвого, только больше бесило и подстрекало к новым неистовствам облепившую мраморные стены, свисавшую гроздьями с хоров,

усеявшую рядки кресел и жарко уплотненную на эстраде толпу. Такая сила была в рассудочной и чистой игре этих двух виртуозов (2, 366).

Чем же плоха, спросит читатель, власть Надсона над аудиторией? Почему Мандельштам восхищается тем, что музыканты не могли сдержать или стандартизировать реакцию публики?

Здесь мы приближаемся к трудно определимому моменту переориентации теоретической мысли поэта. Как мы убедились в 3-й главе, мысль о внешнем укреплении растущих внутренних импульсов определяла воззрения Мандельштама на поэзию в 1920-е годы. Мы увидели также, что теоретические его взгляды переживали в эту пору важные изменения: образ укрепления постепенно уступал место представлению о «ковре из влаги». В подобном контексте невозможно развивать представление об укреплении власти стиха над сознанием читателя. Мотив контроля поэтического текста над читательским пониманием решается, на самом деле, самым неожиданным образом. В 1924 году, в двух статьях, «Выпад» и «К юбилею Ф.К. Сологуба», Мандельштам выдвигает мысль о том, что суть силы поэзии не в определяющем контроле над читательским сознанием, но в способности ускользнуть от понимания и осмысления, избегать подчинения.

В статье «Выпад», сетуя на непросвещенность простых русских людей, он замечает, что стихи еще не встретились с «народом». При беглом прочтении в этом высказывании можно увидеть несколько неуклюже выраженное, но вполне естественное желание советского поэта быть прочитанным рабочим классом. Однако более широкий контекст, в котором возникает этот образ (стихи сопоставлены не с плугом, как в работах 1922 года, а с лучом света), предполагает, что встреча света и земляной «массы» (как и массы

«народной») приведет к тому, что свет исчезнет в глубине почвы. Для луча – контролировать слои земли бессмысленно. Лишь в посмертном проникновении в ее толщу может продолжаться жизнь поэзии:

Быть может, самое утешительное во всем положении русской поэзии – это глубокое и чистое неведение, незнание народа о своей поэзии.

Массы, сохранившие здоровое филологическое чутье, те слои, где произрастает, крепнет и развивается морфология языка, просто-напросто еще не вошли в соприкосновение с индивидуалистической русской поэзией<sup>4</sup>. Она еще не дошла до своих читателей и, может быть, дойдет до них только тогда, когда погаснут поэтические светила, пославшие свои лучи к этой отдаленной и пока недостижимой цели (2, 412).

Единственная сохранившаяся статья 1924 года, «К юбилею Ф.К. Сологуба», поддерживает эту интерпретацию. Сологуб изображен здесь как поэт, который никогда не обращался к современной аудитории. В пассаже, способном показаться нагромождением почти не поддающихся рациональному толкованию метафор<sup>5</sup>, Мандельштам утверждает, что прозрачный голос поэта, не ожидающий понимания от косноязычной<sup>6</sup> публики<sup>7</sup>, сможет быть понят лишь будущими, светлыми поколениями, для которых не погаснет сияние поэзии. Такая лирика, конечно, совершенно чужда современникам: «К будущему обращена вся поэзия Сологуба» (2, 409).

Можно предположить, что этот намеренно двусмысленный пассаж играет с описанным в нем принципом – возможностью поэта уходить от читательского понимания. Не следует забывать и о том, что все образы чтения в работах 1925 и 1926 годов предполагают мотив борьбы читателя и поэта. Читатель в «Шуме времени» всегда воинствует, тогда как Яхонтов, актер, который «играет читателя», описан как «равноправный с автором, спорящий с ним, не-

согласный, борющийся» (2, 461). Представление о власти поэзии как способности избегать исчерпывающего и окончательного читательского понимания, объясняет, почему Мандельштам восхищается тем, что исполнители, Гофман и Кубелик, не умели управлять реакцией публики. Именно недоступность их музыки приводит аудиторию в дионисийский восторг. Мастерство музыкантов не властно над слушателем; устремляясь прочь, оно зовет к движению, к погоне, но не к повиновению. Надсон, напротив, встречает публику лицом к лицу, и, хотя его абсолютная власть над аудиторией велит ей повиноваться своему кумиру, голос поэта гаснет, попадая в унисон с сознанием читателя. Последующим поколениям уже невозможно различить индивидуальное звучание его поэзии. «Не смейтесь над надсоновщиной – это загадка русской культуры и в сущности непонятый ее звук, потому что мы не понимаем и не слышим, как понимали и слышали они» (2, 357). Голос Надсона был услышан, понят, поглощен; такова для Мандельштама судьба удачливого, но посредственного поэта.

Таким образом, к 1930-м годам в прозаических работах Мандельштама можно найти рудименты коммуникативной теории, противоречащей общепринятым представлениям эпохи. В противоположность Маяковскому, который считал, что жизнь поэзии – в ее способности встретить современность лицом к лицу, Мандельштам полагает, что основная сила поэтической власти заключается в иллюзорности и неопределенности. Поэзия живет, когда она избегает исчерпывающего восприятия и, вместе с тем, открывает читателю насыщенную внутреннюю жизнь, когда она притягивает нюансами домашних разговоров и устремляется прочь, призывая к погоне и борьбе. Эти порывы к движению, в свою очередь, пробуждают, уровень за уровнем, внутренний мир читателя. Художественное впечатление начинает новую жизнь в его сознании, и отзвуки поэтиче-

ских слов как бы сталкиваются друг с другом («Vulgata», 2, 298-301). В этот миг и раскрывается единство процесса, столь фрагментарно описанного на страницах мандельштамовских рукописей. Поэт говорит о росте внутренних импульсов и борьбе читателя с писателем. Тогда же выдвигает он предположение о принципах, формирующих читательскую реакцию (к примеру, в «Выпаде» символисты описаны как законодатели).

Таким образом, к началу 1930-х годов Мандельштам пребывает в некой теоретической неопределенности. Даже если мы попытаемся мысленно отрешиться от социополитических импликаций его воззрений (очевидным образом, чуждых советской эпохе), нельзя не почувствовать, что его гнетет тяжкий груз неразрешенных проблем. Ранние статьи, вошедшие в сборник «О поэзии» (1928), представляют роль адресата в различных, взаимопротиворечащих и практически взаимоисключающих образах. В работах 1920-х годов поэтическая речь одновременно зовет читателя в круг близких интонаций или образов и провоцирует на сражение. Хотя Мандельштам подчеркивает императивную власть поэзии, статьи этого периода обращены и к способности стихов ускользать от полноты восприятия. Только в двух последних и исключительно значимых для всего его творчества произведениях поэт сумел объединить эти взгляды в новую, многоуровневую, но цельную эстетическую систему.

### *3. Чтение как метаморфоза*

В «Путешествии в Армению» (1933) и в «Разговоре о Данте» (написанном в 1933 году, но не опубликованном при жизни поэта) Мандельштам многократно отмечает, что теория поэзии подошла к открытию новой науки, которую он именуется то физиологией чтения, то рефлекс-

сологией речи. Пока что эта наука пребывает в эмбриональном состоянии, а потому ему так трудно описать самый феномен художественного восприятия. В 1930-е годы Мандельштам даёт несколько определений чтения. Каждое из них – неповторимо и отлично от других; каждое представлено в рамках радикально несходных метафорических систем.

Обратимся подробнее к этим описаниям. В «Разговоре о Данте» поэт рассуждает о науке, близкой по своему предмету к современной физике (волновая природа звука и света), тогда как в «Путешествии в Армению» чтение сопоставляется с принципами художественного творчества, а в раннем варианте – с органическими процессами.

#### *Разговор о Данте*

Изумительна его «рефлексология речи» – целая до сих пор не созданная наука о спонтанном психо-физиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говорению, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться.

Здесь он ближе всего подходит к волновой теории звука и света, детерминирует их родство (З, 252).

#### *Путешествие в Армению, «Вокруг натуралистов»*

Поговорим о физиологии чтения. Богатая, неисчерпанная и, кажется, запретная тема. Из всего материального, из всех физических тел книга – предмет, внушающий человеку наибольшее доверие. Книга, утвержденная на читательском попитре, уподобляется холсту, натянутому на подрамник (З, 201).

#### *Путешествие в Армению, ранний вариант. «Читая Паласа»*

Физиология чтения еще никем не изучена. Между тем – эта область в корне отличается от библиографии, и надлежит ее относить к явлениям органической природы.

Книга в работе, утвержденная на читательском попитре, уподобляется холсту, натянутому на подрамник (З, 389).



Основные различия в описании процесса чтения напоминают о несовпадениях в образе адресата, характерных для ранних мандельштамовских статей. Однако в 1930-е годы Мандельштам прекращает свои поиски гомогенного объединяющего начала поэтики. Напротив, он принимает и развивает мысль о том, что исследуемый процесс не обладает единой природой, но изменчив и многообразен. Как всегда у Мандельштама, новое видение не вводится эксплицитно. Читателю суждено постигать новый метод мышления, следуя за причудливыми, разнообразными и, на первый взгляд, ошеломляющими авторскими ходами.

Разбросанные в этих статьях беглые замечания сконцентрированы, в первую очередь, на трудности описания и исследования чтения: ведь чтение – это действие, которое не оставляет следа и не производит видимых изменений. Называя процесс чтения «исполняющим» (где «исполнение» имеет двойное значение, а именно: 1) творческое воплощение и 2) подчинение приказу), Мандельштам отмечает, что по мере завершения чтения прочитанный текст как таковой забывается и что такая способность к забыванию составляет существенную часть природы чтения. Волны текста быстро исчезают, ускользает от осознания, и этому всегда сопутствует добровольное забвение. «Вообразите нечто понятое, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения» (3, 217). В черновом варианте «Разговора о Данте» Мандельштам называет это явление «по существу своему идиотичным», то есть индивидуальным или необычным действием, полностью лишенным саморефлексии или какой-либо оглядки на себя. Снова опираясь на двойной смысл понятия «исполнение» и обыгрывая понятие «заполнение», Мандельштам описывает чтение как незаполненный интервал между слушанием и артикуляцией<sup>8</sup>. Именно этот

интервал составляет источник творчества, оставаясь, однако, пустотой, пробелом<sup>9</sup>.

Существует средняя деятельность между слушанием и произнесением. Эта деятельность ближе всего к исполнительству и составляет как бы самое его сердце. Незаполненный интервал между слушанием и произнесением по существу своему идиотичен. Материал не есть материя (З, 400).

Акт чтения-исполнения сродни источнику творческого дара – «эта деятельность ближе всего к исполнительству», – однако мы ощущаем его как пустоту, неизученное пространство забвения. Чем глубже мы входим в текст, тем менее мы осознаем сам процесс чтения, т.е. чтение как действие забывается по мере своего развития. Незаполненный интервал отличается от «пробела» ранних работ; скорее, он указывает на потенциальный и еще не открытый источник творчества, в котором поэт видит материал для будущего творческого исполнения, и материал этот незаполнен, но и не равен пустоте.

В «Путешествии в Армению» Мандельштам неоднократно обращается к понятию *забывания* и пытается описать его сущность, или, скорее, его превращение в акт воспоминания. Именно здесь мы видим переломный момент в развитии его теоретической мысли; Мандельштам предлагает толковать это действие как полузабвение, за которым следует воспоминание-узнавание. Превращение<sup>10</sup> неизменно описывается как органический процесс, в сущности своей подобный прорастанию скрытого в земле семени.

Все мы, сами о том не подозревая, являемся носителями громадного эмбриологического опыта: ведь процесс узнавания, увенчанный победой усилия памяти, удивительно схож с феноменом роста. И здесь и там – росток, зачаток и – черточка лица или полухарактера, полужук, окончание имени, что-то губное или нёбное, сладкая горошина на языке, – развивается

не из себя, но лишь отвечает на приглашение, лишь вытягивается, оправдывая ожидание (3, 195).

Мысль о чтении как органическом процессе, то есть предмете «науки», названной «физиологией чтения», равносильна бесценному, радостному и освобождающему открытию: «С тех пор, как друзья мои – хотя это слишком громко, я скажу лучше: приятели – вовлекли меня в круг естественно-научных интересов, в жизни моей образовалась широкая прогалина. Передо мною раскрылся выход в светлое деятельное поле» (3, 385)<sup>11</sup>. Более того, Мандельштам явно представляет мыслительный процесс (чтение) как процесс органический (рост), как действие первой важности, возвращение к самым истокам мышления: «Мы приближаемся к тайнам органической жизни. Ведь для взрослого человека самое трудное – это переход от мышления неорганического, к которому он приучается в пору своей наивысшей активности, когда мысль является лишь придатком действия, к первообразу мышления органического» (3, 385).

Мандельштам настаивает на том, что секреты чтения, или механизмы чтения-восприятия, нельзя раскрыть, не сопоставив эти процессы с природными законами. Процесс чтения и биологическое развитие никогда не были для него равнозначными, однако в «Разговоре о Данте» он подчеркивает, что поэтическое произведение «разыгрывает природу», то есть воплощает тайны органической жизни в механизмах развития и трансформации поэтического текста.

Установив соответствие между чтением и органическими процессами, Мандельштам снова обращается к феномену роста, который он упоминал, описывая начальную или эмбриональную стадию художественного превращения/вспоминания (см. выше) (3, 195). Устанавливая равенство между чтением и ростом, он видит в процессе чтения проявление

не столько биологической, органической функции, сколько выявление пока еще невидимых сил, действующих во Вселенной. Растение возникает из земли, происхождение его – органическое, но, по мере роста, оно отвечает на магнетические призывы космоса. Растение становится площадкой для игры неких сил, превосходящих его биологический статус.

Растение – это звук, извлеченный палочкой терменвокса<sup>12</sup>, воркующий в перенасыщенной волновыми процессами сфере. Оно – посланник живой грозы, перманентно бушующей в мироздании, – в одинаковой степени сродни и камню, и молнии! Растение в мире – это событие, происшествие, стрела, а не скучное бородатое развитие! (3, 194).

Если признать, что цитируемый отрывок раскрывает один из ключевых принципов поздней теоретической мысли Мандельштама, обращенной к тайнам поэтической речи и ее восприятия, мы по-иному поймем другие ключевые фрагменты, разбросанные по заметкам, черновикам и последним вариантам «Разговора о Данте» и «Путешествия в Армению». Чтение – это проявление роста, чей источник и чье движение соотносимы с неисследованным пробелом, а в росте, в свою очередь, раскрывается действие сил, управляющих движением Вселенной. Подобные взгляды объясняют отразившееся в записных книжках замечание о том, что интересующий поэта процесс – не развитие, а метаморфоза, непрестанное преобразование. Это действие не соотносимо с приспособлением к определенной стадии развития, в нем явлена дифференциация или же участие в различных этапах роста. Суть роста – взаимодействие, игра и периодизация радикально отличных стадий бытия. Биологическое единство само по себе не способно исчерпывающе объяснить подобные превращения (вот почему Мандельштам подчеркивает *коренное* отличие Маяковского от его критиков). Рост всегда предполагает непреодолимые и незаполненные разрывы между новой и предшеству-

ющей стадией развития. Процесс роста всегда в конфликте со своим окружением и даже с предшествующей стадией самоидентификации.

«Рост» – оборотень, а не реформатор. Кроме того, он фольклорный дурень, плачущий на свадьбе и смеющийся на похоронах – носить вам не переносить. Недаром мы наиболее бестактны в возрасте, когда ломается голос. Критики Маяковского имеют к нему такое же отношение, как старуха, ливившая эллинов от паховой грыжи, к Гераклу <...> (3, 381).

Все эти наблюдения объясняют разбросанные по черновикам и вариантам удивительные мысли о процессе чтения, который, в понимании поэта, сопряжен росту. С точки зрения Мандельштама, развитие – это превращение или «обратимость»; превращение как развитие прослеживается в чтении, поскольку чтение и рост для Мандельштама едины. Иными словами, для Мандельштама чтение знаменует начало радикальных преобразований, и понятие метаморфозы становится главной характеристикой чтения. Мы, как читатели, следуем за этими изменениями, проявляющимися и стирающимися во время роста и чтения, и наше восприятие воспроизводит движение великой цепи бытия<sup>13</sup>. В чтении мы открываем для себя стадии нашей родственной связи с изменяющимися уровнями органической и мыслительной жизни. Так можно по-новому взглянуть на ключевой фрагмент о чтении: «Будучи *всецело* охвачены деятельностью чтения, мы больше всего любимея своими *родовыми* свойствами. Испытываем как бы восторг классификации своих возрастов» (3, 389). Иными словами, смысловое пространство художественного произведения и реакция читательского сознания изменяются в согласии с развитием воспоминания и понимания, проделывая путь от неодушевленной, предметной стадии (камень) к жизни растений и зверей и, в конечном счете, к построениям и законам интеллектуальной деятельности<sup>14</sup>.

Мандельштам никогда не говорит этого прямо, что, конечно, составляет часть его творческого почерка (да и общественно-политическая атмосфера эпохи становилась все более враждебной для свободного выражения). Однако подобные взгляды многое объясняют в его пассажах, посвященных натуралистам («Путешествие в Армению»), близких по тону, образности и манере «путешествию» вместе с Данте по вертикально организованному пространству «Божественной комедии». Мандельштамовские описания натуралистов и различных уровней дантовской вселенной дают очерк одного и того же процесса, рисуют те же ступени. Каждый шаг путешествия с Данте в меняющемся пейзаже «Разговора» означает для Мандельштама раскрытие изменяющихся принципов поэтической структуры и ее восприятия, которые соответствуют органическим законам роста, по крайней мере – на уровнях «Ада» и «Чистилища». Это толкование может также объяснить, почему Мандельштам был так увлечен идеями Андрея Белого (которые были определено посвящены изменяющимся стадиям восприятия). В черновых заметках к «Разговору о Данте», записанных в 1930-е годы, когда Мандельштам дружил с Андреем Белым и подробно обсуждал с ним свои взгляды на поэзию, эта мысль в соотношении с «Inferno»<sup>\*</sup> звучит наиболее четко:

<...> «Inferno», взятый как проблематика, посвящен физике твердых тел. Здесь в различной социальной одежде – то в исторической драме, то в механике ландшафтного сновидения – анализируется тяжесть, вес, плотность, ускорение падающего тела <...> и, наконец человеческая походка, или поступь <...>, как самый сложный вид движения, регулируемый сознанием. (Мысль принадлежит Б.Н. Бугаеву) (З, 404).

---

<sup>\*</sup> Мандельштам дает в своих текстах оригинальные, итальянские названия частей «Божественной комедии» – «Inferno», «Purgatorio», «Paradiso».

Так, следуя Данте, «великому стратегу превращений и скречиваний» (З, 217), Мандельштам проходит сквозь меняющиеся ландшафты поэтического текста. «Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает» (З, 251). При этом Мандельштам верит: изменения внутри читательского участия в поэтическом тексте отражают или даже сопровождают изменяющиеся стадии поэтического процесса, стираемого, полузабытого и все же присутствующего в поэтическом тексте<sup>15</sup>.

Таким образом, если чтение – это и впрямь процесс, он вовлекает в себя различные этапы (проходимые так быстро, что ни один из них не отпечатывается в сознании целиком). Если порядок этих этапов может быть определен, то многообразие принципиально разных проникновений в природу слова может быть изображено в виде некой системы. Именно поэтому Мандельштам любит повторять, что различные стадии чтения и восприятия – часть человеческого роста. Исследуемая проблема парадоксальна, поскольку рост есть изменение, а значит, предполагает деятельность воспринимающего сознания (то есть фиксацию изменений как восприятие различий). Однако рост как изменение ускользает от восприятия и практически недоступен сознанию. Только на этом этапе теоретических поисков Мандельштам находит возможность объединить различные взгляды на природу поэтического восприятия, представленные в ранних статьях.

К тому же, в 1930-е годы, он опять размышляет об адресате поэтического текста. И именно в этот период ему удается определить черты изменяющегося собеседника, поскольку адресат – часть метаморфозы. Когда в «Разговоре о Данте» он называет поэтический дискурс «обращающейся и обратимой поэтической материей», он задает спектр значений, используя возвратную и пассивную формы глагола «обратить». Очевидно, Мандельштам рас-

суждает о возможностях поэтической речи, не только способной к многообразным метаморфозам и превращениям, но и открытой широкому кругу адресатов. В следующей главе, посвященной анализу периодической системы изменяющегося поэтического пространства, мы продолжим исследование затронутой темы.

На этом этапе, однако, можно сопоставить описание поэтического мира как *дома*, предложенное Мандельштамом в 1920-х годах, с развитием этого образа в 1930-е годы. Мандельштам утверждает, что власть поэтической речи безусловна; поэзия притягивает к себе наподобие звучанию родственного разговора. Это родственное звучание для читателя, любящего стих, становится решающим; образ дома – образ безусловного радостного узнавания и безусловного тяготения. Однако в 1930-е годы этот образ у Мандельштама изменяется или, скорее, расширяется. Растение, которое вырастает, *развивается* в ответ на призыв воздуха, «в одинаковой степени сродни и камню и молнии!» (З, 194). Читая, «мы больше всего любим свои *родовыми* свойствами» (З, 389), в то же время оставаясь причастными к постоянно изменяющемуся процессу. Таким образом, читая, мы признаем, что наш дом – изменяющаяся Вселенная. Осознание этого кровного родства, этой близости, нередко трагичной или напряженной, составляет эмоциональный фон «Ада» (родство с материей), «Чистилица» (родство с природой) и «Рая» (родство со светом).





МЕТАМОРФОЗЫ  
ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА:  
ПУТЕШЕСТВИЕ ПО МИРАМ ДАНТЕ

1. «Скрещенный процесс» поэтической речи

Работы Мандельштама 1930-х годов «Путешествие в Армению», неоконченные статьи о «натуралистах» и, в особенности, «Разговор о Данте»<sup>1</sup>, представляют собой оригинальную, яркую и достаточно дерзкую попытку определить природу поэтического общения. В этих работах он описывает этапы становления и особые свойства того феномена, который именуется *«обращаемостью или обратимостью поэтической материи»* (3, 233). Отталкиваясь от академических толкований «Божественной комедии»<sup>2</sup>, Мандельштам тем не менее близко подходит к языческим и христианским истокам философской мысли Данте. Описание поэтической фактуры напоминает здесь «сотворяющий *логос*»: «единый дифференцирующий порыв» (3, 221) или формирующая сила сталкивается с материей и проникает в ее неоформленные, неструктурированные, чисто количественные измерения. Поэзия – отпечаток творческого *логоса*, который формирует материю во всех этих измерениях; это живой дневник тех сложных видоизменений, которые он сам создает.

Развитие взглядов Мандельштама на поэзию определилось также его интересом к теоретической физике начала XX века. Основным принципом построения смыслового

пространства в его художественном мире становится замена действий нисходящего в материю поэтического логоса на движения волновых колебаний, превращающихся в свет и звук и создающих магнитное поле. Однако его систему никак нельзя свести к простой формуле. Тексты «Разговора о Данте» и «Путешествия в Армению» лишены напоминаний о необходимости исследования философских источников теоретической мысли Мандельштама<sup>3</sup>. Но поскольку в этой работе речь идет не о предшественниках поэта, мы не собираемся судить о том, осознавал ли он сам свою близость к философским и духовным корням Данте в толковании логоса, который нисходит в материю, формирует ее, оплодотворяет и угасает, все же ее преодолев<sup>4</sup>. Мандельштам никогда прямо не касался вопроса о происхождении и сущности учения о субстанции-форме, или логосе. Каковы бы ни были причины подобного умолчания, нельзя забывать, что этот философский контекст был опасной идеологической и политической территорией. И хотя эти размышления скрыто присутствуют в самом ходе развития мысли Мандельштама, с политической точки зрения безопаснее было обходить схоластических последователей Фомы (которые, возможно, утратили живость своих предшественников). Как бы то ни было, Мандельштам открыто признает и впитывает дух Данте.

Итак, в 1930-е годы Мандельштам находит новое теоретическое объяснение сложному процессу, определяющему фактуру стиха<sup>5</sup>. Мы знаем, что он никогда не воспринимал поэзию как утверждение, сообщение или закодированное сообщение. Напротив, он больше всего ценил способность поэзии передавать скрытый импульс или порыв, порождать многоликие превращения. В 1930-е годы Мандельштам наконец находит определение, которое позволяет наиболее полно отразить это ее свойство. Оно эксплицировано уже в первой главе «Разговора о Данте», что, впрочем, никак

не свидетельствует о его простоте и доступности. Одну сторону исследуемого процесса поэт так и называет *порывом* (греческое соответствие – “ρνεσμα”), который описан как колебание волны, изменение, модуляция, неслышная сама по себе и воспринимаемая только через воздействие на нечто, соответствующее *второй стороне процесса*, которая способна быть описана как скопление свойств, самих по себе бесформенных и неодухотворенных. В языке можно ощутить обе стороны процесса: одну – как тягу к изменению или его результат, другую – как процесс создания речи, пока еще девственной, неодухотворенной, неоплодотворенной (эта эротическая метафора раскрывается в дальнейшем в образе женщины, матери, материи, вещества). Определение Мандельштама настолько значимо, что я приведу его целиком:

Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний – это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий<sup>6</sup> поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями.<...> Поэтическая речь, или мысль, лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещиванье двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала (3, 216-7).

Таким образом, в поэзии мы ощущаем и слышим колебания или изменения, иначе недоступные восприятию. Поскольку изменение остается главной чертой поэзии, поэтический текст отпечатывается в сознании рядами неуловимых, быстро исчезающих превращений или «обраще-

ний», которые, в свою очередь, начинают преобразования в сознании читателя, пробужденном поэзией.

Это двустороннее определение можно постигнуть не через два определяющих качества, а лишь через систему изменяющихся принципов художественного развития. Иными словами, природа лежащих в основе поэзии начал – вечного преобразующего порыва, неслышимого в себе, и количественной материи, в которой проявляется его действие, – такова, что, читая, мы входим в изменяющееся пространство их непрестанного взаимодействия<sup>7</sup>. Следуя за изменениями сущностных свойств поэтического пространства, читатель может спуститься в глубины материи, где поглощается логос, либо приблизиться к проявлению логоса как чистого различения – дантовского единства во множестве, представленного в «Рае». Таким образом, материал нашего исследования не ограничивается описанием двух противоположных начал поэтической вселенной, но, скорее, раскрывает те бесконечные возможности, которые предоставляет описание различных соединений, фиксируемых на разных уровнях вертикальной оси перемен.

Мандельштам стремился не только описать изменяющиеся уровни поэтического процесса, но и найти их общее теоретическое обоснование. Стадии взаимодействия между логосом и материей он сопоставлял с развитием естественных наук, живой историей человеческого познания тайн природы. Как всегда, он не сравнивает прямолинейным способом художественное сознание, пробужденное поэтическим текстом, с историческими моделями научного исследования; его явную нелюбовь к утверждениям, которые легко поддаются пересказу, можно понять в контексте приведенного выше отрывка. Поскольку автор не эксплицирует взаимосвязи этих идей, читатель может почувствовать их близость, опираясь на поразительное созвучие образов, относящихся к поэтической речи в «Раз-

говоре», описание «натуралистов» в «Путешествии» и в статье о Дарвине. Следуя развитию образной системы «Разговора», мы попытаемся показать, что каждый этап восхождения или нисхождения по вертикальной оси дантовской вселенной легко может быть сопоставлен, с точки зрения Мандельштама, с научным исследованием органической жизни<sup>8</sup>. Каждый изменяющийся уровень подразумевает своего адресата и пробуждает целую цепь реакций – пробуждение воспоминаний, инстинктивную тягу, игру воображения, интеллектуальную работу мыслителя. Описывая уровни организации смыслового пространства, мы попытаемся, прежде всего, очертить взгляды Мандельштама и на художественное восприятие, и на изменяющуюся реакцию читателя.

Надо отметить, что в прозе 1930-х годов Мандельштам неоднократно использует термин «обороты», который означает и «поворот» или «оборот» фразы, и «поворот значения»<sup>9</sup>, т.е. многообразные превращения поэтической речи проявляются в едва уловимых признаках, ставших частью повседневной речи. «Обороты» речи – часть этих превращений, поскольку именно в них раскрывается природа поэтического творчества в самых простых и естественных ее воплощениях, создавая ту ткань, которую Мандельштам любил называть «обратимостью поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой» (3, 241).

В первой части «Разговора о Данте» мы сразу же сталкиваемся с образом истока этих качеств поэтической речи, возникающих из пересечения двух различных начал<sup>10</sup>. Однажды обретя звук, поэтическая речь не прекращается, поскольку она движется постоянно создаваемой энергией. Как замечает Мандельштам в «Разговоре», по мере своего развития поэтическое путешествие, вызванное к жизни порывом, создает и преобразует окружающую энергию:

«здесь дрожащая стрелка компаса не только потекает магнитной буре, но и сама ее делает» (3, 222). Таким образом, путешествие – это начало пути, который зачаровывает стихотворца и пробуждает сознание читателя. «Обратили ли вы внимание на то, что в Дантовой «Комедии» автору никак нельзя действовать, что он обречен лишь идти, погружаться, спрашивать и отвечать?» (3, 402). Путешествие начинается как движение в глубину материи, буквально – к глубинам происхождения природы, к глубинам камня, «в метаморфозе свертывающегося и развертывающегося литературного времени, которое мы перестали слышать» (3, 399).

Цель данной главы – описать основные стадии движения вдоль вертикальной оси дантовской вселенной (которая для Мандельштама отражает динамику поэтических преобразований) и характеристику коммуникативных процессов, свойственных каждой стадии изменяющегося поэтического пространства. Таблица, озаглавленная «Изменяющиеся стадии восприятия поэтического текста», суммирует эти положения и следует сразу за окончанием Пятой главы (V.7.1).

## *2. Начало чтения; погружение в инфернальное пространство*

Вторая глава «Разговора о Данте» изображает коммуникативные стратегии первой встречи с текстом. Этот уровень чтения можно представить как герметичный процесс, бессознательный отклик на текст, трудно поддающийся описанию и анализу. Однако, если сопоставить поразительные картины этой главы «Разговора» и созвучные им эпизоды «Путешествия в Армению», можно убедиться, что мысль поэта не импрессионистична, но глубоко последовательна в описании начала чтения как принципа,

чьи границы необходимо предать анализу и подробному изучению. Более того, описанию начальной встречи с текстом соответствуют первые шаги в развитии европейской биологии. В представлении Мандельштама, организация дантовского «Ада» имеет общие черты с эволюционным пониманием природы, предложенным Жан-Батистом Ламарком (1744–1829). Согласно работам этого ученого, инстинктивные потребности, сформированные окружающей средой, заставляют простые организмы превращаться в более сложные эволюционные формы, и этот «поворот» уже указывает по Мандельштаму начало развития «формообразующих» принципов «Чистилища».

Я полагаю, что теоретическая мысль поэта в 1930-х годах может быть понята лишь посредством внимательного изучения его образной системы и что в повторяющихся образах, проходящих через все тексты этого времени, таится ключ к толкованию мандельштамовской поэтики. Иными словами, чтобы представить основные черты этой поэтики, необходимо составить словарь повторений и изменений используемых образов. Основываясь на этих наблюдениях, постепенно становится возможным разграничить основные коммуникативные стратегии, которые, согласно Мандельштаму, объединяют текст и читателя в непосредственном, мгновенном, бессознательном и как бы нерасчлененном соприкосновении. И поскольку мы воспринимаем поэтическую коммуникацию, как единый процесс, нам сложно различать дифференциальные ступени, исчезающие в момент понимания. Данте, однако, помогает читателю преодолеть «остановленный текст природы».

Каждый раз, когда метафора поднимает до членораздельного порыва растительные краски бытия, я с благодарностью вспоминаю Данта.

Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то



единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания (3, 251).

В «Путешествии в Армению» Мандельштам, рассматривая гору Алагез, описывает именно это понимание дифференцируемых слоев формообразований в как бы нечленимой структуре «камня».

Я составил себе совершенно неправильное представление об Алагезе. Он мне казался монолитным хребтом. На самом деле он складчатая система и развивается постепенно – по мере подъема шарманка диоритных пород раскручивалась, как альпийский вальс (3, 208-9).

Таким же образом, нелегко уловить последовательность смены ощущений, связанных с чтением поэзии, – они «исполняются» мгновенно и кажутся единой породой, но именно здесь система Дантовских миров предлагает неожиданный выход из положения, т.е., как говорит Мандельштам, «при помощи Данте мы это поймем» (3, 399).

Первая стадия чтения соотносится у Мандельштама с ощущениями путешественника, оказавшегося в *Inferno*, и последовательность образов на этой стадии рассматривается в следующем порядке:

- 2.1 Начало процесса – зарождение движения рядом с материальными фрагментами «мыслящей жизни».
- 2.2 Провал или разлом.
- 2.3 Смерть как результат проникновения.
- 2.4 Чтение как чувство интертекстуальности.
- 2.5 Обратимость времени.
- 2.6 Построение органа передачи и восприятия.
- 2.7 Язык как приказ.
- 2.8 Призрак прошлого как адресат.

## *2.1 Начало процесса – зарождение движения рядом с материальными фрагментами «мыслящей жизни»*

Начальная стадия чтения перекликается с возникающим в работах 1920-х годов образом света, явно неспособного проникнуть в толщу земли или пронзить плотность массы. Основной вопрос для Мандельштама представлен сразу на нескольких уровнях внутреннего диалога с самим собой и читателем. Каким чудом, например, черные буквы на странице становятся началом нескончаемого путешествия? Может ли свет пройти сквозь камень? Можно ли сойти вниз по лестнице органической жизни? И наоборот: могут ли самые простые формы жизни нести след воздействия нематериальных и непостижимых сил? Этот вопрос повторяется со все возрастающим пафосом в «Путешествии в Армению». Что такое черные буквы – одеяние мыслящей жизни или рой насекомых, окружающий уже лежащее в земле тело? Можно ли найти в материальных следах путь к умопостигаемой реальности? Цитируемый ниже отрывок отражает многомерный подход Мандельштама: насекомые сопоставлены и с буквами на странице, и с разлагающимся телом, и с деградацией жизни в разрушающейся материи<sup>11</sup>. Взятые же вместе, эти фрагменты составляют образный фон «Ада» (следует обратить внимание на то, что в приведенном отрывке упоминается черт).

И как-то я увидел пляску смерти – брачный танец фосфорических букашек. <...> Черт знает, куда их заносило! Подойдя ближе: электрифицированные сумасшедшие поденки подмаргивают, дергаются, вычерчивают, пожирают черное чтиво настоящей минуты. 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 (3, 197).

Сама картина распада жизни не лишена проблесков света, энергии, изменения – насекомые фосфоресцируют, они дергаются и подмигивают. В простейших формах материи не исчезает след изменений<sup>12</sup>. Но как же начать подъем по лестнице органической жизни?

## 2.2 Провал или разлом

Ответы Мандельштама никогда не бывают однозначными. Только подробное исследование языка и образности способно прояснить смысл текста. К примеру, можно заметить удивительную последовательность во всех фрагментах, касающихся темы «Ада». Поскольку поэтическое путешествие сразу сталкивается с прочностью непроницаемой материи, путь далее, как и у Данте, лежит сквозь прочность как таковую. В данном контексте Мандельштам постоянно вводит понятия *провала* или *разлома*. Образ этот проясняет трудные для толкования фрагменты – порыв проникает сквозь провал, разлом, то есть, сквозь трещину в камне. Кроме того, понятие провала практически всегда сопутствует нисхождению к тайнам органической жизни. Здесь же неоднократно возникает языковая игра с поэтическим термином «троп» и образом узкой тропы, идущей через расщелину.

Через провалы и тропы опыта и памяти, или через разлом в единстве нашей биографии, входит в наше сознание книга. Такое видение возникает в черновиках эссе «Читая Паласа».

Она [книга] еще не продукт читательской энергии, но уже разлом в биографии читателя; еще не находка, но уже добыча. Кусок струистого шпата. Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей в обладание бесконтрольное и хищное (3, 389).

Именно там, где образ провала эксплицируется, начинается путешествие героя во второй главе «Разговора»: Данте и Вергилий приглашают читателя проследовать в глубину земли через узкий разлом в камне<sup>13</sup>: «Начало десятой песни «Inferno». Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту композиционного сгустка: «...Теперь мы вступили на узкую тропу между стеной скалы и мучениками – учитель мой и я у него за плечами...» (3, 221).

Метафорическая близость героя к мученикам таит в себе горькие личные ассоциации. «Провал», разрыв, утрата внутреннего равновесия, вызванные тем, что современный поэт и его герой не могут свободно проявить себя в обществе, тоже побуждают к рождению поэзии. Поэтический порыв находит путь через личное страдание поэта, несмотря на потерю, или скорее, благодаря ей. Внутреннее состояние поэта, чужого в современном ему дискурсивном пространстве, преобразуется в пространство художественное, доступное поэтическому порыву-импульсу, который, проникая в материю, начинает процесс превращений и метаморфоз – «обращений и обратимости». Иными словами, рисуя «странствующего изгнанника», Мандельштам создает и незабываемый образ собственного социального отчуждения в 1930-е годы. Обращение к Данте созвучно для Мандельштама тому, как был испуган и потерян великий итальянец и как, почти в отчаянии, он выбрал проводника – Вергилия, который помог ему выжить на узкой тропе.

Лапидарность его не что иное, как продукт огромной внутренней неуравновешенности, нашедшей в себе выход в сонных казнях, в воображаемых встречах, в заранее обдуманых и взлелеянных желчью изысканных репликах, направленных на полное уничтожение противника, на окончательное торжество.

Сладчайший отец, наставник, разумник, опекун в который раз одергивает внутреннего разночинца четырнадцатого века,

который так мучительно находил себя в социальной иерархии, в то время как Боккаччо – его почти современник – наслаждался тем же самым общественным строем, окунаясь в него, резвился в нем (3, 224-5).

Таким образом, начало коммуникативного процесса представлено как провал, узкая тропа к ранее неведомому и скрытому во мраке пространству, где затруднены любые попытки исследования. В «Путешествии в Армению» Ламарк – научный двойник Данте, движущийся к самым истокам, к происхождению жизни в материи, пугающей человеческое сознание. «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека» (3, 201). Мандельштам рисует Ламарка нисходящим к тайнам жизни через провалы и разломы: герой приближается к миру, не поддающемуся научному исследованию по причине отсутствия (еще один провал!) доказательств или фактического материала<sup>14</sup>. «Ламарк чувствует провалы между классами. [Это интервалы эволюционного ряда. Пустоты зияют.] Он слышит синкопы и паузы эволюционного ряда» (3, 386). Можно прибавить, что один из первых персонажей, представленных в «Путешествии», профессор Хачатурьян – «не только археолог, но и педагог по призванию» (3, 181), то есть человек, который изучает остатки прошлого, найденные в провалах; он буквально разламывает землю, чтобы найти в ней следы отложившегося смысла. Портрет Хачатурьяна, заметим, завершается образом Мандельштама, созерцающего место раскопок.

### *2.3 Смерть как результат проникновения*

Что же происходит, когда проникают в материю, спускаются по лестнице органической жизни, теряют вну-

треннее равновесие и в сознании читателя возникает провал, вызванный книгой? Все эти образы подчеркивают, что на данном уровне художественного пространства научное исследование невооруженным глазом практически невозможно. В начале «Путешествия» Мандельштам оказался на месте раскопок, где есть «и глиняные черепки, и человеческие кости», и загадочный нож с клеймом N.N. То есть, всюду следы смерти, и Мандельштам «с уважением завернул в свой носовой платок пористую известковую корочку от чьей-то черепной коробки» (3, 181). Проникновение в толщу материи приводит к распаду. Так, приближаясь к секретам органической жизни, Ламарк теряет зрение, Бетховен – слух. «Ламарк выплакал глаза в лупу. Его слепота равна глухоте Бетховена» (3, 386). И Данте израсходовал «весь материал» (3, 229). Мало того, на протяжении второй главы «Разговора» автор не раз подчеркивает, что в одиночку Данте никогда бы не одолел спуска к тем пределам, где «все усилия направлены на борьбу с гущиной и неосвященностью места» (3, 221).

Спуск в глубины Ада изображен как непереносимая смерть, которая, с другой стороны, символизирует желание стать частью земли, стремление обратиться в семя. По мере того как книга образует трещину в жизни читателя, поэтический голос умолкает, падая, подобно семени, в «слуховое окно». Погружение в материю равнозначно личной смерти: слово похоронено в яме уха, черты личности стираются. «Между тем, вместо того, чтобы взгромоздить свою скульптуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывает сизым сумраком, упрячивает на самое дно туманного звукового мешка» (3, 225). Слушатель не успокоен, он во внутреннем смятении: «Тени сизые смешались» (3, 225).

## 2.4 Чтение как чувство интертекстуальности

Смерть поэтического голоса в пространстве Ада (или в хаотическом состоянии читателя) изображена через погружение в мир прошлого. Это предполагает обратимость времени – прошлое на этом уровне погружения сильнее будущего<sup>15</sup>. Поэтический голос неизбежно угасает, поскольку в пространстве прошлого стираются черты личности<sup>16</sup>. Возможно, именно в этом кроется объяснение бесконечной подтекстовой референциальности как основной черты inferнального пейзажа; здесь преобладает не ощущение текста, но ощущение его истоков. Распад на интертекстуальные отзвуки воздействует на целостность и самого текста, и воспринимающего сознания. И текст, и читатель выявляют только фрагменты памяти. На данном этапе текст не принадлежит одной личности или одному голосу – ведь голос угас «на самом дне туманного звукового мешка» (3, 225). Текст существует как хор цитат или как разрастающееся эхо умолкнувших голосов. Более того, Мандельштам неизменно изображает проникновение в материю как погружение в делимое или даже разделенное на атомы пространство. Так увидены поэтом и эволюционные ряды Ламарка, и «кусочек дымчатого шпата», вырванный из земли раскопками, и отрывки воспоминаний, разбуженных в памяти вторжением книги. Кульминация этих эпизодов – «настоящая цитатная оргия», видимых и слышимых в inferнальном пространстве.

В данном случае араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они уместаются на мембране одного крыла. <...> Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъявивший материю на атомы. Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна (3, 220).

## 2.5 Обратимость времени

Таким образом, проникновение в материю равносильно возвращению к собственным поэтическим и культурным истокам. Исходя из этого, поэт продолжает исследовать поэтическое пространство Дантовского Ада<sup>17</sup>. Если проникновение сюда равносильно возвращению во времени<sup>18</sup>, то Мандельштам может изобразить данный уровень коммуникативного процесса как пору ученичества, то есть возвращение в обратимое время, когда учитель был быстрее, проворнее и моложе, чем его ученик<sup>19</sup>. На этом уровне толкования в каждой строке можно услышать эхо цитат, ощутить пробужденное прошлое, таящее в себе секрет «образованности»:

Образованность – школа быстрейших ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам – вот любимая похвала Данта. В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что он «бегает быстрее». <...> Омолаживающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши – победителя на спортивном пробеге в Вероне (3, 220).

## 2.6 Построение органа передачи и восприятия

Спуск в глубины материи подобен ученичеству, его не совершишь без помощи особых орудий. В текстах Мандельштама читатель уже встречал образ микроскопа, с помощью которого Ламарк спускается в глубины эволюционного ряда<sup>20</sup>. В «Путешествии» находят рукоятку ножа, необходимого для раскопок. Для Данте проникновение в материю равносильно исследованию и открытию специального органа познания и передвижения в поэтическом пространстве<sup>21</sup> (в первой из приводимых цитат имплицирован и эротический подтекст, и сложный музыкальный субстрат в озорной игре со словом «орган»).



Дант никогда не вступает в единоборство с материей, не приготовив органа для ее уловления, не вооружившись измерителем для отсчета конкретного каплющего или тающего времени (3, 221-2). Задолго до Баха, в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, <...> Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы (3, 225).

Черты инфернального пейзажа проработаны с удивительным постоянством. В аду не слышно поэтического голоса, он спрятан или погибает<sup>22</sup>. Однако именно этот уровень пространства изобилует интертекстуальными отсылками, поскольку он ближе всего к тем истокам, к семенам, к которым восходит образованность автора. Авторское видение унаследовано от других поэтических голосов, которые на данном уровне являют единственную реальность текстовых смыслов. Уровень этот не постигнешь без особого инструмента, помогающего оплодотворить будущее – микроскопа для Ламарка, методологии для критика, мастерства (органа) для Данте. Искусственные орудия позволяют уловить то, что при других условиях оставалось бы неуловимым. Более того, нужда в органе-посреднике при исследовании данного уровня художественного пространства объясняет, почему о спуске к глубинам материи поэт говорит языком приказа. Потребность в искусственном «органе», вызванная непроницаемостью материи, указывает на то, что между наблюдателем и наблюдаемым, субъектом и объектом, говорящим и адресатом, учителем и учеником равенства нет, точно так же, как первое знакомство с книгой – потеря личной ориентации. «Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей в обладание бесконтрольное и хищное» (3, 389).

## 2.7 Язык как приказ

Мотив приказа всегда возникает в контексте нисхождения к глубинам материи. Ламарк отдает приказы и диктует природе ее правила. «Ламарк <...> прежде всего законодатель. Он говорит как член Конвента. В нем и Сен-Жюст, и Робеспьер. Он не столько доказывает, сколько декретировал законы природы» (3, 391). Как только герой «Разговора» проникает сквозь трещину в камне, автор подчеркивает императивный тон его письма. «И вот мы видим, что диалог десятой песни *Inferno* намагничен временными глагольными формами – несовершенное и совершенное прошедшее, сослагательное прошедшее, само настоящее и будущее даны в десятой песни категорично, категорично, авторитарно» (3, 222).

Точно так же вышеупомянутое вторжение книги в провалы опыта и памяти изображено не только через чувственные образы, но и через категоричный императив – власть книги, «обладание бесконтрольное и хищное». Развивая этот образ, автор продолжает: «до чего разнообразны ее военные уловки и хитрости ее хозяйничанья» (3, 389). Этот уровень текста раскрывает многозначность и насыщенность контекста категоричного приказа, услышанного когда-то молодым Мандельштамом в императивной модальности Катулла, чья фраза – “*volemus*” (да полетим!) – «воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было» (1, 214).

## 2.8 Призрак прошлого как адресат

Если обращение равносильно приказу, то на кого же обращена словесная атака? Ламарк отдает приказы природе. По мере схождения Данта в Ад «навстречу плывет голос – пока еще неизвестно чей. Все труднее и труднее

становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос – первая тема Фаринаты – крайне типичная для «Inferno» малая дантовская *arioso* умоляющего типа» (З, 223). Голос, ариозо нищего изгнанника, который приветствует Данте, является блестящей интерпретацией традиционного платоновского представления о материи<sup>23</sup>.

Действительно, это отождествление вполне согласуется с представлением о входе в Ад как погружении в плотность материи, как движению к смерти. Голос, встречающий Данте, не принадлежит читателю (читатель еще не способен спуститься в самую глубину пространства). Принадлежит он одному из обитателей Ада, и желание героя встретиться с ним и есть «выпад первый» в нарастающем напряжении встречи: «Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено будет ли мне увидеть?» (З, 222). В этом диалоге адресат – призрак прошлого, который, по мере спуска, обретает реальные и даже категоричные очертания, он приближает, даже толкает поэта к миру его предков:

Я пригвоздил к нему свой взгляд,  
И он выпрямился во весь рост <...>  
Кто были твои предки? (З, 222)

Первый зов поэтической речи – начало пути и борьбы – влечет за собой пробуждение отзвуков прошлого и в цитатном пейзаже текста, и в полузабытой истории читательской жизни.

Сила изгнанника-просителя постепенно крепнет. Призрак завершеного прошедшего «выпрямился во весь рост», в то время как голос поэта спускается все ниже по лестнице самозабвения. Усиливающийся шум межтекстовых цитат заглушает его слова; общение в этом пространстве состоит в основном из команд и приказов. Голос становится частью материи; это предчувствие смерти, когда живое существо обращается в семя, попадающее через провал в

«слуховое окно» (3, 225), и добровольно принимает смерть или погружение в материю. С другой стороны, стремление войти в материю сторицей воздаст дерзающему. Погружение в материю приводит к созданию инструмента, особого средства, или, в данном случае, самого искусства, которое поможет различить скрытые уровни мира, иначе непостижимого.

### *3. Рождение Чистилища: слово как инстинктивное бегство из Ада*

За входом в материю и кажущейся смертью в ней следует вторая стадия коммуникативного процесса. На новом уровне изменяется само направление спуска, и познание, в основе своей, становится инстинктивным. Мандельштам сравнивает эту стадию с оплодотворением и ростом эмбриона в пространстве и времени человеческой жизни. Остановимся подробнее на образах нового поэтического уровня.

3.1 Оплодотворение камня.

3.2 Выжимание.

3.3 Выжимание как проявление внутренней структуры.

3.4 Метаморфозы инстинктивных формаций.

3.5 Инстинктивное начало как адресат.

#### *3.1 Оплодотворение камня*

Как показывают предыдущие главы, мотиву проникновения в материю неизменно сопутствуют эротические обертоны. Два образа доминируют в изображении спуска: 1) *удлинение вентиля* (3, 221) – музыкально-сексуальный каламбур, связанный с созданием органа для «борьбы с материей»<sup>24</sup>; и 2) *выжимка* (3, 227), выжимание формы в буквальном смысле этого слова.

Во второй главе «Разговора» представление о смерти сопровождается образом оплодотворения материи, точно так же, как образ «удлинения вентиля вальторны» (3, 221,223) возникает в контексте описания смерти и зарождения новой жизни. Вслед за фрагментом «фонетический свет выключен» следует абзац, подтекстом которого служат образы соития, оплодотворения и рождения: «Divina Commedia не столько отнимает у читателя время, сколько наращивает его, подобно исполняемой музыкальной вещи. Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало» (3, 225). Более того, фрагменты, описывающие оплодотворение материи, следуют непосредственно за образами смерти. Структура поэмы передана через образы остановки в движении органа, последовательного вторжения чуждой материи в расщелину: «Структура дантовского монолога, построенная на органной регистровке, может быть хорошо понята при помощи аналогии с горными породами, чистота которых нарушена вкрапленными инородными телами» (3, 225-6). Иными словами, идея смерти в камне, «где все усилия направлены на борьбу с гущиной и неосвещенностью места» (3, 221) преобразена в образы оплодотворения камня и начала новой жизни.

### 3.2 Выжимание

В третьей главе «Разговора о Данте» мотив преобразования смерти в начало новой жизни развит через геологические образы<sup>25</sup>. Поэт дает свою трактовку рождению дантовского Чистилища, когда после падения Люцифера земля треснула, сдвинулась с места и «выжала из себя» великую гору Чистилища на обратной стороне земного шара. У Мандельштама вхождение в низшие формы связано с «выжиманием» этих форм.

Зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на единый сдвиг<sup>26</sup>, или катастрофу, как на общий источник формообразования. Стихи Данта сформированы и расцвечены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи <...> (3, 226).

Нисхождение и смерть представлены не только как восхождение, которое повторяет гераклитов парадокс о том, что путь вниз – это и путь вверх, но и как образец преобразования поэтической материи, и как рассказ о зарождении Чистилища в дантовой поэме.

### *3.3 Выжимание как проявление внутренней структуры*

Поэтическое погружение в материю дает нам первый урок познания изменчивой природы поэзии, ее метаморфоз. Невозможно «выжать» форму из материала, если та не присутствует в нем изначально. Поэтическая форма не способна снизойти на неоформленную материю; проникновение в материю лишь раскрывает форму ее якобы доформенного статуса<sup>27</sup>. Таким образом, структура поэтического дискурса отражает невидимые формообразования материи, которые поглощают и останавливают нисхождение (ср. описание рождения Чистилища как открытия внутренней формы Земли или обнаружение Ламарком микроскопических формообразований в исследуемых объектах). Вхождение в материю, или проникновение текста в провалы памяти (трещину в биографии), доходит до кульминации в открытии непрекращающегося подземного существования. Наше знакомство с тем, что мы читаем, оборачивается не

просто блужданиями среди цитат, но восприятием текста в его единстве и цельности, в живом перевоплощении и росте текста в нашем сознании. На самых начальных стадиях поэтического превращения текст предстает уже как неделимое тело или как еще не развившийся эмбрион, нечто поистине чудовищное. Третья глава «Разговора о Данте» открывается таким изображением<sup>28</sup>.

Вникая по мере сил в структуру «Divina Commedia», я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну-единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, – не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга. <...> Немыслимо объять глазом и наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник (3, 227).

Пространство обретает новые очертания. Мы уже не в глубине материи; мы пытаемся постичь ее внешние грани, структуру ее выражения, т.е. многослойную гору Чистилища. Перед нами – не просто камень, но камень оплодотворенный, живой, объединенный внутренним инстинктом. Как это ни парадоксально, погружение в материю оборачивается восхождением по лестнице бытия.

### *3.4 Метаморфозы инстинктивных формаций*

Постоянство и последовательность теоретической мысли Мандельштама проявляются в контексте идеи вечного превращения как основного свойства поэтической материи. Первое выражение превращений – образ уже оживающего камня, созданного из разрастающихся кристаллов, направляемых внутренним движением материи<sup>29</sup>. В свою очередь, растущее тело создает пространство, чудовищный кристалл обладает могучим стереометрическим инстинктом. Нисхождение по органической лестнице, которое за-

кончилось вторжением в материю («аналогия с горными породами, чистота которых нарушена вкрапленными инородными телами», 3, 226), изменяет направление; познание реальности текста описано как противоположное движение от камня к начальной стадии инстинктивной жизни, представленной в тексте не только образом растущего кристалла, но и образом пчел.

Лишь при помощи метафоры возможно найти конкретный знак для формообразующего инстинкта, которым Дант накапливал и переливал терцины. Надо себе представить, таким образом, как если бы над созданием тринадцатитысячеграника работали пчелы, одаренные гениальным стереометрическим чутьем, привлекая по мере надобности все новых и новых пчел. Работа этих пчел – все время с оглядкой на целое – неравнокачественна по трудности на разных ступенях процесса. Сотрудничество их ширится и усложняется по мере сотообразования, посредством которого пространство как бы выходит из себя самого. Пчелиная аналогия, между прочим, подсказана самим Дантом (3, 228).

Иными словами, изменяется не только направление порыва, руководящего созданием поэмы, но и принцип читательского восприятия. Это изменение невозможно передать аналитически (ср. образ познания «лишь при помощи метафоры», возникающий в начале приведенного фрагмента), его пространство нельзя изобразить или исследовать, оно рождено инстинктивно: «пространство как бы выходит из себя самого» (3, 228). Подчиняясь инстинкту, а не мысли, это стадия развития по природе своей труднодоступна определению и познанию. Здесь жизнь развивается как процесс инстинктивной тяги. Процесс начинается рядом с неживой природой, но камень превращается в кристалл, а инстинкту роста в кристалле вторят инстинктивные движения пчел, полет птиц, скорость течения и сила рек. Вскоре рожденное пространство становится



носителем *человеческого* инстинкта, явленного в цивилизации, культуре, политике и свободе. Подобно эмбриону человека, поэтический эмбрион обладает множеством инстинктивных свойств, воспринимающих и передающих информацию. Однако он всегда остается «обратимой и обращающейся» метаморфозой, поскольку даже здесь, на нижнем уровне строения, органическая материя пробуждается к жизни и росту, жаждет движения.

Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу дать внутренний образ структуры, или тяги. Возьмем обширнейшую группу «птичьих» сравнений <...> эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, путешествия, колонизации, переселения (3, 228).

Третья глава «Разговора о Данте» посвящена, таким образом, развитию материи, преобразующейся в мыслящий эмбрион под воздействием инстинкта. Семя, упавшее «через слуховое окно» (3, 225), становится стереометрическим телом, а там и набором мощных растущих инстинктов, среди которых – наше стремление к свободе. «Сила дантовского сравнения – как это ни странно – прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью» (3, 229). По мере того как кристаллографическое тело дает жизнь пространству, созданному множеством пчел («посредством которого пространство как бы выходит из себя самого»), оно обретает человеческую географию, открывающуюся не рассудку, но инстинкту формообразования. Не только «птичьи сравнения» соответствуют «инстинкту паломничества», но и группа речных сравнений отличается «необычайной щедростью и ступенчатым ниспадением из трехстишия в трехстишие, всегда приводит к комплексу культуры, родины и оседлой гражданственности...» (3, 229).

### 3.5 Инстинктивное начало как адресат

Уровень развития, следующий за погружением в материю (то есть утратой контроля над материалом или над книгой, вторгающейся в сознание через провалы памяти) включает в себя познание и раскрытие ее структуры и пространственной организации, а также создание живой поэтической Вселенной, отличной от обычной, физической реальности. Однако познание вновь создаваемой реальности по-прежнему направляется инстинктивным откликом. Последовательность роста и развития нового поэтического пространства (от inferнальной стадии до быстрого возрастания: «эмбрион – ландшафт, пространство, география») вряд ли можно полностью восстановить, поскольку самый процесс роста постигается интуитивно. Это объясняет значимость образа пчел, центрального для третьей главы «Разговора» («Работа этих пчел – все время с оглядкой на целое – неравнокачественна по трудности на разных ступенях процесса» (3, 228)).

Образ пчел, кстати, появляется во всех описаниях инстинктивного отклика. В этом контексте, пчелы – это новый адресат воссоздаваемого поэтического пространства, то есть сигнал оживания инстинктивного уровня нашего сознания.

Значимость этого образа проясняет некоторые удивительные фрагменты «Путешествия в Армению», в которых пчелы представлены как адресаты художественного творчества. Мандельштам пишет. «Вчера читал Фирдуси, и мне показалось, будто на книге сидит шмель и сосет ее» (3, 204). Та же мысль повторяется в черновиках «Путешествия», где картины импрессионистов описываются как превращение серого неодушевленного камня в цвет и жизнь. На этом уровне поэтического общения адресат – природный инстинкт слушателя, и лучший образ, иллю-

стрирующий это, – опять же пчела. Так в черновиках «Путешествия в Армению» Мандельштам описывает сирень Клода Моне. Сирень – это прежде всего камень, который начинает дышать (известковая губка), обретает цвет (сиреневый – глубже и ярче, чем серый цвет камня) и будит нашу инстинктивную чувственность, или, скорее, инстинктивную чувственность пчел.

...Роскошные плотные сирени Иль-де-Франс, сплюсненные из звездочек в пористую, как бы известковую губку, сложившиеся в грозную лепестковую массу; дивные пчелиные сирени, исключившие [из мирового гражданства все чувства] все на свете, кроме дремучих восприятий шмеля, – горели на стене [тысячеглазой] самодышащей купиной, [и были чувственней, лукавей и опасней огненных женщин] более сложные и чувственные, чем женщины (3, 384).

#### *4. Оживающая география Чистилища. Прочтение текста как раскрашивание деталей.*

Согласно четвертой главе «Разговора о Данте», за интуитивным постижением текста как живой Вселенной следует новый уровень интерпретации произведения – понимание текста не в целом, а, скорее, в его частях. Снова отметим, что это изменение никогда не обозначается явно как дальнейшая стадия процесса общения (Мандельштам не любит официальных указателей в текстах), но передается через ряд чрезвычайно импрессионистических связей. Образные связи, однако, обретают строгую логику при сопоставлении метафорической системы «Разговора» с фрагментарным развитием «Путешествия в Армению». Таким образом, еще одна стадия поэтического общения явно обладает своим собственным словарем – определенной взаимосвязью образов, которые характеризуют коммуникативные процессы в пределах вновь воссозданно-

го пейзажа. Характеристики данного коммуникативного уровня будут обсуждены в следующем порядке:

- 4.1 Знакомство с частями: ярко раскрашенные миниатюры.
- 4.2 Цвет как выражение/выжимание природных красок.
- 4.3 Цвет как скорость.
- 4.4 Окраска поэтического текста как воображение и его пределы.
- 4.5 Читатель как адресат.

#### *4.1 Знакомство с частями: ярко раскрашенные миниатюры*

Изучение деталей текста в их непосредственной близости – одна из самых радостных сторон чтения. Для Мандельштама эта стадия познания текста связана не столько с игрой художественного воображения, сколько с воспитанием восприятия. Читателю предстоит постигнуть сущность образов, и первый шаг к тому – пристальное внимание к деталям.

Постижение конкретных поэтических признаков в поздних работах Мандельштама неизменно представлено в рамках следующей системы образов: цвет, близость образов, большее внимание к деталям, чем к целому – искусство миниатюры (где бережно воссоздаются второстепенные подробности).

К примеру, четвертая глава «Разговора» начинается с истории иллюстраций к «Божественной комедии». Взаимосвязь образов очевидна: иллюстрация как приближающий к тексту проводник; цвет как впечатление, навеянное текстом; миниатюра как детальное изучение и воспроизведение частей; история иллюстрирования как раскрытие впечатлений. Кроме того, Мандельштам не утрачивает

нити предыдущего отрывка, в котором образ оплодотворенной горы был преобразован в живую географию. При обсуждении одной из миниатюр поэт показывает, как пробуждающийся гранит обретает не просто интуитивное единство, но и разнообразие цветов. «Таким образом, мы здесь видим ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-серой природе» (3, 230). Новый уровень поэтического пейзажа, оживляющий свободу воображения, прежде всего определяется цветом, и Мандельштам стремится показать, что именно с ощущения цвета начинается жизнь и игра воображения: «Мне изо всей силы хочется опровергнуть отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой шпенглеровской коричневости Данта» (3, 230).

#### *4.2 Цвет как выражение/выжимание природных красок*

Стремление Мандельштама изобразить близость к отдельным деталям текста как еще одну ступень тренировки восприятия отражается в изображении им (в «Путешествии в Армению») трех великих натуралистов, предшественников Ламарка: Карла Линнея (1707–1778), шведского ботаника, основателя современной системы классификации растений; принца Жоржа Луи Леклерка де Бюффона (1707–1788), французского натуралиста, предположившего, что климатические условия определили развитие организмов; и Петера Симона Палласа (1741–1811), немецкого натуралиста. Нельзя не заметить, что описание их деятельности сходно с образами четвертой главы «Разговора о Данте»<sup>30</sup>. Линней и Палласа, в частности, автор прославляет за то, что они уже не смогли, спускаясь в «провалы природы», постигнуть её детали в тайной близости, без микроскопа или бинокля, а также и за то, что, приближаясь к деталям, они почувствовали цвет. Здесь он

снова играет с темой рождения слова через «выжимание» (expression): выражая природные качества, мы выражаем цвет, выжимаем растительные краски<sup>31</sup>. Конечно, Линней с Палласом не выжимали красок из растений и не раскрашивали миниатюр. Однако их подход к природе интересует Мандельштама как новый этап в развитии естествознания и, вместе с тем, как принцип построения нового пространства в развивающемся понимании поэтического дискурса<sup>32</sup>. Внимание к деталям – это, буквально, «выжимание» цвета, так как цвет возникает в результате пристального исследования частей природного мира.

Здесь [в работе Палласа] барская изощренность и чувствительность глаза, выхоленность и виртуозность описи доведены до предела, до крепостной миниатюры (3, 393).

Линней, Бюффон и Паллас окрасили мою зрелость <...> (3, 201).

Линней раскрасил своих обезьян в самые нежные колониальные краски. Он обмакивал свою кисточку в китайские лаки, писал коричневым и красным перцем, шафраном, оливой, вишневым соком (3, 204).

Палласу введома и симпатична только близь. От близи к близи он вяжет вязь. <...> Он красит и дубит и вываривает природу с красным сандалом. Он вываривает крутиком и смолчугом.<...> Он гонит краску из березовых листьев с квасцами – на китайку для нижегородских баб и на синьку для неба (3, 388).

Едиичное явление в центре внимания линнеевского натуралиста. Описательность. Живописность. «Миниатюры» Бюффона и Палласа (3, 461).

### 4.3 Цвет как скорость

В «Путешествии», однако, восприятие цвета порождено не просто пристальным изучением отдельных явлений. Мандельштам последовательно подчеркивает, что воспри-

нятый цвет совершает новый поворот и сообщает порыв каждого описания как *скорость*. Поскольку колебания порыва, постигнутые как разноцветно окрашенная зарисовка, не могут быть статичными, не нарушив самой сущности поэтического процесса, проникающее восприятие приводит к непрерывному волнообразному движению. «И я начинал понимать, что такое обязательность цвета <...> и что цвет не что иное, как чувство старта, окрашенное дистанцией и заключенное в объем» (З, 198). Порыв проникновения, понятый как скорость, зафиксированный то в ускорении, то в замедлении в разных частях раскрашенного текста рождает метаморфозу и в тексте, и в наблюдателе, призывая их двигаться динамичнее и переходить в восприятии от интуитивного отклика к осознанному и более активному участию<sup>33</sup>. Именно так Мандельштам описывает свою реакцию на импрессионистов и, в частности, на теорию пуантилизма Синьяка, утверждающую «закон оптического смешивания». Смена обуви, несомненно, подчеркивает изменение воспринятого порыва, ускорение движения.

При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени <...>. Мне показалось, будто я сменил копытообразную и пропыленную городскую обувь – на легкие мусульманские чупяки. За всю мою долгую жизнь я видел не больше, чем шелковичный червь (З, 186).

Текст «Разговора о Данте» подтверждает эти образы. Непосредственная близость к природе, отражающаяся в ярких миниатюрах-описаниях, выполненных натуралистами, подобными Линнею, находит отзвук в четвертой главе «Разговора», посвященной истории иллюстраций к «Комедии». Причем здесь Мандельштам имеет дело не просто с передачей впечатлений, но с воспитанием все более активного читательского восприятия. Таким образом, четвертая

глава начинается с краткой истории того, как читали Данте. Затем автор утверждает, что цвет – неотъемлемая черта дантовой поэмы, и предлагает пристально исследовать ее «мануфактурную яркость». Но и здесь, как и в «Путешествии», близость предполагает не только впечатление как окраску деталей, но и как ускорение через предельную сосредоточенность на предмете внимания, в данном случае, – на ярко расцвеченной коже Гериона, подобно летучему ковру рассекающего пространство<sup>34</sup>. Кроме того, Мандельштам раскрывает понятие полета опять же через порыв, переданный многокрасочной поверхностью. Пока мы двигаемся от одной детали к другой и от цвета к цвету, приспособлявая глаз к быстро меняющейся перспективе, мы узнаем о скорости, выраженной в образе полета и уже описанной в «Путешествии» как сущность меняющегося цвета. Так, многоцветная кожа Гериона рассказывает о тяге человека к быстрому движению<sup>35</sup>.

Жажда полета томила и изнуряла людей Дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеянному пространству. Ориентация потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина – страшный шелковый халат герионовой кожи. О скорости и направлении можно судить только по хлещущему в лицо воздуху. Еще не была изобретена летательная машина, еще не было Леонардовых чертежей, но уже разрешена проблема планирующего спуска (3, 232).

Кроме того, сам Герион – метаморфоза в действии, в греческой мифологии он – чудовище с тремя туловищами и тремя головами, символизирующее превращение насекомого в человекоподобное существо (ср. с изменением тутового шелкопряда в «Путешествии»). У Гериона, по Данте, голова – человеческая, туловище – львиное, хвост – скорпионий. Таким образом, цвет – это знак превращения, а не исходное свойство предмета; превращение же представлено в этом пейзаже и через близость деталей, и через скорость



волнообразного перемещения, и через рождение искусства и науки из инстинктивного внимания к отдельным частям изучаемого пространства.

Тем самым, цвет в четвертой главе возникает на очередной стадии превращений поэтической материи. Здесь мы встречаем одно из важных использований слова «оборот» – поэтические обороты, обороты фразы в построении речи, кольца орнаментов на коже, обороты как изменение скорости, и, наконец, обороты или повороты самого полета – Герион спускается «широкими, плавными кругами». Мандельштам идет дальше и приписывает здесь Данте намеренный намек на ростовщиков (еще один пример оборота!); ростовщическая выгода – не что иное, как *банковский оборот*<sup>36</sup>.

#### *4.4 Окраска поэтического текста как воображение и его пределы*

Очевидно, окрашивание поэтической вселенной, как и цвет сам по себе, – тоже аллегория воображения или фантазии; ответ, пробужденный поэтической беседой. Герион – типичное фантастическое животное. Его кожа подобна арабской сказке с ее волшебными летающими коврами (З, 230-3). Этот же образ – в виде «легких мусульманских сандалий», которые Мандельштам надевает, узнав суждения Синьяка о цвете, – появляется в «Путешествии». Мысль об отношении между цветом, скоростью и воображением представлена в сказочном образе летающих сандалий<sup>37</sup>.

Таким образом, текст раскрывается воображению не как что-то законченное, но как процесс становления, и читатель проникает в лабораторию автора, в его мастерскую<sup>38</sup>. Конечно, отношение к тексту как незавершенному произведению, которое читатель раскрасит вместе с автором,

иллюзорно, и оно ни в коем случае не являет собой единственную или конечную цель поэтических превращений. Импрессионистский отклик читателя (субъективная окраска множества незначительных деталей) столь же важная, сколь и обманчивая стадия познания. Сам Герион у Данте – символ обмана; Мандельштам не подчеркивает этого, но явно подразумевает, когда говорит: «Впереди только татарская спина<sup>39</sup> – страшный шелковый халат герионовой кожи» (3, 232). Четвертую главу завершает отсылка к «насмешке над недогадливым читателем» в эпизоде, где Данте «спускает на землю Гериона и благосклонно снаряжает его в новое странствие» (3, 233).

Мотив «образного мышления» (3, 233)<sup>40</sup>, представленный в четвертой главе, кажется радостным и захватывающим, но оказывается, что и его недостаточно для понимания. «Образное мышление» способно разве что подготовить читательское восприятие к следующей стадии изменяющегося поэтического пространства. Использование цвета как необходимого, но самого по себе недостаточного этапа в постижении поэтической материи согласуется с описанием линнеевской школы в «Путешествии».

Восхваляя способность ученого «выпрямлять» читательский глаз, дистиллировать естественный цвет и двигаться от одной детали к другой в миниатюрных описаниях, Мандельштам неизменно подчеркивает, что все это, в конце концов, оказывается несостоятельным.

Натуралист преследует чисто живописные феерические задачи. Он забывает упомянуть анатомическую структуру насекомого. Ко времени Дарвина искусство этих миниатюристов дворянского естествознания пришло в окончательный упадок (3, 393).

#### 4.5 Читатель как адресат

Тем не менее на этом уровне познания текста автор непосредственно обращается к живому читательскому восприятию, а не к интуитивным откликам. Образы миниатюр, открывающие четвертую главу, – это живая история реальных толкований текста. Более того, в «Путешествии» слова о пуантилизме Синьяка, обращенные к аудитории и, одновременно, к индивидуальному сознанию, поддерживают мандельштамовскую теорию цвета, миниатюры и тренировки восприятия.

То и дело он обращался к его «путешествию в Марокко», словно перелистывая обязательный для всякого мыслящего европейца кодекс зрительного восприятия. Синьяк трубил в кавалерийский рожок последний зрелый сбор Импрессионистов. <...> При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени... (3, 186).

Этот уровень познания воссоздает образ розановской филологии, каким он был явлен у Мандельштама в работах 1920-х годов, и с отрицательными ее аспектами («филология святых дураков»), и с радостным, личным общением, включением в литературу как в семью (см. «последний сбор», «клик по имени» в указанном выше отрывке или приглашение в мастерскую автора в «Разговоре о Данте»)<sup>41</sup>. Личная включенность в пространство поэтического текста начинается с исследования его частей и пристального внимания к деталям. Восприятие цвета изучаемых предметов неотделимо от пронзающего порыва, который мы ощущаем при такой близости, а поскольку порыв – это непрерывная передача энергии, творческое начало неизменно сопровождает читательское представление о цвете. И все же, если поглощающая активность воображения становится единственной целью поэтического общения, эта стадия может

остаться замкнутой Дантовым «кругом обмана». Поэтому цель поэтического текста не исчерпывается приглашением воображаемого читателя к сотворчеству и игре воображения, к радостному раскрашиванию поэтического пространства. Путешествие продолжается, и поэт приглашает готовиться к более дальнему пути: «Дант, как бы в насмешку над недогадливым читателем, уже после того, как все разгружено, все выдохнуто, отдано, спускает на землю Герiona и благосклонно снаряжает его в новое странствие, как бородку стрелы, спущенной с тетивы» (3, 233).

### *5. От цвета к порыву: волновая структура текста.*

Непосредственно за читательским восприятием отдельных частей текста (и их раскрашивания) следует новая стадия: читатель распознает единство этих образов и постигает текст как целое, как систему качеств. Мандельштам снова предлагает сеть взаимосвязанных образов, указывающую на новую стадию восприятия. Мы рассмотрим это в следующем порядке:

5.1 «Светящийся, разбрызганный алфавит».

5.2 Образ плавания.

5.3 «Зыбучая, взволнованная» поверхность текста.

5.4 Пределы языка.

5.5 Соисследователь как адресат.

### *5.1 «Светящийся, разбрызганный алфавит»*

Постепенно понятие цветового окрашивания уступает место образу «разбросанной азбуки, в виде прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита», чья цель – представить «те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смыс-

ловые формулы» (3, 237)<sup>42</sup>. Этим метафорическим ходом Мандельштам достигает нескольких целей:

1. Сосредоточиваясь на *световом* порыве, ранее интерпретировавшемся как *цвет*, Мандельштам раскрывает более глубокие уровни поэтического пространства. Текст теперь постигается как единое целое – в сходстве деталей, соответствующих волновой природе света, пронизывающих каждый предмет, а не в многообразной и разрозненной цветовой фактуре.

2. Это, в свою очередь, позволяет перейти к понятию текста как единой живой структуры (так как теперь автор имеет дело с принципами, общими для всех аспектов текста). Чтение становится всеобобщающим поиском, достигающим крайних пределов пространства, которые доступны наблюдателю благодаря общим качествам или легко узнаваемым чертам, обозначенным как волны светового алфавита.

3. Поэтический порыв, охватывающий весь текст, как световой состав внутри окрашенного текста, сопоставляется Мандельштамом со всеобъемлющей классификацией природных видов у Дарвина.

4. Поскольку понятие света связано с понятием волны или волнового порыва, поверхность текста насыщена порывами, вошедшими в процесс его создания – суммой многочисленных черновых вариантов, которые автор не забыл и не отверг, и они составляют окончательный «волновой танец» поэтического творчества<sup>43</sup>.

5. Все это позволяет Мандельштаму драматизировать дантовский пейзаж Чистилища\*, где уже души, охваченные общим порывом, спасены для вечности.

Несомненно, что, говоря о Данте как мастере изменчивой поэтической *материи*, Мандельштам в то же время описывает собственную способность разворачивать поэтические образы в серии взаимосвязанных преобразований. В этом контексте понятно также, почему он обращается к

речи Одиссея в «Inferno» для характеристики еще одного найденного ландшафта поэзии – но для Манделъштама речь Одиссея уже не адский пейзаж, а образы мерцающих огней, световых волн, среди которых разные голоса рассказывают о своих судьбах. Из всех рассказов выделяется история «одиссеи» – самого длинного путешествия к пределам человеческого пространства<sup>44</sup>. «В песни явно различимы две основные части: световая импрессионистическая подготовка и стройный, драматический рассказ Одиссея <...> о выходе в атлантическую пучину» (3, 237). Структура дантовского текста наилучшим образом помогает описать новые, опять изменившиеся свойства поэтического пейзажа: пламя, поиски, пределы пространства и, наконец, полное преобразование персонажей.

## 5.2 Образ плавания

Раскрывающаяся в тексте волнообразная поверхность (поэт обыгрывает три ступени преобразований в развитии этого образа: мигание огней – световые волны – волны) также свидетельствует, что художник избегает прямых ответов или утверждений. Художественный волновой порыв должен преодолеть все возможные препятствия<sup>45</sup>. Поэма – это сохранение живых порывов или поэтических импульсов, которые, подобно парусным кораблям, должны остаться невредимыми в любом плавании<sup>46</sup>.

Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа. Композиция его песней напоминает расписанную сеть воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт. <...> Давайте вспомним, что Дант Алигьери жил во времена расцвета парусного мореплавания и высокого парусного искусства. Давайте не погнушаемся иметь в виду, что он созерцал образцы парусного лавирования и маневрирования. <...> Он был учеником этого наиболее уклончивого

и пластического спорта, известного человечеству с древнейших времен.

Мне хочется указать здесь на одну из замечательных особенностей дантовской психики – на его страх перед прямыми ответами, быть может обусловленный политической ситуацией опаснейшего, запутаннейшего и разбойнейшего века (3, 235).

Параллели между «волновой процессуальностью», возникающей на этом уровне поэтического преобразования, и мандельштамовским пониманием открытий Дарвина («Литературный стиль Дарвина») позволяют по-новому увидеть сопоставляемые тексты. Дарвин<sup>47</sup>, порывающий с линнеевской школой художественных описаний, неизменно представлен как мореплаватель<sup>48</sup>, путешественник, чья наука – неотъемлемая часть его путешествия. Дарвин, прежде всего, ученый, подходящий к природе как писатель-мореплаватель, классификатор кругосветных приключений.

Путешествие на фрегате вокруг света входило в большой план воспитания молодого человека, которому прочили серьезное будущее. Ряд художников, ученых и поэтов прошли кругосветную школу. Вот почему в научных сочинениях Дарвина мы видим элементы географической прозы, начатки колониальной повести и морского фабульного рассказа (3, 394).

Образ мореплавателя, однако, обусловлен не только тем, что во времена Дарвина мореплавание было в моде и расценивалось как занятие, способствовавшее развитию науки<sup>49</sup>; отношение самого Дарвина к природе напоминает пульсирующую и волнующуюся морскую поверхность: «Энергия доказательства разряжается «квантами», пачками. Накопление и отдача. <...> вдох и выдох, приливы и отливы» (3, 395). Мандельштам подчеркивает способность Дарвина организовывать множество биологических материалов в гетерогенный ряд, словно определяя и составляя расписание всего органического мира, жизнь которого предстает как сменяющиеся одна другую волны подобий (см.

описание дантовского текста в пятой главе «Разговора» как «сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт» (3, 235)<sup>50</sup>:

Здесь требования науки счастливо совпадают с одним из основных законов художественного воздействия. Я имею в виду закон гетерогенности, который побуждает художника соединять в один ряд по возможности разнокачественные звуки, разнородные понятия и отчужденные друг от друга образы.

В поле зрения Дарвина всегда находится целиком весь органический мир. С удивительной свободой и легкостью он оперирует самыми отдаленными разновидностями живых существ (3, 395).

Таким образом, описание Дарвина-мореплавателя созвучно оценке его значения как ученого, глубоко постигшего пульсирующий мир природы<sup>51</sup>. Художественное пространство, некогда открывшееся читателю как принцип импрессионистического понимания цвета, оставлено далеко позади. Теперь Вселенная отдана всеобъемлющему видению Дарвина. Читатель в этой Вселенной – возмужавший Одиссей, вкусивший жизни зрелый человек. «Старость в понимании Данта прежде всего кругозорность, высшая объемность, кругосветность. В Одиссеевой песне земля уже кругла» (3, 238).

### *5.3 «Зыбучая, взволнованная» поверхность текста*

Сопоставив описание Дарвина с поэтическим пейзажем пятой главы «Разговора о Данте», мы можем точно определить и различия, и подобия между научным эмпирическим подходом к природе и появлением еще одной, новой стадии в понимании поэтического материала. Дарвин сосредоточивается на фактах и анатомических структурах; он представляет свои аргументы «фигурными созвездиями»,



группируемыми «в светящиеся сгустки» (3, 396). Дарвин «пользуется природой, как великой организованной картошкой» (3, 214). Поэзия же, настаивает Мандельштам, определяет все явления только в мгновении и стирает классификацию. Она скорее показывает и зовет к действию, чем создает систематический каталог.

Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровным счетом ничего не остается. Для этого он пользуется приемом, который мне хотелось бы назвать гераклитовой метафорой, – с такой силой подчеркивающей текучесть явления и такими росчерками перечеркивающей его, что прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться (3, 236).

В этом смысле поэзия превосходит Дарвина. Его «книга кипит явлениями природы», но его научные формулировки ограничены и предельно конкретны. Образы в них «поворачиваются нужной стороной, активно участвуют в доказательстве и сейчас же уступают место другим» (3, 396). В поэзии и ее гетерогенных рядах «нужной стороны» нет.

Поэтический материал – это полная текучесть; это порыв, который пронзает читателя, но над которым сам читатель не властен. На этом уровне научное познание поэтической структуры останавливается. Световые порывы проходят сквозь образы и сквозь руку, пытающуюся их ухватить<sup>52</sup>. Поэтому Одиссей, в отличие от Дарвина, не добивается победы. Предметы, которыми он, казалось бы, мог управлять, в буквальном смысле овладели им. «Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови – и Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль» (3, 238).

Текст, по видимости поддававшийся организации и категориальному структурированию, превосходит читателя и на этом уровне. То, что было доступно пониманию, движется вперед, оставляя лишь условные смысловые знаки. Поэма Данте сохранилась в своей полноте, но читатель

остался только с иллюзией обладания. Порыв поэзии обогнал читателя.

Если ребенку дать тысячу рублей, а потом предложить на выбор оставить себе или сдачу, или деньги, то, конечно, он выберет сдачу, и таким образом вы сможете у него отобрать всю сумму, подарив ему гривенник. Совершенно то же самое произошло с европейской художественной критикой, которая пригвоздила Данта к гравюрным ландшафтам ада.<...> У Данта расстающиеся и прощающиеся образы. Трудно спустаться по излогам его многоразлучного стиха (3, 237).

Настаивая на том, что поэзия сама по себе всегда мудрее адресата, поскольку стремится к вневременному, антииерархическому и внеисторическому пространству, Мандельштам предсказывает, не зная этого сам, будущее развитие литературной теории (от исходного эмпирического подхода до деконструкции процесса чтения и отвержения структурного единства текста)<sup>53</sup>.

#### *5.4 Пределы языка*

На новом уровне поэтического пространства поэзия превосходит и опережает читательское восприятие. Мандельштам подчеркнуто неоднозначен, представляя сущность языка как уход и отдаление – равно и от читателя, и от писателя. Он описывает разрыв как разлуку, но причины расставания неясны. Или поэтический язык обогнал читателя и простился с ним, продолжая свое путешествие, или поэзия оставила язык, как таковой, позади в этом взволнованном языковом пространстве и двинулась вперед как волна, всепронзающий порыв? В конце пятой главы «Разговора» Мандельштам говорит о «пленительной уступчивости» языка, обыгрывая неопределенность этого образа: неясно, уступил язык читателю или отступил, чтобы вновь превзойти наше понимание.

Нам, иностранцам, трудно проникнуть в последнюю тайну чужеродного стиха. Не нам судить, не за нами последнее слово. Но мне представляется, что здесь – именно та пленительная уступчивость итальянской речи, которую может до конца понять только слух прирожденного итальянца. Здесь я цитирую Марину Цветаеву, которая обмолвилась «уступчивостью речи русской» (3, 239).

Поскольку шестая глава «Разговора о Данте» посвящена музыке, неудивительно, что язык поэзии, как конкретный национальный феномен, «отступает», подвергаясь на этом этапе глубокой метаморфозе. Это объясняет, почему пятая глава заканчивается образом чтеца, который читает, словно «дает уроки глухонемым» (3, 239). Другими словами, само тело становится частью порыва, который (по сути – без звука) пронзает, волнует и меняет выражение лица и говорящего, и слушающего человека и управляет жестикуляцией их рук. Ранее в этой главе Мандельштам рассказал, как Дант на недолгое время утратил итальянский язык и тайно наслаждался греческим<sup>54</sup>. В рассказе об Одиссее, «если вслушаться внимательнее, то окажется, что певец внутренне импровизирует на любимом, заветном греческом языке, пользуясь для этого – лишь как фонетикой и тканью – родным итальянским наречием» (3, 237).

Процесс, в котором поэтическая речь прощается с читателем, указывает на радикальное изменение языка. Гибкость его, представленная Мандельштамом, открывает еще один уровень поэтического пространства, где поэтический порыв действует также и до, и после словесного выражения. Для Мандельштама это, прежде всего, музыкальное пространство. Пятая глава достигает этого нового ландшафта и, следуя за порывом-импульсом, готовится к преодолению вербальной коммуникации – то есть жизненной меры поэтического творчества Мандельштама.

### 5.5 Соисследователь как адресат

Говоря о Дарвине, Мандельштам часто подчеркивает, что английский ученый очень хорошо знал своего адресата. Дарвин писал для образованной публики и для специалистов, но тексты его были доступны обыденному сознанию. Когда он жаждал «широкого сотрудничества с международными научными силами буржуазии» (З, 394), он «не случайно говорил с широкой публикой через голову касты ученых» (З, 394).

Кроме того, надо отметить тягу Дарвина к читателю-средняку, его желание быть понятным среднеобразованному буржуа, джентльмену средней руки, каким он считал самого себя.<...> Ему было важно снестись непосредственно с этой публикой. Она лучше его поймет, чем ученые педанты. Он несет читателям нечто насущное, социально необходимое, поразительно гармонирующее с их самочувствием (З, 394).

В описании настоящего успеха в отношениях Дарвина с читающей публикой, которых самому Мандельштаму судьба не подарила, явно звучит легкая ирония: благополучие и стабильность просвечивают даже сквозь тон научного текста Дарвина<sup>55</sup>. Также ясно, что описание пульсирующей и волнообразно разворачивающейся дарвиновской аргументации, простирающейся через сопутствующие ей примеры «в ширину, в глубину, в высоту» (З, 395), призвано отразить отношения Дарвина с читающей публикой: во все концы земного шара он «протягивает корреспондентские нити к бесчисленным адресатам, несущим ту же самую службу» (З, 214)<sup>56</sup>. У поэзии, однако, цели в поисках адресата несколько другие.

В отношении к адресату этого уровня отражен волнообразный пейзаж образов, раскрывающийся в пятой главе «Разговора». Однако порыв, который пронзает поэтическую структуру, нельзя обобщенно представить как стремление

пожать руку среднему читателю – этот порыв обыгрывает, обгоняет или обманывает читателя. «Если у вас не закружилась голова от этого чудесного подъема, достойного органических средств Себастьяна Баха, то попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее» (3, 236). Словом, на этом уровне поэзия выявляет и закаляет самого гибкого и ловкого мыслителя. При этом, подобно дарвиновскому адресату, читатель – сотрудник в процессе творчества. Но если читатель Дарвина буквально источает из себя благогополучие буржуазии девятнадцатого века, то адресат Данте, научившийся следовать за быстро меняющимся порывом, опережает свою эпоху и потому оказывается во внеисторическом измерении времени, схватывая неуловимую суть разворачивающейся метаморфозы. Этот уровень поэтического пространства требует, чтобы дантовский адресат оказался выше «типического», т.е. повседневного читателя Дарвина:

Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт; и обратно: содержание истории есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его. Дант – антимодернист. Его современность – неистоцима, неисчислима и неиссякаема (3, 238).

На этом уровне поэтического пространства адресаты – спутники<sup>57</sup>, соизобретатели, соисследователи, которые удерживают безбрежное море времени и в равной мере, но по-разному, захвачены процессом «прислушиванья к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку» (3, 240). Однако пейзаж должен измениться снова, поскольку в конце пятой главы «Разговора» мы приходим к склонам Чистилища<sup>58</sup>, где знаки прежнего существования мало помалу стираются, а бессмертные души оказываются

ся неотъемлемой частью пейзажа. Дарвин, как мы знаем, вел речь о выживании наиболее приспособленных. В пятой главе «Разговора» мы видим такое состояние поэзии, в котором выживает все, но только с помощью новых превращений волны-порыва.

*6. В предчувствии неба: музыка как проверка конечной фазы поэтического порыва*

В шестой главе Мандельштам представляет следующий этап раскрытия поэтической материи в контексте последних песен «Чистилища». Имплицитный образный фон этого пейзажа – вершина горы (все еще материальное, физическое пространство), окруженная со всех сторон новыми адресатами (а именно, открытым пространством «Рая»). Согласно развитию мысли Мандельштама и его «разговора о Данте», этот уровень – последняя ступень материального восхождения, то есть последняя часть поэтического пространства, которую можно исследовать с помощью рационального или научного объяснения. Этот уровень смыслового пространства все еще открыт человеческому опыту и научному поиску, но здесь уже чувствуются иные горизонты. Образы, которые возникают на этой стадии отношений поэтического порыва и его количественных характеристик, мы рассмотрим в следующем порядке:

6.1 Движение от разума к вере.

6.2 Музыка и химия.

6.3 Дирижерская палочка.

6.4 Адресат как безукоризненный мастер.

*6.1 Движение от разума к вере*

Ни в одной из частей «Разговора» Мандельштам не утверждает, что поэзия – начало трансцендентного мета-

-физического опыта. Однако он подчеркивает, что «неукротимый» порыв поэтического дискурса не столько приводит к вере, сколько раскрывает на одной из последних стадий его обращений образную структуру движения от разума к вере. Значимости этой аналогии и посвящена шестая глава.

Поэт подчеркивает, что богословие для Данте – место встречи научного изучения мира и божественной мудрости. Именно в нем пересекаются человеческий опыт и Откровение. Здесь читатель вплотную подходит к истоку поэтического порыва – *логосу*, который не может происходить только из веры, поскольку диалогичен по своей природе. Скорее, он выявлен подлинным пересечением двух Вселенных, которые у Данте, как в философской и духовной традиции, лежащей в основе «Божественной комедии», именуются миром природы и миром благодати. Мандельштам ссылается на сближение этих миров в начале шестой главы, когда разделяет два пересекающихся вида познания – физику Аристотеля и то, что он называет «библейской генетикой»: другими словами, то, что было в Средние Века двумя источниками знаний – естественные науки и Священное Писание<sup>59</sup>.

Историю познания можно описать в несколько иных терминах. Самые высокие стремления ранней европейской культуры неизменно были направлены к научному подтверждению веры. «Божественной комедией», прежде всего, движет та же мощная интеллектуальная тяга, побуждающая объединить несопоставимые миры и сама по себе подталкивающая к поэзии. «В ту минуту, когда у Данта забрезжила потребность в эмпирической проверке данных предания, когда у него впервые появился вкус к тому, что я предлагаю назвать священной – в кавычках – индукцией, концепция «*Divina Commedia*» была уже сложена, и успех ее был уже внутренне обеспечен» (3, 242). Поэтому

поэтический порыв постоянно обуздывает «экспериментирование», безостановочно перемещающееся от веры к проверке. «Антиномичность дантовского «опыта» заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом» (3, 241). На этом уровне самораскрытия поэтическая речь оказывается и пространством, и основным действующим лицом, движением<sup>60</sup>, постоянным волнообразным взаимодействием между двумя внешне разобщенными началами. «Эти две плохо соединимые вещи не хотели срачиваться» (3, 240). Сама разъединенность двух подходов к миру точнее всего отображает диалогические истоки поэтического творчества, а поиск, заключенный между ними двух начал, – это и есть *poiesis*, или, по существу, «творение»:

Позиция экспериментатора по отношению к фактологии, поскольку он стремится к смычке с нею в самой достоверности, по существу своему зыбуча, взволнована и вывернута на сторону. Она напоминает уже упомянутую мной фигуру вальсирования, ибо после каждого полуоборота на отставленном носке, пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно. Кружащий нам голову мефисто-вальс экспериментирования был зачат в треченто, а, может быть, и задолго до него, и был он зачат в процессе поэтического формообразования, в волновой процессуальности, в обратимости поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой (3, 241).

Эта стадия поэтического дискурса заполняет (по крайней мере, в пространстве и месте ее действия) один из самых очевидных и мучительных пробелов человеческого опыта. Она превосходит прозу, поскольку, согласно Мандельштаму, у прозы нет и малой части орудий поэтического дискурса<sup>61</sup>. Поэзия, однако, заполняет этот пробел «в волновой процессуальности, в обратимости поэтической материи», через возникновение волны из ее источника<sup>62</sup>



и через обольщающую мелодию «кружащего нам голову мефисто-вальса» (3, 241).

Следуя за движением мысли Мандельштама, здесь можно выделить пять основных этапов: 1) разобщенность разума и веры; 2) намерение проверить устои веры экспериментом; 3) вальсообразное движение между примером (библейские притчи) и экспериментом; 4) поэзия как местоположение, орудие и проверка эксперимента; 5) волнообразный характер языка поэзии, его «кружащий голову мефисто-вальс» и музыкальная сущность.

## *6.2 Музыка и химия*

Как всегда у Мандельштама, составные части нового пространства (или нового эксперимента) принадлежат и искусству, и науке, и на этом этапе – музыке и химии. Таковы новые направления в образном мышлении поэта. Как в прежних сопоставлениях с Ламарком, Палласом и Дарвином, химия – органическая параллель новой стадии развивающейся поэтической структуры, которая оказывается уже не языком, но музыкой<sup>63</sup>. Музыка и химия переплетаются, чтобы создать концертную атмосферу этого уровня. Кроме того, музыка формирует или артикулирует эксперимент, поскольку она вносит организующее начало в структуру мысли. «Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее – она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы. Роль ее и всасывающая и рассасывающая, – роль ее чисто химическая» (3, 243). Таким образом, музыкальные свойства поэтической речи оказываются последней проверкой, которая переводит результат эксперимента от надежды на успех к мелодической уверенности<sup>64</sup>. Музыка и химия не столько обучают, сколько «благоприятствуют

силлогическому пищеварению». Другими словами, они подготавливают органы к восприятию и экспериментированию, к «апперцепции новых вещей» (3, 243)<sup>65</sup>.

### *6.3 Дирижерская палочка*

Музыкальная аналогия позволяет Мандельштаму развить основной мотив шестой главы – рождение нового измерения, появляющегося в результате описанных здесь экспериментов. «Концертная» обстановка главы («амфитеатр» рая, окружающий вершину чистилища-горы) подтверждает этот ход мысли: музыка вводит образ оркестра и коллективного исполнения, однако появляется новый элемент – дирижерская палочка. Ее вызвали к жизни многообразные порывы поэтического дискурса и раскрывающихся новых уровней поэтического пространства, каждый из которых сохраняется (пусть в постоянно изменяющейся форме) в уже музыкальном исполнении текста:

Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи; когда сопрягаешься и соизмеряешь свои интонации с переключками оркестровых и тематических групп, возникающих ежеминутно на изрытой и всколебленной смысловой поверхности; <...> тогда чисто голосовая, интонационная и ритмическая работа сменяется более мощной координирующей деятельностью – дирижированием – и <...> вступает в силу <...> гегемония дирижерской палочки, выпячиваясь из голоса, как более сложное математическое измерение из трехмерности (3, 243-4).

Таким образом, появление дирижерской палочки играет крайне важную роль, которая непосредственно связана с вводной темой главы – отношениями между двумя Вселенными, разумом и верой. Появление нового элемента, чье присутствие невозможно было ранее вообразить, отчетливо указывает на завершение эксперимента – рождается

новый уровень и новое измерение. Кроме того, в отличие от предыдущих, новый элемент наделяется ведущей, диктующей силой.

В этом месте Мандельштам переходит к реальной истории дирижерской палочки с 1732 (до этого темп отбивали ногой, а потом – рукой) до 1810 (палочка, «скатанная из бумаги без малейшего шума...» (З, 244)). Исключительно тонко, но с предельной точностью, Мандельштам описывает, как палочка медленно вырастает от интуитивного движения (от ноги – к руке, а там – к палочке, скатанной из бумаги) до новой, рациональной формы деятельности. Безусловно, здесь подразумевается направленная вверх, вертикальная последовательность поэтических пейзажей, где регулирующее начало сперва невидимо, потом интуитивно найдено совсем в зародыше, и, наконец, начинает преобладать, указывая на новое направление и новое измерение. Это начало постижения истоков творческого порыва.

В «Разговоре» поэзия является буквально и осуществлением, и местом встречи двух, по видимости, противоположных движений. То, что поэт видел раньше как рост из материальных частиц вверх, теперь осуществляется как осознанное творческое движение, направленное от верхнего уровня к нижним. Дирижерская палочка не просто дополнение или вспомогательное орудие; она заключает или содержит в себе все предшествующие уровни поэтической структуры и управляет ими. Возможно, она даже воплощает их сущность (вполне уместная в этом контексте метафора из мира природы – химия; она помогает подчеркнуть, что новое понимание лежит вне сенсорного восприятия, но все же существует в естественном мире):

И эта палочка <...> не что иное, как танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции <...>. В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра. 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 или аммиака не пахнет аммиаком или нашатырем (З, 244-5).

Дирижерская палочка ясно обозначает центральную и направляющую роль того элемента (или измерения) художественного мира, который прежде мог казаться излишним или несущественным. Дает ли Мандельштам какой бы то ни было намек на собственное понимание связи между верой и разумом или между благодатью и природой? Как всегда в его теоретических работах, мы встречаем лишь танцующие элементы доказательств, готовые объединиться в формулы многозначительных ответов. По политическим, историческим, личностным и, прежде всего, художественным причинам Мандельштам не может и не желает добавлять никаких дальнейших пояснений.

#### *6.4 Адресат как безукоризненный мастер.*

Дирижерская палочка помогает нам понять образ авторитетного мастера, представленного в этой главе новым слушателем-адресатом. Палочка служит для того, чтобы точно определить основной вопрос главы: «Что первое – слушание или дирижирование?» (З, 244), который, конечно, является новой формой вопроса: авторитет или опыт? Аудитория, к которой непосредственно обращается поэтический текст, то есть аудитория, слушающая «исполнение» текста, играет ведущую роль на этом уровне интерпретации и поэтому сама оказывается в *своем роде* исполнителем. У Данте это состояние изображено метафизически как происходящее на вершине горы Чистилища; представление обращено к небесному зрителю. Мандельштам описывает это состояние следующим образом: «Поэма самой густолиственной<sup>66</sup> своей стороной

обращена к авторитету – она всего широкошумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое златоустово слово» (3, 242). Обращение «к авторитету» здесь обретает отклик (ласкающее «златоустово слово»), и оба они становятся активными участниками начатого диалога.

Адресат теперь наделяется новыми чертами, поскольку он представляет авторитет как догму, но одновременно и как получение (греческая *dogma* – от глагола *dechesthai*, «получать»). В описании присутствует также скрытая двусмысленность в отношении того, кто в этом пейзаже выступает как реальный исполнитель: чувство радости встречи разделяется и тем, и другим собеседником, и оба одновременно и истоки, и адресаты исполнительства. Концертная обстановка подчеркнута в каждой метафоре, связанной со столь глубоким описанием взаимного общения. Более того, характеристика безымянного, невидимого авторитета как «догмы» (и учения, и чистого получения) развито в образе палочки как «наиболее мощного химического проводника поэтической смеси». Авторитет здесь представляет новое направление опыта, значение и даже превосходство которого нельзя понять, оставаясь в рамках прежних моделей. Образ авторитета отражает взаимодействие между верификацией и экспериментированием в этом особом пейзаже: экспериментирование с текстом проверяет веру, вера же проверяет экспериментирование в пределах вечно обновляющегося пространства: («пятки танцора... смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно» (3, 241)).

Примечательно, что Мандельштам радуется само существование подобного авторитета. Здесь ход его мысли особенно тонок: понятия авторитета и духовной догмы (возможно, чуждые читателю XXI столетия) он помещает в контекст мечты художника о слушателе с безупречным

музыкальным вкусом и слухом. Радость Манделъштама выражает естественное для исполнителя волнение перед ценимой им аудиторией, которая, в свою очередь, должна будет оценить *его*. Ожидание встречи с такой аудиторией – настолько естественная часть писательского процесса, что Манделъштам подчеркивает ее особый статус, хотя в то же время утверждает, что ни одно человеческое существо не вправе возложить на себя роль авторитета и судьбы. Желание, чтобы тебя оценили<sup>67</sup>, естественно для поэтов; именно в этом контексте Манделъштам представляет вход Данте в Рай. «Но вся беда в том, что в авторитете или, точнее, в авторитетности мы видим лишь застрахованность от ошибок и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверования, которыми распоряжается Дант» (3, 242). Столь же важно здесь и понятие музыки: авторитет не цензор, он не судит того, что сказано или выражено (иными словами, здесь нет советизированного «политического» текста), а воспринимает лишь нюансы интонации, музыкальную сущность поэтической материи. Иначе говоря, новое поэтическое пространство, понимаемое как новая стадия радикальной метаморфозы, дарует слушателю восприятие поэзии не как утверждения, но как непосредственной правильности музыкальной структуры поэтической фразы, ее ритма и ее совершенного исполнения.

Обстановка художественного пространства, подобная концерту, указывает на нового адресата. Поэтический порыв перерастает себя и становится оркестровым празднованием<sup>68</sup>, в то же время оставаясь и диалогом, и той областью, где вера встречается с эмпирическим познанием. Перед нами возникает картина текста – переключки многоплановых адресатов. Здесь и исполнители, и слушатели – одновременно и истоки, и адресаты. Эта

стадия понимания на образном уровне представлена как празднование, объединяющее авторитетного мастера-слушателя, автора, музыкальные инструменты, дирижера и аудиторию в музыкальной интонации перерождающегося текста.

### *7. Предварительные заключения*

Итак, мы могли убедиться, что в поздней поэтике Мандельштама восприятие поэзии предстает как путешествие по оси в пяти изменяющихся поэтических пространствах (пейзажах): 1. инфернальное; 2. интуитивное (инстинктивное); 3. импрессионистическое, или пространство цвета; 4. структурное, где световой, волнообразный подстрочник раскрывает основные принципы организации текста); 5. музыкальное. Эти пространства, переплетенные в поэзии воедино, содержат общие характеристики процессов письма и восприятия поэтических текстов, но при этом они остаются мирами Ада, Чистилища и Рая и включают в себя переходные стадии между ними (см. Таблицу, стр. 170-171). И все же эти миры – только ориентиры среди сложнейших и непрекращающихся метаморфоз.

Мандельштам рассматривает модуляции (или изменения), характеризующие эти метаморфозы, как основное свойство поэтического порыва – движения, которое не ощутимо, но способно порождать бесконечно раскрывающиеся и изменяющиеся уровни смыслового пространства. Путешествуя в поэтических пейзажах Мандельштама, под сказанных «Божественной комедией», мы сами оказываемся вовлеченными в метаморфозы поэтической материи и видим сотворение поэтической Вселенной, возникающей из разнонаправленного движения – восхождения и нисхождения. При восхождении каждый новый уровень раскрывается тогда, когда предшествующий оказывается

перенасыщенным образной игрой и семантическим напряжением. Так, по мере рождения и преобразования поэтической формы (процесса, сопряженного с непрестанной поэтической работой) и движения к чистой музыкальности становится возможным различить и обратное движение, а именно – «сотворение свыше» или спонтанное слышание, словно кто-то диктует поэту все в себе содержащую мелодию стиха.

Представления о многослойной (гибридной) природе сотворения поэтического текста распространяются не только на творчество как таковое. Мандельштам всегда видел в поэзии один из самых насыщенных и сложных видов интеллектуальной деятельности, поскольку поэзия неизменно связана с постижением жизни и сама оказывается неотъемлемой ее частью. Определив различные уровни поэтического пространства и адресатов каждого уровня, «Разговор о Данте», после Главы VI, обращается к движению поэтического порыва в человеческой жизни, где уровни, описанные выше, переплетаются то радостнее, то трагичнее. Проблематика этих последних глав «Разговора», выходит за рамки данного исследования, но далее мы будем неоднократно возвращаться к ним, суммируя взгляды Мандельштама на поэзию как «рефлексологию речи».

Нетрудно предположить, что любители литературной теории еще не раз поспорят с образами, выбранными Мандельштамом для описания перекликающихся характеристик жизненного опыта и процессов сочинительства и восприятия. При любых спорах, однако, невозможно пройти мимо его видения трех алфавитов поэтического текста. Один из них Мандельштам назвал «черным чтивом» – «брачным танцем фосфорических букашек», скопившихся вокруг разлагающегося тела (3, 197). Если же дальше вооружиться видением поэта, метаморфозы не прекратятся,



и новая разбросанная азбука растительных красок начнет соединяться в смысловые формулы из «прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита» природы (З, 237). А когда язык начнет прощаться с поэтом, «один из бесчисленных дирижерских полетов Дантовой палочки» напишет заново, как пишет перо, «драгоценные», «каллиграфические буквы» (З, 254-5).

## ТАБЛИЦА

Изменяющиеся стадии  
восприятия поэтического пространства.  
«Обратимая и обращающаяся материя»

	<b>Стадии чтения и письма</b>	<b>«Разговор о Данте». Главы</b>	<b>Научное познание</b>	<b>Принципы восприятия</b>
1	<b>Начало. Межтекстовые аллюзии</b>	Нисхождение в материю. [глава 2]	Микроскоп. Биология Ламарка.	Текст как цитатный хор. Полузабытые наблюдения.
2	<b>Сознание текста как единого целого. Текст как живой организм.</b>	Созидание как рождение. «Выжимка». [Глава 3].	Исследование пространства. Паломничество и путешествие.	Интуитивный сдвиг: от бесконечно делимого прошлого к единому растущему тексту.
3	<b>Исследование фрагментов текста.</b>	Текст как многокрасочная миниатюра. [Глава 4]	Эмбриология. Фантазия. Краски. Линней и Паллас.	Пробуждение воображения в процессе чтения.
4	<b>Осознание структурной организации.</b>	Раскрывающееся пространство световых волн. [Глава 5]	Дарвиновская биология. Словарь природы.	Структурное единство. Сохранение черновиков.
5	<b>Пересечение знания и священного откровения.</b>	Концертная обстановка вселенной. [Глава 6]	Музыка. Химия. Квантовая физика.	Музыкальная интонация как языковой диктант.

<b>Время и пространство</b>	<b>Метафоры и пласты понимания</b>	<b>Читатели, адресаты</b>	<b>Ландшафты Данте</b>
Тяга прошлого. Материя, разъятая на атомы.	Тропа. Разлом в камне. Смерть. Зачатие.	Голоса прошлого. Призраки.	Инфернальное пространство.
Инстинктивное развитие. Рождение тела. «Сотообращения».	Рождение текста. Разрастающаяся «кристаллографическая фигура».	Инстинктивная тяга. Пчелы.	Рождение Чистилища. Катастрофа. Танец растущего тела.
Власть частного. Миниатюра. Растительные краски.	Герион (органические метаморфозы). Окрашивание текстовой ткани. Жажда полета.	Читатель - фантаст. Наивный исследователь.	Двунаправленное движение. Полет вверх и одновременное нисхождение.
Единство внутренней структуры. Световые волны. Ковер, сотканный из влаги.	Многоплановые скоростные движения. Парусные лодки.	Сотоварищи, соискатели, сооткрыватели.	Восхождение по скалам Чистилища.
Время и пространство между разумом и верой.	Дирижерская палочка.	Поэт, пишущий под диктовку.	Вершина Чистилища. Симфонический концерт.



## VI

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ В ПОЭТИКЕ МАНДЕЛЬШТАМА

В завершающей главе определяются значение поэтики Мандельштама и ее места в теории литературы. Сразу оговоримся: история теории литературы в XX веке необычайно богата и многолика. Данное исследование ограничивается постановкой специфических и четко определенных теоретических вопросов; в противном случае ни к какому заключению прийти бы не удалось.

Исследование, в первую очередь, представляет собой анализ текстов Мандельштама. В нем утверждается, что невозможно выявить представления Мандельштама о поэзии из отдельно взятой работы или поэтического образа, сколь бы яркими и запоминающимися они ни казались. Мандельштам мыслит и рассуждает образно, конфигурация образов остается для читателя импрессионистической и мимолетной до тех пор, пока не удастся проследить в его творчестве хронологию чередования привычных образов и их метафорические соединения. Перевоплощения и новые соединения в образах поэта являют собой не просто перемену в настроении – это свидетельство хода его мысли. Именно этот тезис обуславливает своеобразие данного исследования в ряду многих недавних работ о взглядах Мандельштама на искусство и его соотношения с развитием постструктурализма. В отличие от западных

филологов, изучающих теоретические позиции Мандельштама, Нэнси Поллак (1995) и Клары Кавана (1995), я убеждена, что только через тщательное изучение хронологии изменений в сходных образных системах можно найти ключ к мандельштамовской поэтике – ключ к образу мысли, заявленному и обнаруживаемому исключительно через изменение, движение, странствие.

Характер Мандельштама (по крайней мере, в этом отношении) любопытным образом отражает дух эпохи – ведь он воспевает способность художественных образов переиграть и опередить читателя. Нежелание Мандельштама или его неспособность говорить напрямую относится не только к его восприятию Данте или к страху «перед прямыми ответами, быть может обусловленному политической ситуацией опаснейшего, запутаннейшего и разбойнейшего века» (З, 235), но и, в более общем плане, утверждает способность поэзии как таковой избежать разрушительного действия, которое несет в себе всякая законченность мысли, пойманная и зафиксированная в определенном временном пространстве.

<...> он [Данте Алигьери] созерцал образцы парусного лавирования и маневрирования. Дант глубоко чтит искусство современного ему мореплавания. Он был учеником этого наиболее уклончивого и пластического спорта, известного человечеству с древнейших времен (З, 235).

В данной работе делается попытка хотя бы до некоторой степени проследить уклончивый и пластический спорт мандельштамовской мысли, с тем, чтобы понять, каков его вклад в современную поэтику.

Мои исследования открывают не великолепного и рассеянного Чарли Чаплина русской поэзии, «многоцветного шута» (Г. Фрейдин, 1987), а в высшей степени оригинального, уверенного в себе и необычайно сильного

мыслителя. Он способен трансформировать мысли и образы слишком быстро и неожиданно для читателя, привыкшего искать логического развития на одном дискурсивном уровне. Произведения поэта, наверное, являются лучшей иллюстрацией его неоднократных высказываний 30-х годов о том, что поэтический дискурс – «прочнейший ковер, сотканный из влаги» (3, 218) – напоминает текучую поверхность подземных потоков, пробивающих сразу несколько земных пластов и соединяющихся в быстро исчезающей взрывной волне. Моя цель – локализовать в широком контексте современной поэтики исходные теоретические предпосылки, которые вольно или невольно управляют метафорической драматизацией многочисленных взрывных волн или, точнее, различных поэтических ландшафтов, развертывающихся в творчестве Манделъштама и представляемых им как введение к еще не появившейся науке о физиологии чтения.

*1. Манделъштам и постструктурализм.*

*Предварительные замечания о принадлежности Манделъштама к определенной эпохе или художественно-культурологическому контексту*

Когда Манделъштам говорит о том, что «поэтическая материя» постоянно меняется и, в конце концов, исчезает, он прежде всего описывает и собственный темперамент, очевидный не только из его сочинений, но и из воспоминаний современников. В первых набросках к «Разговору о Данте» есть запись о том, как Данте помогает уяснить некую концепцию в «Божественной комедии»: «При помощи Данта мы это поймем <...> но <...> он обернулся и уже исчез» (3, 399). Исчезновение Данте, среди прочего, – отзвук неуловимости самого Манделъштама, качества его мысли и темперамента, которое совпадает с известной



концепцией Ролана Барта об исчезновении и даже смерти автора в художественном тексте. Так темперамент автора, его голос и тексты оказываются завязанными в один узел. Цветаева, проведшая несколько дней с поэтом в 1916 году, пишет:

Нужно сказать, что Мандельштаму с кладбища ли, с прогулки ли, с ярмарки ли, всегда, отовсюду хотелось домой. И всегда раньше, чем другому (мне). А из дому – непременно – гулять. Думаю, юмор в сторону, что когда не писал (а не писал – всегда, то есть раз в три месяца по стиху!) томился. Мандельштаму без стихов на свете не сиделось, не ходилось – не жилось.

Итак домой. И вдруг – галоп. Оглядываюсь – бычок.<...> Скок усиливается, близится, настигает. Не вынеся – оглядываюсь. Это Мандельштам скачет. Бычок давно отстал. Может – не гнался вовсе? (Цветаева, IV, 145).

Здесь Цветаева, что для нее очень характерно, улавливает более чем повседневную, в чем-то даже раздражающую черту вечно непоседливого поэта, испытывающего поочередно лень, опасность, нарастающее желание убежать; эта мимолетная зарисовка еще и преддверие к ожиданию темпа, натиска и ухода в творчестве Мандельштама. Иными словами, когда Мандельштам говорит о внутренне восприимчивой природе поэзии, которая преобразуется, так сказать, в момент восприятия и исчезает, он драматизирует и конкретную черту своего характера, присущую его жизни и творчеству, а именно, острую потребность никому не принадлежать, нигде не находить приюта и никем не быть пойманным. То есть, Мандельштам воплотил и в творчестве, и в жизни, и, может быть, даже после своей трагической смерти то, что он так явно узнал и почувствовал в самой природе дантовского мышления – разноплановый темп, скорость мысли и уход. Даже в стихах о Данте – гонка и разлука:

«Но всех других опередит /Тот самый, тот – который /Из книги Данта убежит, /Ведя по кругу споры» (3, 64).

В высшей степени показательно в этом отношении, что Мандельштам «принадлежал» только к кругу акмеистов. Тут уместно обратиться к воспоминаниям Надежды Мандельштам – пусть даже перебирая в памяти столь дорогое (для обоих) прошлое, она избежала мечтательной идеализации и заметила важную деталь в характере акмеистов, друзей Мандельштама.

Три поэта – Ахматова, Гумилев и Мандельштам – до последнего дня называли себя акмеистами. Я всегда спрашивала, что объединяло трех совершенно разных поэтов с разным пониманием поэзии и почему была так крепка их связь, что ни один не отрекся от юношеского союза, длившегося один короткий миг. Мандельштам отшучивался. Ахматова же – особенно в старости – постоянно говорила об акмеизме, но на мой вопрос ответить не могла...

Каковы бы ни были три поэта, восставшие против символистов, они отделились от основного течения не из-за обиды <...> а только потому, что осознали коренное различие в миропонимании своем и своих недавних учителей (1972, 46).

Личный характер воспоминаний Надежды Мандельштам помешал критикам и теоретикам отметить заслуживающее внимания обстоятельство, которое Надежда Яковлевна явно уловила – а именно, отсутствие конкретной художественной программы у этой группы поэтов. Ощущается некая их общность, но они отказываются придавать словам точную направленность и смысл, тем самым заявляя не столько о своей философской позиции, сколько об этическом мировоззрении, *Weltanschauung*, впоследствии сыгравшем определяющую роль в их судьбе<sup>1</sup>. По сути дела, акмеизм (это редко подчеркивают), в отличие от символизма и футуризма, интеллектуально аморфен, хотя и настаивает на конкретном значении слова. Акцент

акмеизма на материальности или конкретности мира все-таки не художественная программа; ведь материальность более сложна и неопределенна, чем тяготение символистов к нематериальному сверхсмыслу. Я не хочу сказать, что у акмеизма не было программы или философской основы; просто их программу прежде всего определяло желание противопоставить себя тирании четко определенной и определенно зафиксированной интеллектуальной позиции<sup>2</sup>. И это свободолобие – не столько художественная программа, сколько выбор судьбы, и для поэта этот выбор не просто эстетический, это выбор нравственный.

Постструктуралистское прочтение модернизма выявило, по крайней мере, одну из линий подобного тяготения к свободе ассоциаций. В своей работе Клара Кавана подчеркивает не столько нравственную, сколько мифотворческую свободу как особенно характерную для гумилевского и особенно мандельштамовского акмеизма: «Невзирая на все претензии символистов и футуристов, акмеисты, в силу своего несравненного мифотворчества, удерживают поэтическое первенство» создавая и выдумывая своих предшественников и свои истоки» (1995, 63). В общем плане, полагает Кавана, акмеизм Мандельштама дает ему свободу вообразить родословную, необходимую для бездомного поэта-модерниста, т.е. «человека из прошлого, чье прошлое все же не дает права назвать его своим собственным» (1995, 7). Сравнивая его в этом смысле с Т.С. Элиотом и Эзрой Паундом, Кавана определяет творчество Мандельштама в рамках той традиции, которую он выбрал или даже скорее создал для себя; это – подлинная работа фантазии, нечто вроде «воспоминания как воображения» (1995, 26). Таким образом, акмеизм в ее трактовке становится не столько движением со своей программой, сколько уходом в безвременность, решимостью «вырваться за пределы

времени и пространства посредством современного создания традиции» (1995, 28).

Однако оценка, которую Кавана дала идеологической амбивалентности акмеистов (если мы ее правильно поняли), опирается на весьма ограниченную модель, подчеркивающую, что из всех видов мышления только свободное мифотворчество поэтической и вымышленной родословной у акмеистов заслуживает внимания.

Любое другое объяснение принадлежности к движению не принимается в расчет. Но такая модель обедняет модернизм и обедняет прежде всего интеллектуальную позицию позднего Мандельштама. По всему творчеству Мандельштама прослеживается глубокое тяготение к невыдуманному, реальным темам и собеседникам, к кому он обращается и кого относит к своей традиции (будь то его современники или голоса из прошлого), и этот выбор продиктован не только желанием свободы для мифотворчества, но и все более нарастающим моральным пафосом, а также усиливающимся интересом к эстетическим, философским, этическим вопросам, что накаляется страстным желанием выйти на разговор с равным. Импульс к свободе творчества задается не только мифотворчеством; это может быть и внутренний выбор направления мысли в ранний период творчества, выбор, вся опасность которого станет очевидной лишь десятилетие спустя и потребует перехода на новую ступень.

В связи с этим важно определить точнее, что мы считаем постмодернистским в творчестве Мандельштама, не ограничивая этот вопрос рамками мифотворчества. Действительно, поскольку акмеизм провозглашает динамизм и экзистенцию образа, это движение – не просто художественный модернизм *par excellence*, но и первый аморфный постструктурализм или, в более широком определении, постмодернизм. Однако постмодернизм этот

должен быть понят как крайне определенный и опережающий будущее западное движение, поскольку наполнен он не только выдуманным или сочиненным прошлым, а конкретным временем волкодавом и пропитан страданием, обусловленным тяготами окружающей реальности, карающей ради своего понимания свободы все любимое и воспеваемое поэтом. Так характерная для Мандельштама ностальгия по мировой культуре придает новый и для современного читателя явно постструктуралистский вкус его пониманию поэтической строки как волнообразному полю постоянно разрастающихся и множащихся интертекстов, «цитатной оргии» или «упоминательной клавиатуры» (3, 220). Но тут есть нечто большее, чем мимолетное сходство между мандельштамовским чувством поэтического слова и постструктуралистским смещенным чувством языка внутри «многомерного пространства» текста, и эта особенность что выходит за пределы отмеченной у Кавана мифотворческой свободы.

Даже если Мандельштамовский акмеизм как жизненная позиция и поражает своими неожиданными постструктуралистскими предвидениями, то тут необходимо отметить, что эти предвидения окрашены нотами неподдельного сострадания судьбе слова в современной истории. Для примера возьмем два классических (даже в наш постмодернистский век) определения слова: одно предложил Мандельштам в 1933 году, а другое – Барт в 1968-м:

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. <...> Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге (Мандельштам, 3, 226).

Теперь мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят различные виды письма, ни один из которых не является исходным (Барт, 1989, 390-391).

Общее для двух авторов ощущение смещенного смысла внутри многомерного пространства авторской строки не является случайным совпадением. Трудно отрицать, что под сильнейшим давлением грандиозных исторических перемен (и накаленной битвы между прошлым и будущим в российской культуре) в начале века разгорались теоретические споры и часто выдвигались прямо противоположные положения, которые породили видение авторских текстов, во многом предвещавшее появления на Западе шестьдесят лет спустя полиномиальной постструктуралистской сцены. Формалисты и семиотики, марксисты и неомарксисты, идеалисты-теисты и позитивисты, структуралисты и анархисты, пребывавшие в полуэмбриональном состоянии в начале двадцатого века и умещающиеся на одном сжатом географическом и культурном пространстве, быстро повзрослели на русской почве, взбудораженной и окровавленной революцией – впрочем, она вскоре в слове разбросала по миру все свои плоды, созревшие со скоростью тепличных растений, но уничтоженные на родине. Таким образом, мир споров, оборвавшихся в России так трагически, не исчез. Их зрелая аргументация до сих пор преобладает в нашей воображаемой бесприютной культуре, как ее определяет Кавана. Вряд ли нам что-то окончательно объяснит здесь история сквозных интеллектуальных влияний, хотя, разумеется, именно это случилось с теориями Якобсона и особенно Бахтина, которыми восхищаются Барт и Джулия Кристева<sup>3</sup>. Более естественно объяснить такое явно постмодернистское чувс-

тво слова у Мандельштама напряженной и многослойной интеллектуальной атмосферой, царившей в эстетических и этических школах первой четверти XX века в России, которые, как уже было замечено, постепенно закрывались или уничтожались в ходе последующих исторических событий, но не пропали, а превратились в страстные разговоры и споры транснациональных и транскультурных философских и литературных течений.

Тембр спора, как сказал бы Мандельштам, определяет его суть. В 1970-х годах Барт отмечает смерть авторского голоса и рассмаривает художественный текст как поле безымянных цитат: «Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом. У него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была предикатом» (1989, 386). Мысль же Мандельштама не останавливается на спокойной констатации обезличивания пишущего субъекта. В 1930-х годах он глубоко встревожен и даже напуган жестокими импликациями ускользающего авторского голоса из разыгранной поэтической строки. И в этой тревоге – профетическая сила Мандельштама.

Там, где у Барта поле цитирования, причем не авторов, а безымянных скрипторов, у Мандельштама появляется образ тюрьмы, заточения, приговора к поголовному обезличиванию. «Треченто бросало людей в тюрьму с удивительной беспечностью» (3, 246) и приготавливало их таким образом к неминуемой казни. Другими словами, в «Разговоре» множественность цитаций внутри поэтической строки содержит для Мандельштама не бартовское поле самоцитирования анонимных скрипторов, потерявших право авторства, а явную угрозу, идущую от новых карателей культуры и слова; «внешнее ухо» поэта наполнено молящими голосами тех, кто избран для уничтожения. Поэт явственно слышит заглушаемые речи осуждаемых на обез-

личивание, их «порывы и сольные партии, то есть арии и ариозо, – своеобразные автопризнания, самобичевания или автобиографии, иногда короткие и уместающиеся на ладони, иногда лапидарные, как надгробная надпись; иногда развернутые, как похвальная грамота, выданная средневековым университетом; иногда сильно развитые, расчлененные и достигшие драматической оперной зрелости» (3, 245). Мало того, тесная близость и глубина смыслов и цитаций осужденных («напоминающее диффузию – взаимное просачиванье» (3, 246)) дают в текстах поэта начало не только образу кладбища или темницы, но и образу химической реакции, опыта внутри компактно-замкнутого пространства – «стеклянной колбы, столь доступной и понятной...» (3, 247). Эта реакция приводит со временем к трагической развязке для всего мира – химическому взрыву, который разрастается, угрожая наблюдателям, и сжигает окружающее пространство: «Колба-баллада с ее общеизвестностью разбита вдребезги. Начинается химия с ее архитектурной драмой» (3, 247).

Таким образом, поразительное сходство взглядов Мандельштама и постструктуралистского отношения к тексту («многомерное пространство, где сочетаются и спорят различные виды письма, ни один из которых не является исходным», Барт, 1989, 387) должно сопровождаться разъяснением, то есть признанием, что Мандельштаму эмоционально небезразличны социально-политические импликации его собственных теоретических постулатов. Социо-политические реалии его времени оказали значительное влияние и определили черты не только его жизни, но и поэтики. «В жизни слова наступила героическая эпоха. Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь плоти и хлеба – страдание», писал Мандельштам весной 1921 года («Слово и культура» (1, 214)), еще не зная, что порыв его поэтики станет на защиту истребляемых и уничтожаемых,



в конечном итоге противопоставив себя спокойной констатации смерти авторского голоса, так художественно описанной Роланом Бартом. Мандельштам явно считал, что поэтика не может существовать в нейтральном, научно защищенном и объективном пространстве. Наш век, где «голодное государство страшнее голодного человека» (1, 215), требует от искусства постоянно перевоплощающейся мысли, не останавливающейся на итогах определенной и все определяющей эстетической позиции, уверенной в том, что прошлое, как и любой живущий, заслуживает неминуемой смерти.

Глубина мысли, если в ней раскрываются научные законы новейшего исторического процесса, не может защитить экспериментатора и эксперимент от разрастающейся химической реакции всех составных частей анализа. Исследуя поэзию или историю, человек прежде всего раскрывает себя и свою еще до конца невыявленную судьбу, предвещающую и судьбу целых поколений:

[Он] ...играет на своем несчастье, как виртуоз, извлекает из своей беды дотоле никем не слышанный и ему самому неведомый тембр.

Следует твердо помнить, что тембр – структурное начало, подобно щелочности или кислотности того или иного химического соединения. Колба не является пространством, в котором совершается химическая реакция. Это было бы чересчур просто <...>.

Колба-баллада с ее общеизвестностью разбита вдребезги (3, 246-7).

Нельзя гарантировать безопасность говорящего, когда он приближается к формуле, управляющей химическими реакциями беды. Здесь мандельштамовская мысль, имея специфическую эмоциональную окрашенность, отделяется от многих теоретиков, защищенных научным иммунитетом от последствий их теорий.

Всякий подход к тексту, по мысли поэта, имеет политические обертоны, и они или радуют, или пугают. Объективный исследователь речи может стать палачом, властвующем в inferнальном пространстве, где личность разбита, размельчена, раскромсана:

Ведь убийца – немножечко анатом. Ведь палач для средневековья – чуточку научный работник. Искусство войны и мастерство казни – немножечко преддверье к анатомическому театру (3, 250).

Поэтика Мандельштама ставит читателя, живущего в век постмодернизма, перед теоретической дилеммой. Мандельштам не желает, чтобы его контекстуализировали научные работники и чтобы они увидели в нем анонимную цитацию или даже объективную иллюстрацию деэстетизированного, анатомированного поэтического закона. При всех полисемантических трансформациях текста, контролируемых химическими законами разложения человеческого тела, Мандельштам предупреждает читателя, что такой контекст уже был найден для него и был он так прочен и реален, что никакое желание убежать от его научно обоснованных понятий или избежать их приговора не смогло дать новых или неожиданных последствий. Страстное желание избежать в тюрьме безымянной смерти от голода неосуществимо.

Здесь следующие элементы баллады: <...>тюремная ситуация, то есть отсчет капающих тактов, приближающих отца с тремя детьми к математически представимому, но для отцовского сознания невозможному порогу голодной смерти. Тот же ритм скачки дан здесь в скрытом виде – в глухих завываниях виолончели, которая из всех сил стремится выйти из ситуации и дает звуковую картину еще более страшной, медленной погони, разлагая скорость на тончайшие фибры (3, 247).

Утверждая, что Мандельштам предвидел и даже предвосхитил развитие формалистского структурализма в постструктуралистское поле, заметим: последний виток метафорических характеристик в «Разговора о Данте» (гл. 7-9) доходит чуть ли не до риторики в духе Мишеля Фуко, если вспомнить, что тот настаивает на коридорах власти-науки в научных моделях исследования.

В конечном счете, Мандельштаму недостаточно, чтобы читатель стал его спутником в странствиях по полемическим слоям трансформирующегося поля многочисленных цитаций даже самого многомерного пространства. Он хочет читателя-человека, который не откажет поэту в его прожитой жизни и личностном имени: «Больше того, страдающий приглашается как новый партнер, и уже звучит из отдаленного будущего его вибрирующий голос» (3, 247). Среди различных и часто спорящих видов письма, отвечающих на многоголосный тембр поэтической строки, сострадание всегда лично, и Мандельштам надеялся на это и в это верил.

*2. Полемический фокус поэтики зрелого Мандельштама:  
гибридная природа поэзии и реинтерпретация  
аристотелевских концепций формы и материи*

Основной полемический вопрос мандельштамовской поэтики связан с его утверждением о двойной природе поэтического дискурса: созидающего порыва и восприимчивой материи. Поэзия, как мы уже видели, – непрекращающееся раскрытие этих двух взаимопроникающих основ в постоянно изменяющемся пространстве. Более того, в этом контексте она являет собой дневник природного явления, поскольку раскрывает реальность двух основ, действующих не только в языке, но и в физической вселенной.

Однако сколь бы притягательным ни была мысль Манделъштама, что его поэтика включает в себя современные достижения физики («Дант может быть понят лишь при помощи теории квант», 3, 402), она вряд ли заставляет забыть о том факте, что поэт заново формулирует главные принципы аристотелевской традиции (которая, несомненно, лежит в основе дантовской мысли), то есть принцип взаимоотношений формы и материи.

Аристотель применяет эти принципы для объяснения всего диапазона субстанциональных и акцидентальных изменений в природе (*Физика* 1-2. *De generatione et corruptione* 1-2):

А так как природа двояка: она есть и форма и материя, – то [вопрос] следует рассматривать так же, как если бы мы стали изучать курносость, что она такое, т. е. ни без материи, ни со стороны [одной лишь] материи. Однако двоякого рода затруднение может возникнуть и относительно следующего: раз существует две природы, с которой из двух должен иметь дело физик, или, быть может, с тем, что составлено из них обеих? Но если с тем, что составлено из них обеих, то и с каждой из них. Должна ли познавать ту и другую одна и та же [наука] или разные? Кто обратит внимание на старых [философов], тому может показаться, что дело физика – материя (ведь Эмпедокл и Демокрит лишь в малой степени коснулись формы и сути бытия).

Но если искусство подражает природе, то к одной и той же науке относится познание формы и до известного предела материи (так, например, врачу надо знать и здоровье, и желчь, и слизь, с которыми связано здоровье, так же как строителю и вид дома и материал – кирпичи и дерево; то же относится и к другим [искусствам], следовательно, дело физики – познавать и ту и другую природу.

Кроме того, дело одной и той же [науки – познавать] «ради чего» и цель, а также [средства], которые для этого имеются. Ведь природа есть цель и «ради чего»: там, где при непрерывном движении имеется какое-то окончание движения, этот предел и есть «ради чего» (*Физика*. 2.2. 194а).

Для Аристотеля душа есть форма или актуальность (энтелехия), т.е. активная роль, функционирование энергии в теле, в иерархии жизни (De anima 2.1: «душа должна быть субстанцией в смысле формы материального тела, потенциально имеющего в нем жизнь»). Иначе говоря, именно форма делает тело тем, что оно есть на самом деле; и хотя в некотором смысле форма всегда явлена в вещи, все же сути формы в основном не видно в любой данный момент времени, в процессе органического развития (De anima 3.5.430a.11ff). Взгляды Аристотеля проделали сложный путь, пройдя через философские постулаты стоиков и неоплатоников, у которых впервые появляется учение о логосе и получает значительное развитие аристотелевское понятие о разуме как высшей созидательной форме (De anima 3.4-5), не смешанной ни с чем материальным. Окончательные изменения эти взгляды претерпели, когда были поставлены на службу новым, христианским задачам, прежде всего – у Фомы Аквинского, для которого «интеллектуальная душа» становится «субстанциональной формой» [*forma substantialis*] тела (Summa theologiae 1. questions 75-6), а позднее у Данте, который также отличает *forma sostanziale* от *forma accidentale* (напр., «Чистилище» XVIII.49), где первая – это творческая основа для преобразования материи в новые формы. Эта основа, в конечном счете, – духовная форма. Она укоренена в божественной идее, сияющей во Вселенной (Рай I.104; XXXIII.91), но не полностью реализуется в человеке, поскольку материя не помогает актуализировать ее полностью («Пир» 3.6.5-6). Наконец, Данте славит эту форму, когда любуется ею в конце своего путешествия<sup>4</sup>:

Я видел – в этой глубине сокровенной  
любовь как в книгу некую сплела  
то, что разлистано по всей вселенной:

суть и случайность, связь их и дела,  
все – слитое столь дивно для сознания,  
что речь моя как сумерки тускла.

Я самое начало их слиянья,  
должно быть, видел, ибо вновь познал,  
так говоря, огромность ликования.

(«Рай» XXXIII.85-93 Пер. Лозинского.)

Мандельштамовское «скрещиванье двух линий» в поэтическом дискурсе, «из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса» (3, 216), несет отзвук сложной философской традиции – тем более, что начиная с Аристотеля, форма определяется и как *energeia* [энергия, действие], и *ergon* [функция]. Даже в основных элементах первичных организмов это скрещивание пробуждает импульс (инстинкт) к развитию, равно как и прочие желания, в том числе желание понять и быть понятым (см. Лир, 1988).

«Порыв», которым Мандельштам именует «немую» линию, не может быть выделен, исследован, изучен, но без него «поэтическая материя... не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении» (3, 259). Поэтическая речь вне порыва «поддается пересказу, что... вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» (3, 216-7). Следовательно, перед современной поэтикой встает вопрос: применима ли эта традиционная структура в ее новой метафорической драматизации формы как неуловимого порыва, а не как простого смысла, сообщения или содержания?

Форма у Мандельштама не может быть застывшей: «Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование,

а не формообразование – текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности» (3, 259)<sup>5</sup>. Таким образом, порыв никогда не эквивалентен отчетливому или законченному дискурсу, но он живет в дискурсе как модуляция изменений, и как озвученная линия, которая «взятая сама по себе», остается «абсолютно немой» (3, 216).

Еще более чуждо Мандельштаму толкование порыва как силы. Этого слова для своей поэтики он почти никогда не использует. Исключение составляет, пожалуй, только сила пола, полового обладания. Прибегая к эротическим образам, например, Мандельштам описывает способность книги овладеть всеми ассоциациями читателя в эссе «Читая Паласа»: «Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей в обладание бесконтрольное и хищное» (3,389). Умение завладеть ассоциациями как физическим телом здесь явно созвучно одному из значений аристотелевской «формы» – *dynamis* или *energeia*. Но энергия порыва, чудодейственно меняя все в мире, не является той силой, которая может подавлять несогласных, – понятие силы как насилия и умения владеть миром принадлежат другим, но не поэзии. В этом контексте мысль о гибридной природе поэзии становится еще более захватывающей и одновременно трагичной. Настоящий поэт не властен в социальном мире, и его судьбой управляют сильные мира сего, хотя поэт всегда остается частью изменений природы, раскрывающий загадку ее перевоплощений:

Не у меня, не у тебя – у них  
Вся сила окончаний родовых:  
Их воздухом поющ тростник и скважист,  
И с благодарностью улитки губ людских  
Потянут на себя их дышащую тяжесть.

Нет имени у них. Войди в их хрящ –  
И будешь ты наследником их княжеств,  
И для людей, для их сердец живых,  
Блуждая в их развалинах, развивах,  
Изобразишь и наслажденья их,  
И то, что мучит их, – в приливах и отливах.

(3, 100)

Необходимо также учесть, что Мандельштам настаивал: поднятые таким образом вопросы двойной природы поэтического дискурса отнюдь не дело прошлого, они глубоко современны.

### *3. Скращение порыва и материи: в полемике с русскими формалистами*

Когда Мандельштам определял порыв как непостижимый и немой (но проявляющийся в исполнении) или как единственную подлинную черту поэтической речи и материи, у него, несомненно, были живые собеседники и спутники. Одни из них – это создатели русской формальной школы, ставившей перед собой цель найти научные принципы, отделяющие поэзию от обычной речи. Трудно не заметить забавно-печального обстоятельства, связанного с терминологией. Форма аристотелевской традиции, с ее несомненно платоновскими корнями, стала для формалистов «вещественностью», литературно сконструированным материалом. В поиске особой литературности искусства, которая никогда не отождествлялась с содержанием, они сосредоточились на изучении искусства как материала или приема. Специфическая, подчеркнута техническая, область интересов формалистов не была достаточно материалистической для постреволюционного государства. Несмотря на всю конкретность их работ и



интересов, формалисты так и не смогли отделить своего движения от идеалистической предпосылки, заложенной в самом слове «формалист»; они старались обходить ее, но все же она делала их идеологически уязвимыми. Эйхенбаум пытался, хотя и безуспешно, убедить противников формальной школы (во главе их в 1923 году был Троцкий, начавший борьбу, искоренившую целые поколения мыслителей, а его лично не спасшую и не укрепившую), что концепция формы используется в материальном и неизменно научном значении:

...основные усилия формалистов были направлены не на изучение так называемой «формы» и не на построение особого «метода», а на обоснование того, что словесное искусство должно изучаться в его специфических чертах и что для этого необходимо исходить из различных функций поэтического и практического языка. Что касается «формы», то формалистам было важно только повернуть значение этого запутанного термина так, чтобы он не мешал постоянной своей ассоциацией с понятием «содержания», еще более запутанным и совершенно ненаучным. Важно было уничтожить традиционную соотносительность и тем самым обогатить понятие формы новыми смыслами. В дальнейшей эволюции гораздо большее значение имело понятие «приема», потому что оно прямо вытекало из признания разницы между поэтическим и практическим языками (1987, 386-7).

Здесь Эйхенбаум сжато излагает саму суть формализма, надеясь, что сможет этим защитить теорию литературы: для формалиста нет формальных методов, есть только формальные признаки, которые обеспечивают статус литературно-поэтических текстов как специфического набора приемов, поддающихся объяснению через научное исследование.

Кажется, Мандельштам согласился с формалистами в том, что поэтическая речь обладает своими собственными

уникальными характеристиками, отличными от качеств, присущих непоэтическому выражению. Однако он отверг точку зрения, согласно которой такие характеристики можно вычленилть или определить в рамках специфических черт или заданного поля количеств и качеств. Для Мандельштама порыв и есть постоянно меняющаяся поэтическая форма, и вычленилть порыв нельзя: в силу заложенных в нем энергий и изменений он всегда в движении и в новых соединениях, являясь преобразующей и преобразующейся субстанцией. В то время как формалисты стремились вычленилть основу поэзии в сверхразумной субстанции языка («заумь» Крученых), деавтоматизации восприятия (Шкловский), «ритмическом импульсе» (Осип Брик) или даже в корреляции между звуком и смыслом (Тынянов, Эйхенбаум), Мандельштам полагал, что порыв входит в сочетание с любыми аспектами поэтической материи и деавтоматизирует наше восприятие на каждом уровне рецепции. Художественная конструкция как таковая, которой был сообщен порыв, обладает изначально специфическими коммуникативными и рецептивными признаками, являясь «обратимой и обращающейся поэтической материей, существующей только в исполнительском порыве» (3, 259). Другими словами, Мандельштам переносит акцент с одного конкретного сочетания или серии выделенных сочетаний, анализировавших формалистами, на само существование поэтической основы, не имеющей осязаемых характеристик, за исключением модуляционной, которая действует как изменяемое и трансформируемое качество в рамках многомерного поэтического поля. Мало того, он утверждает, что та же творческая основа мысли присутствует в научном изучении природы и в самой природе, чей потенциал разыгрывается поэзией «при помощи орудийных средств, в просторечье именуемых образами» (3, 216).

Из позиции Мандельштама следует еще один вывод, о котором необходимо упомянуть. Отказываясь принять ограничения, которые навязываются пространству теоретических поисков, т.е. отвергая методологическое требование формалистов – необходимость определить «специфику области исследования», для того, чтобы «формализм был достоин называться наукой», – Мандельштам также избегает говорить о каждом стихотворении как об окончательно завершённой конструкции, коммуникативную способность которой приходится объяснять в рамках отдельного исследования. Иными словами, Мандельштам отказывается наделить поэзию или ее конкретные части статусом окончательного литературного конструкта. Он рассматривает поэзию, прежде всего, как исполнение черновых набросков, зафиксированных на различных глубинных уровнях сознания (то есть на срезах, подверженных постоянно нарастающей интенсивности), как обратимую и обращаемую часть природы в ее новых перевоплощениях в человеческом теле и сознании, в ее новых тропах восприятия, соединяющей поэта и читателя в исполнении порыва.

Таким образом, Мандельштаму удается, что довольно любопытно, обойти тот тупик, в котором оказался формализм – а именно неспособность объяснить коммуникативный характер поэтической речи как зафиксированной конструкции. Труды Фердинанда де Соссюра и особенно Карла Бюхлера повлияли на русских формалистов, по крайней мере, в двух направлениях: (1) язык поэзии как выражение, обладающее свойствами, отсутствующими в «практической речи», стал основным предметом исследования ОПОЯЗа (Общество поэтического языка, впоследствии известное под названием Формальной школы) (Якубинский, 1916, т. 1); (2) в то же время изучение влияния поэзии на поэта и читателя, или на говорящего и слушающего, отошло, в

лучшем случае, на второй план. Иными словами, русские формалисты обращали внимание главным образом на «литературную конструкцию», а не на коммуникативную сторону поэзии, за что впоследствии и подверглись критике деконструктивистов и постструктуралистов. Возможности подхода к таким структурным характеристикам, как к коммуникативным стратегиям, формалистами (а позднее и структуралистами) не исследовались – разве что самым поверхностным образом – даже когда понятие литературной «конструкции» было заменено литературной «системой» или когда стал проявляться интерес к более широкому исследованию моделей эволюции литературных форм, «характеризующей смену целых культурных эпох» (Давыдов, 1985, 98-9). Разве что «остранение» Шкловского имеет большее отношение к коммуникации, чем к конструкции, но это понятие как коммуникативный принцип почти не получило развития применительно к поэтическому тексту. Трансформация «остранения» в девиацию или деформацию, столь характерная для развития формализма, опять акцентировала внимание прежде всего на тексте как на конструкции, избегая изучения коммуникативных стратегий поэзии.

Иными словами, развитие формализма продемонстрировало, что с начала века теории языковой системы и языковой коммуникации разрабатывались параллельно, если не взаимно исключаящим друг друга образом. Мандельштамовские представления о поэтической речи, напротив, лишены такого противопоставления. Более того, Мандельштам опередил развитие литературной теории в этом отношении самым решительным образом.

Показательно, например, что в своем знаменитом докладе «Лингвистика и поэтика» Якобсон попытался найти решение этой проблемы, предложив преодолеть разрыв между двумя подходами к изучению языка (языка как системы

и как коммуникации). Знаменитый постулат Якобсона о том, что всякая лингвистическая коммуникация следует основной модели «Адресант (addresser) посылает сообщение адресату (addressee)» сообщает поэзии следующий статус: «Направленность (Einstellung) на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого – это поэтическая функция языка» (Якобсон, 1960, 356; 1975, 202-3). Иными словами, поэзия позиционирует себя и как сообщение, и как конструкция. На первый взгляд, с одной стороны, Якобсон предлагает блестящее разрешение дилеммы особого характера поэтического языка; с другой, он объясняет принадлежность к общей модели всякой коммуникативной речи. Однако на самом деле он все же избегает отчетливого разговора о природе коммуникации в поэзии, поскольку включает поэзию в более общую коммуникативную стратегию. Американский теоретик Джонатан Каллер кратко останавливается на этом важнейшем моменте. Он утверждает, что Якобсон не разрешил, а скорее ушел от проблемы, что же представляют собой импликации лингвистических моделей для понимания того воздействия, которое эти модели транслируют. «Поэтическое воздействие – это факт, который требует объяснения. Якобсон сделал важный вклад в литературоведение, обратив внимание на множество грамматических фигур и их потенциальные функции. Однако он полагал, что лингвистика обеспечивает процедуру автоматического обнаружения поэтических моделей; он также не смог понять, что главная задача – объяснить, как поэтические структуры возникают из множества потенциальных лингвистических структур. Все это обедняет его анализ» (Каллер, 1975, 74). То есть Якобсону не удалось разрешить одну из серьезнейших проблем, связанных с поэтикой, а именно – проблему соотнесения настоящих открытий в области конструкции

поэтической речи с поэтическим воздействием, с особой способностью поэзии к передаче «сообщений» и коммуникации.

Система Jakobson не учитывает действительный парадокс, с которым сталкивается поэтика в сфере поэтической коммуникации. То, что он предлагает в качестве модальности поэтической речи, касается сообщения, направленного на себя: в терминологии Jakobson, поэтическая функция – это «сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» (Jakobson, 1960, 356; 1975, 202-3). Но поэтическая речь – еще и триумф коммуникации, включающей все прочтения, и этот факт система Jakobson не пытается объяснить<sup>6</sup>. Всякое рекламное объявление, согласно такой точке зрения, может рассматриваться как «направленность на адресата», но оно проигрывает состязание с поэзией, которая, при долговечности и постоянстве воздействия, превосходит речевые модели, направленные исключительно на слушателя и манипуляцию им. Таким образом, формализм оказывается крайне далек от мандельштамовской характеристики поэзии как обратимой и обращающейся материи, – то есть постоянно посылающей и принимающей информацию каждым своим аспектом.

Это не означает, что Мандельштам не нашел ничего существенного у формалистов и ничем им не обязан. Наряду с очевидным влиянием на него принципа «остранения» Шкловского (см. выше, Глава III (III.2)), еще сильнее выявляется влияние тыняновского понятия оживления метафоры под воздействием «тесноты» поэтической строки, то есть тыняновского взгляда на «тесноту» слов в стиховом ряду<sup>7</sup> и итогового понятия «колеблющихся признаков смыслов», обусловленных единством и борьбой факторов как внутри стихового ряда, так и внутри художественного произведения – процесс, который Тынянов описывает следующим образом:

Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции.

Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая.

Динамизм этот сказывается <...> в понятии конструктивного принципа <...> стих обнаружился как система сложного взаимодействия, а не соединения. Метафорически выражаясь, стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их. Стало ясно, что специфический плюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма и его деформирующая роль относительно факторов другого ряда <...> (Тынянов, 1924, 10).

Очевидно, что мандельштамовское видение поэзии как динамического перенасыщения смыслами отражает тыняновские представления о тесноте, динамизме, сложном взаимодействии и единстве, проявляющемся в «деформирующей роли» поэтического ритма, который именно и переводит смысловую поливалентность в тесное единство. Точно также наводит на размышления тыняновское убеждение, что эти факторы приводят в итоге к «оживлению метафоры», обусловленному единством и теснотой стихового ряда (1924).

Между двумя видениями существует, однако, серьезное различие. Для того, чтобы объяснить динамическую интенсивность сложных взаимодействий в поэтической «тесной» строке и вывести изучение этих отношений на точную научную основу, Тынянов принимает и разрабатывает понятие «доминанты» – одного главного фактора, направляющего поэтический или художественный текст. Понятие доминанты становится одной из важнейших характеристик общего развития формалистской мысли:

Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, – нет факта искусства. <...> Но если исчезает ощущение взаимодействия факторов (которое предполагает обязательное *наличие двух моментов: подчиняющего и подчиненного*) – стирается факт искусства: оно автоматизируется (1924, 10; *курсив мой*).

Формалисты, таким образом, сосредоточились на поисках «доминанты». Мандельштам же, напротив, явно заимствуя «тесноту поэтического ряда», отвергает понятие доминанты в поэтическом языке как материального и фиксируемого качества или приема. Его доминанта, «играющая конструктивную роль», – это порыв, и он неуловим, нем и не имеет никаких качеств, хотя преобразует и «деформирует» любое из тех соединений, в которые входит. С некоторыми ограничениями можно сказать, что, отвергая доминанту, т.е. исключая центральный «подчиняющий» прием, Мандельштам начинает движение в постструктуралистском направлении; вместо доминантного приема он разрабатывает ландшафт всегда новых, пульсирующих, нарастающих и исчезающих перекрестков значений.

Не составляет трудности доказать, что в эссе «Литературный стиль Дарвина» Мандельштам, хорошо зная подчеркнутую научность исследований формалистов, пародирует и одновременно любовно реконструирует тыняновские понятия ритма и иерархической смысловой подчиненности внутри поэтического текста, сконструированного доминантой, – и вспоминает он Тынянова не только, когда говорит о поэзии, но и когда описывает литературно-научный язык Дарвина и подчеркивает, что здесь «требования науки счастливо совпадают с одним из основных законов художественного взаимодействия» (3,395). Понятие доминанты превращается



у Мандельштама в «закон гетерогенности»: «Я имею в виду закон гетерогенности, который побуждает художника *соединять в один ряд по возможности разнокачественные звуки*, разноприродные понятия и отчужденные друг от друга образы» (3, 395; *курсив мой*). При этом, интенсивность тыняновской поэтической строки перекликается у Мандельштама с описаниями текста Дарвина, чья «книга кишит явлениями природы, но они лишь поворачиваются нужной стороной...» (3, 395-6), то есть доминантными признаками. Таким образом, акцент на *нужную сторону* природного феномена, который Дарвин принимает в качестве поля исследования «кишащей явлениями природы», собираемой вокруг явлений, описываемых им в «усиливающейся гамме», почти дословно напоминает тыняновское понятие доминанты, вокруг которой поэтический текст организуется ритмическим, иерархическим образом:

Энергия доказательства разряжается «квантами», пачками. Накопление и отдача, <...> вдох и выдох, приливы и отливы. <...> В «Происхождении видов» животные и растения никогда не описываются ради самого описания. Книга кишит явлениями природы, но они лишь поворачиваются *нужной* стороной, активно участвуют в доказательстве и сейчас же уступают место другим. Больше всего и охотнее всего Дарвин пользуется [приемом] *серийным разворачиванием признаков* и сталкиванием пересекающихся рядов. Сплошь и рядом, постепенно накапливая существенные приметы, он дает усиливающуюся гамму (3, 395-6).

Но в отличие от такого научного подхода Мандельштам отказывается выделять в поэтическом тексте «нужные стороны», накапливаемые в усиливающейся гамме, т.е. доминанту. Он также отвергает и сконструированную иерархичность соотношений, наличие соподчинения и соподчиненности. Это опять же несомненно сближает Ман-

дельштама с постструктуралистской мыслью (ниже мы вернемся к этому вопросу подробнее).

Именно здесь можно усмотреть оригинальность мандельштамовского подхода. Вместо смещенного иерархически конструированного поэтического текста, зафиксированного доминантой, Мандельштам рисует движение «немого» поэтического порыва, который трансформирует кинетически заряженный единственный пласт прочтения, преобразая его в многоплановые пласты постижения, рецепции, исчезновения, но не без расширения каждого нового уровня ландшафта понимания. В отличие от тыняновского видения поэтический текст в видении Мандельштама никогда не застывает в сконструированных иерархических отношениях. «Поэтическая материя» постоянно меняется, как меняется в сознании прочитанное и понятое: «Вообразите нечто понятое, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения» (3, 217). Описывая таким образом пласты понимания, мгновенно стираемые после каждого проникновения смысла, Мандельштам избегает ограничений полисемантического, но все еще одномерного подхода к тексту. Иными словами, энергетические волны, присущие поэтическому тексту, объединяются в смыслы на каждой стадии их дифференцированного взаимопроникновения и сейчас же исчезают в процессе понимания. Как цветовая гамма, они были поняты импрессионистами, потому что их цель «дать в виде разбросанной азбуки, в виде прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формулы» (3, 237). Значения – это не нечто предуготовленное и зафиксированное, это действие, вернее, действия исполнения. Следовательно, при

чтении мы почти бессознательно следуем живым порывам, как бы вспыхивающим на поверхности текста.

Она [поэзия] прочнейший ковер, сотканный из влаги, – ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила и Евфрата, но пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах... Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разыгранный кусок природы. Животный, растительный, степной, скифский, египетский – какой угодно, национальный или варварский, – он всегда говорящий, видящий, деятелен (3, 218).

Когда под влиянием волн разыгравшегося текста живая мысль пробуждает в сознании один ландшафт понимания за другим, каждая стадия нового ландшафта возникает из предшествующего уровня, как только этот уровень становится чрезмерно кинетически заряженным и уже не может заключить в себе только одну единственную «доминантную» интерпретацию или единственный центр. Строго говоря, поиски этого меняющегося порыва не могут состоять просто в восприятии сообщения: ведь то, что усматривается в явлении, сообщенном читателю, есть собственная живая природа явления постоянно принимающего и отсылающего информацию. Каждая очередная стадия волнообразной поверхности представле-на все более широкими кругами, и тем не менее, напрягает зрение, исцеляет слух и указывает на следующую стадию. Таким образом, мы движемся сквозь пласты постоянно меняющегося пространства, в предчувствии знака, который всегда близок к проявлению, но, приблизившись, исчезает: «У Данта расстающиеся и прощающиеся образы. Трудно спускаться по излогам его многоразлучного стиха» (3, 237). В сообщении всегда присутствует элемент, который после прохождения пластов его рецептивности, по-прежнему остается произнесенным: «Подготовка речи еще более

его сфера, нежели сама артикуляция, то есть речь» (З, 252). Следовательно поэзия – это не столько драматизация завершенных и совершенных мыслей и опытов, сколько пробуждение слоев рецептивности в творческом опыте, художественном сознании и в описанном объекте.

Итак, Мандельштам решительно отвергает представление о том, что сконструированный литературный текст передает завершенное сообщение (то, что в свое время стало моделью для Jakobson: «Адресант (addresser) посылает сообщение адресату (addressee)» (1975, 195). Вместо этого Мандельштам развивает концепцию немого поэтического порыва, как единственной отчетливой характеристики поэзии, пропуская его через тыняновский тесный поэтический ряд. Иными словами, мандельштамовская доминанта – не подчиняющийся принцип и даже не «теснота поэтического ряда», а колебания порыва, который уже исчез, сформировав или деформировав ткань текста, продолжающего жизнь порыва. Таким образом, Мандельштам утверждает, что поэтическая коммуникация – это обучение поэта и читателя восприимчивости; в то же время он создает систему поэтики, радикально отличную от Jakobsonовской трансформации тех же концепций русского формализма в семиотику и теорию коммуникации.

#### *4. Оценка теоретической обоснованности*

*мандельштамовского «порыва» в современной поэтике:  
Мукаржовский и Пастернак*

Каким бы неожиданным и явно ненаучным ни казалось нам постулирование Мандельштамом «порыва», он был не единственным мыслителем, кто чувствовал необходимость провести дополнительные исследования формалистского подхода к поэтическому тексту. Ян Мукаржовский, один из ведущих теоретиков Пражской школы, переформулировал

наследие русских формалистов в гораздо более широких рамках чешского структурализма. В своих работах о поэзии Мукаржовский постепенно приходит к выводу, что для объяснения воздействия поэтического речи нужно задать двойную модель. В эссе «О поэтическом языке» он утверждает, как и Мандельштам, что в поэтической речи мы сталкиваемся с двумя параллельными, но далеко не тождественными семантическими модальностями, одна из которых – функциональное лингвистическое высказывание, фундаментальным образом связанное с самовыражением, а другая – психический феномен, который невозможно определить посредством лингвистического анализа. Мукаржовский близок к утверждению, что психическая семантическая модальность переносится в язык: «Итак, мы полагаем, что будем недалеко от истины, если охарактеризуем взаимоотношение высказывания и соответствующего психического процесса как отношение двух параллельных и коррелирующих семантических рядов. Различие между рядами состоит, конечно, в том, что только лингвистическое значение полностью передаваемо, поскольку имеет в своем распоряжении систему сенсорно воспринимаемых символов; *психическое значение лишено такой возможности систематического выражения*» (1977, 59, *курсив мой*).

К сожалению, Мукаржовский не развил свою мысль в направлении анализа вербальной коммуникации, а стал разрабатывать семантику жеста. Но даже и здесь «жест» Мукаржовского близок тому, что у Мандельштама становится одной из стадий развития «порыва», а именно жестом как частью значения. «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. Я бы сказал, что в этой песне «беспокойные, дергающиеся гласные» (3, 239). Мукаржовский точно так же подчеркивает, что жест определяет семантический уровень значения. «Мы оказываемся на границе между языком и психическим процессом; в самом деле, мы даже видим, как психический процесс пронизывает высказывание, в качестве одного из его компонентов. Прямое участие психики, достигаемое в тот момент, когда психическая реакция партнера становится ответом, может случиться только при условии, что психический процесс становится передаваемым значением без изменения его сути» (1977, 58). Также ясно, что, постулируя «два параллельных и коррелирующих семантических ряда», один из которых лишен «возможности систематического выражения» (1977, 59), Мукаржовский понимал, что семантика как таковая становится все менее и менее материально обоснованной; в конце эссе «О поэтическом языке» он подчеркивает, что будущее поэтики – это «обнаружение поэтической динамики», выходящее за рамки изучения материального субстрата (материала) того, что он называет «семантической статикой» (1977, 63). Он не считает это движение ни смутно-неопределенным, ни идеалистическим; оно открыто научному исследованию, как изучение энергии: «значение отныне представляется не чисто иллюзорной рефлексией реальности, а источником энергии, и таким образом нам не нужно бояться его столкновения с прочими жизненными силами человека» (1977, 64).

У нас в этом случае появляются веские основания предположить, что открытие Мандельштамом гибридной природы поэзии отталкивается от формалистской теории, как это делается и в работе Мукаржовского. Развивая идеи формалистов, оба мыслителя предполагают существование немого партнера, не обладающего «сенсор-

но воспринимаемыми символами». Различие же между ними состоит в том, что Мандельштам отводил гораздо большую роль немому порыву, чем Мукаржовский – немому семантическому ряду (определенному еще как недифференцированный источник энергии).

В дальнейшем, вероятно, Пастернак ближе всех подходит к утверждению Мандельштама о центральной роли непостижимого «порыва», даже если он возвращается к традиционному философскому наименованию, когда говорит о «форме» в «Докторе Живаго»; в таком определении могло найти отражение и его зрелое понимание своего искусства. «За этим расчерчиванием разных разностей он [Юрий] снова проверил и отметил, что искусство всегда служит красоте, а красота есть счастье обладания формой, *форма же есть органический ключ существования, формой должно владеть все живущее, чтобы существовать*, и, таким образом, искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования. Эти размышления и записи тоже приносили ему счастье, такое трагическое и полное слез, что от него уставала и болела голова» (Пастернак, 3, 448-9; *курсив мой*). Очевидно, что Пастернак независимо от Мандельштама помещает форму искусства в контекст естественных и органических процессов. Таким образом, Мандельштам-теоретик, по-новому применяя и трансформируя понятие «формы», находит мощную поддержку у своего современника и соотечественника. Мандельштам не одинок и тогда, когда отказывается ставить знак равенства между своим порывом (или формой) и силой, фиксируемой политической структурой или успехом (последний также можно считать одной из средневековых интерпретаций аристотелевской формы). Как и Пастернак, чей герой Юрий плачет, когда осознает одновременно и необходимость формы, и ее трагическую беспомощность в непосредственном

окружении, Мандельштам подчеркивает беспомощность порыва, когда тот сталкивается с социальными проявлениями политического указа или начальствующего присутствия.

То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской камер-юнкерской борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта. Тень, пугающая детей и старух, сама боялась – и Алигьери бросало в жар и холод: от чудных припадков самомнения до сознания полного ничтожества (3, 224).

Происходит любопытное взаимодействие между политическим буйством конкретной эпохи и антропоморфической тематизацией, которую претерпевает понятие субстанциональной формы. Средневековое мировоззрение немало пострадало от отождествления субстанциональной формы с обязанностями и ответственностью монарха. Даже Аквинат (Фома Аквинский) не был свободен от политической направленности этой важной философской концепции: «Пусть, следовательно, король признает, что таков характер его правления, а именно, что он в своем королевстве – как душа в теле и как Бог в мире»<sup>8</sup>.

Русские же поэты XX века ассоциировали субстанциональную форму со своим «я», страдающим и подвергающимся опасности. Так, мандельштамовский порыв всегда мимолетен и уязвим, хотя его и трудно уловить из-за его способности переиграть или опередить реципиентов. В результате, раскрывая стадии скрещения порыва и материи, Мандельштам отражает и этапы собственной жизни и повсеместную угрозу, которую несет удушающая социально-политическая реальность. Постулируя последовательность поэтических ландшафтов, охваченный тревогой и часто пребывающий в подавленном состоянии поэт словно ведет личный дневник; в 1930-х годах он осознает, что,



будучи «вечным жидом», которому судьба уготовила стать изгнанником и политзаключенным, он испытывает сильнейшую тягу к средневековому христианину Данте, еще одному вечно странствующему и бездомному изгою. Более того, в этой-то запутанной судьбе, отвергающей границы между религиями и расами, и проявлен порыв всегда взволнованной поэтической материи.

Иными словами, у Мандельштама метафорой порыва чаще всего становится лишенный душевного равновесия, подвергающийся угрозам поэт; как мы уже знаем, таким он видит и Данте, «внутреннего разночинца четырнадцатого века, который так мучительно находил себя в социальной иерархии» (3, 225). У Пастернака, однако, подобное состояние уязвимости часто отождествляется с положением женщины. Еще в «Охранной грамоте» слову «форма» у него присущ широкий семантический диапазон. «Первое ощущение женщины связалось у меня с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страдания, тропического парада под барабан. <...> раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что слишком рано увидел на них форму невольниц» (Пастернак, 4, 150).

Однако вопреки своей уязвимости, «порыв» поэзии у Мандельштама входит в «смычку с нею в самой достоверности <...> по существу своему зыбучую» и соединяется во время исполнения с различными аспектами количественной природы поэтической материи. Здесь, наверное, позиция Мандельштама отличается наибольшей оригинальностью: он утверждает, что у быстро исчезающего дневника гибридизации и превращений есть органический аналог, который могут объяснить ученые. Биологические исследования, в особенности, чувствительны к ранним стадиям трансформации этого взволнованного дневника природы. Короче говоря, мандельштамовскую структуру исчезающих стадий, которая обуславливает художествен-

ное восприятие, можно объяснить и понять через «тайны органической жизни» (3, 385), изучаемой наукой.

### *5. Метаморфозы поэтической коммуникации*

Необходимо отметить, что в статье «О природе слова» Мандельштам предупреждал читателей об опасности биологических аналогий в поэтике. «Чистая биология не подходит для построения поэтики. Биологическая аналогия хороша и плодотворна, но в результате ее последовательного применения получается биологический канон, не менее давящий и нестерпимый, чем лжесимволический» (1, 231; см. также Иванов, Вяч.Вс. 1991, 281). Как мы уже отмечали в пятой главе, биологические аналоги в поэтике Мандельштама появляются только на первых стадиях поэтических трансформаций. Он выявляет, по меньшей мере, пять различных ландшафтов и коммуникативных стратегий, задействованных в раскрытии поэтической текстуры. Характеристики каждого ландшафта в их последовательности имеют много общего с дантовскими Адом, Чистилищем и Раем, а также промежуточными стадиями между ними. Но эти пласты совпадают также с изучением природы, идущим дальше биологии, ибо «поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке» (3, 219). Каковы же теоретические истоки и импликации подобной позиции?

Как доказывалось в главе V, ландшафты и их коммуникативные модели у Мандельштама можно систематизировать следующим образом: 1) инфернальный уровень – поле интертекстуальных кодов или множащихся цитат; 2) интуитивный или инстинктивный уровень прочтения текста; 3) имагинативный – мир воображения и фантазии; 4) структурный, то есть ландшафт, который выявляет видимые признаки поэтической материи,

взволнованной формообразующим порывом; 5) музыкальный. Биологические аналогии встречаются в первых двух стадиях, а также частично на третьей. Вот почему биологической, т.е. inferнальной образности присущи тревожные политические рамификации, которые могут выступить и в качестве эвфемизмов при описании сталинской эпохи (Айзенберг, 1987, 155ff). «Выражение общей атмосферы времени» (Иванов, Вяч.Вс., 1991, 292) в более высоких ландшафтах открывает путь для сравнения поэтических процессов с материалом, изучаемым другими науками. Итак, в поздних работах Мандельштама выражено убеждение, что обнаруженные им иерархичность и периодизация вовсе не случайны; корни их – в моделях роста и основных изменениях органического мира (см. главу V).

Как мы видим, Мандельштам заимствует классификацию своей поэтики, по крайней мере, из двух источников:

1) структура вселенной из «Божественной комедии» – ее информационной средой служит широчайшая религиозно-философская панорама того времени;

2) историческое повествование о развитии науки – Ламарк, Линней, Дарвин и, наконец, 3) химия и физика XX в.

Все научные подходы имеют политические аналогии: различные стадии иерархических моделей, порядка и гнета, буржуазного благоденствия, и, наконец, свободы.

Насколько оригинален здесь Мандельштам? Вяч. Вс. Иванов, пытаясь дать точный ответ на этот вопрос, выделяет и голос Мандельштама-первопроходца, его «замечательную интуицию» (1991, 294), и его традиционные источники. В том, что касается традиции, Иванов справедливо подчеркивает неизменную любовь поэта к средневековой, т.е. то влияние, которое восходит через Дан-

те к аристотелевской, неоаристотелевской и томистской философским традициям. Еще в эссе «Франсуа Виллон» (см. Иванов, Вяч. Вс., 1991, 281) Мандельштам определяет органическое единство философии и науки: «средние века именно физиологически-гениальная эпоха», – и восхваляет готический собор как «торжество динамики», находя его структуру более зыбучей, чем «океанская зыбь» (1, 175-6). Как известно, в «Разговоре о Данте» эта мысль развивается применительно к развитию «кристаллографической» темы (3, 227), то есть в направлении, уже обозначенном у раннего Мандельштама.

Вне средневековья и его видения мира как живого переплетения формы и материи трудно найти конкретные источники, сформировавшие такую позицию. Удивительные параллели можно обнаружить с Бергсоном (имя которого Мандельштам упоминает в 1920-х годах), а также с Бодлером и Ламарком (Иванов, Вяч. Вс., 1991). Поллак отмечает явное сходство языка «Путешествия в Армению» с гетевским «Итальянским дневником». Это верно: дневник Гете и его понятие метаморфоз природы, так глубоко повлиявших на Михаила Проппа, – важный источник влияния на Мандельштама (Поллак, 1995, 15-16).

Но в целом мандельштамоведы согласны, что вопрос влияния нельзя разрешить, изучая только традиционные источники. Многие проясняется для нас и в не менее ценных беседах Мандельштама с Кузиным (Кузин, 1983; 1987), и в его интересе к теории поля Александра Гурвича, важное значение которому придавали и Поллак (1995, 15), и Вяч. Вс. Иванов (1991, 294). Параллели между Мандельштамом и этими теоретиками открывают перспективы будущих исследований, о чем свидетельствует возрождение теории Гурвича (Иванов, Вяч. Вс., 1991, 294). Тем не менее, дифференцированные стадии поэтического восприятия,

которые так важны для понимания мандельштамовской поэтики, не находят явных параллелей ни в одной из вышеуказанных работ. Вяч. Вс. Иванов настойчиво подчеркивает, что мандельштамовская мысль все еще остается непонятой: «Мандельштам опередил свое время. Его метод синтеза кажется пришедшим из будущего» (1991, 295). Мандельштамовский взгляд на коммуникативность в поэзии уходит, очевидно, корнями в философию, находит схожие и противоположные взгляды в современной поэтике, подкрепляется биологией и критическим взглядом современной науки – и попрежнему остается совсем новым словом, особенно когда подчеркивает взаимодействие поэта и читателя. Можно сказать, что Мандельштам берет знакомые ноты в еще незнакомой тональности.

#### *6. Письмо и чтение, автор и адресат*

Никакие другие вопросы поэтики и литературоведения, поднимаемые в современных теоретических работах, не вызывают более острых споров, чем те, что связаны с предполагаемыми или реальными читателями текста и авторской властью над его значением. Согласно знаменитой декларации Барта 1968 года, «рождение читателя приходится оплачивать смертью автора» (1989, 390). В результате, мир читателя («Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо», 1989, 389) вошел в мир поэтики, чтобы подвергнуться проверке. Против идеи неоторимой власти читателя над текстом восстает Изер, полагающий, что текст управляет и владеет читателем, даже если прочтение окрашивается его индивидуальностью: «Я сказал бы, что текст конституирует читателя, поскольку дает ему четкие инструкции, обязательные для исполнения. Но, несомненно, последовательность

образов, рождающаяся в непрерывном процессе идеации, *окрашена и пронизана высоко-индивидуальными ассоциациями*» (1980, 63, *курсив мой*). Позицию Изера, как известно, не слишком принимает современная плюралистическая критика, и мысль Нормана Холланда о том, что каждый читатель читает по-своему, все еще не потеряло силы: «Если предоставить читателя самому себе, словно он читает роман или стихи в кресле у себя дома, то мы почти, а то и вообще не найдем совпадающих точек зрения в реакциях на прочитанное» (Цит. Изер, 1980, 58). По мнению Стэнли Фиша (1981) и Джонатана Каллера (1982), читатель обладает властью над текстом и над автором до тех пор, пока не столько текст, сколько подходы, принятые в определенной культуре (или т. н. интерпретационные конвенции общества) не возобладают над читателем и не станут его путеводителем. В конечном счете, если читатель и управляет, то не автором, а, чаще всего, обществом. Как иронически замечает Терри Иггтон, «крепнущее Движение за Освобождение Читателя (ДОЧ) в последние несколько десятилетий решительно и повсеместно помогло пролетариям-читателям, которых жестоко угнетает классовый враг – автор» (1986, 181).

Даже поверхностный обзор этих точек зрения подчеркивает явные параллели между ними и творчеством Мандельштама – параллели, которые не только актуальны, но и уводят нас в различные смысловые и идеологические пространства мысли. У нашего поэта, однако, существует не одна определенная модель, а целый ряд моделей которые, в его представлении, характеризуют сложный процесс художественного восприятия и происходят в сознании одновременно. Можно даже говорить о том, что эти модели отражают весь спектор современной полемики. Главное же отличие Мандельштама от других теоретиков заключается в его отказе от модели коммуникации,

которая, имплицитно или эксплицитно, лежит в основе многих или всех современных концепций взаимосвязи автора/отправителя и читателя/получателя.

Для Мандельштама все узловые точки или *loci* поэзии – это формы одновременных передач информации и ее получения на всех пяти ступенях коммуникативного процесса в поэзии. Для Мандельштама круг поэтических адресатов не ограничивается автономными, обладающими самосознанием субъектами, а включает в себя, как у читателя, так и у автора многоплановую рецептивность и восприимчивость. Адресатами одновременно становятся: 1) призраки прошлого; 2) инстинктивное начало личности; 3) простодушная доверчивость читательского воображения; 4) читатель как сооткрыватель, и в итоге; 5) сам поэт, который осознает, что он фактически является реципиентом музыки языка и должен, соответственно, отвечать на невидимый взмах дирижерской палочки, с которой он сливается в момент творчества. Подобную концепцию поэтической коммуникации воспринять непросто. Например, тот, кто кажется отправителем-адресантом, на самом деле является сутью и смыслом сообщения и при этом оказывается еще и адресатом. Мандельштам, как уже неоднократно отмечено, называет этот процесс «обратимой и обращающейся поэтической *материей* <...> существующей только в наплывах и волнах, только в подъемах и лавированьях поэтической композиции» (3, 245). Взаимонаправленный процесс отношений между адресантом и адресатом намагничивает сам текст, и только наивный читатель не видит разнонаправленных обращений, пронизывающих даже синтаксис поэтического языка:

Он полагает, что стихотворное слово, представленное в именительном падеже, должно было бы стоять в дательном; отсюда следует, что все субъекты – не просто исполнители как

таковые; они передают информацию, но также рецептируют и рефлексируют движение навстречу самим себе:

Другими словами – нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направление дательными. <...> Здесь все вывернуто: существительное является целью, а не подлежащим фразы... (3, 259).

Именно эту многостороннюю адресацию в поэзии Мандельштам определяет как рефлексологию речи. Поэтому он считает, что бессмысленно говорить о поэтической коммуникации, исходя из модели, согласно которой поэт или сам поэтический текст – единственный отправитель, а читатель – единственный получатель; бессмысленно говорить о поэзии и как о форме сообщения, направленного на себя. Поэзия коммуникативна во всякой форме и многонаправлена, поэтому реципиент или адресат подобной коммуникации – не пассивный получатель; во время чтения он превращается в активного исполнителя, несущего в себе все вышеупомянутые модели.

В то же время в мандельштамовской поэтике автор всегда остается вне понимания читателя: его рецептивная сущность гораздо интенсивнее читательской. Таким образом, исчезновение автора не может быть выражено столь же очевидно, как в бартовской «смерти автора»; скорее, здесь речь идет не только о смерти, но и о переигрывании читателя, что лежит в самой основе поэтических «поворотов» речи. При этом, на последней стадии – химической и музыкальной – образ поэта, умеющего обогнать или переиграть даже самого умного читателя и исчезнуть из текста, радикально изменяется. На музыкальной стадии происходит взаимопроникновение автора и полученного обращаемого и обратимого материала, в результате чего автор, растворимый порывом (здесь Мандельштам использует образы химическо-математической реакции), становится частью



структуры текста и входит в новые формообразования, как одновременно диктующий и диктуемый:

Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи; когда сопрягаешься и соизмеряешь свои интонации с перекличками оркестровых и тематических групп, возникающих ежеминутно на изрытой и всколебленной смысловой поверхности; когда начинаешь улавливать сквозь дымчато-кристаллическую породу формозвучания внедренные в нее вкрапленности, то есть призывки и примыслы, присужденные ей уже не поэтическим, а геологическим разумом, – 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, выпячиваясь из голоса, как более сложное математическое измерение из трехмерности (3, 243).

Дирижерская палочка сильно опоздала родиться – химически реактивный оркестр ее предварил. Полезность дирижерской палочки далеко не исчерпывающая ее мотивировка. В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. И эта палочка далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве. Она не что иное, как танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции. Прошу также отнюдь не считать ее добавочным немым инструментом, придуманным для вящей наглядности и доставляющим дополнительное наслаждение. В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра (3, 244-5).

Для Мандельштама такая структура – не осязаемая модель (на этом уровне соотношений поэзия выходит за пределы дарвиновской науки о природе), а неовещественное выражение волн значений, все же ускользающее (в точности как волны) от понимания читателя. Поэзия здесь улавливает и предвосхищает развитие науки, еще

как бы не существующей, и материальная частица как состав ткани текста превращается в электромагнитную волну, пронизывающую текст. «Страшно подумать, что ослепительные взрывы современной физики и кинетики были использованы за шестьсот лет до того, как прозвучал их гром» (3, 251). Как всегда у Мандельштама, в поэзии это представление не описательно, а метафорично, поскольку метафора для него заполняет необходимый пробел в описательном языке – прежде всех прочих исследовательских и описательных методов, в том числе теоретических и научных. Поэзия находит незаполненные пробелы, но в процессе понимания эти пространства и найдены, и стерты одновременно: «Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает» (3, 251).

Таким образом, хотя многие из основных тем современной полемики литературной и поэтической теоретической мысли находят место в поэтике Мандельштама, они с самого начала обсуждаются в совершенно иной плоскости. Чтение для Мандельштама – это упражнение не только в конструировании значений, и не только борьба с автором за интерпретацию текста. В первую очередь, чтение тренирует и развивает восприимчивость и способность к рецепции постоянно расширяющихся значений, включающих в себя целый ряд функций. По крайней мере, в этом смысле Мандельштам – антимодернист, поскольку отстаивание свободы интерпретаций и активного участия читателя в тексте привело современную поэтику к сужению широкого и многослойного понимания рецептивности в поэзии.

*7. Подготовка органов восприятия. Восприимчивость поэта и читателя и скрытые различия их ролей.*

Примечательно, что один из западных теоретиков, Оуэн Дж. Миллер, проанализировав тексты американских

писателей, заметил, что понимание и интерпретация эквивалентны и едины. «Только в акте имагинативной интерпретации события обретают некоторое значение. Если такая интерпретация романа сколь-нибудь уместна, то <...> читательская реконструкция – это интегративная холистическая попытка в области, где «понимать» означает «интерпретировать» (Миллер 1978, 27). Крайне важно понять, что поэтика Мандельштама, напротив, ориентирована на расширение пространства между пониманием и интерпретацией.

Действительно, пространство между пониманием и интерпретацией трудно определить, и именно его Мандельштам видит как провал или забвение изначально незаполненные, – но именно но в этом незаполненном и незамечаемом промежутке начинается художественное восприятие. Именно здесь поэтический текст принимает, обретает читателя в свое первоначальное владение:

Существует средняя деятельность между слушаньем и произнесением. Эта деятельность ближе всего к исполнению и составляет как бы самое его сердце. Незаполненный интервал между слушаньем и произнесением по существу своему идиотичен. Материал не есть материя (3, 400).

Книга в работе, утвержденная на читательском попире, уподобляется холсту, натянутому на подрамник. <...> Она еще не продукт читательской энергии, но уже разлом в биографии читателя; еще не находка, но уже добыча. Кусок струистого шпата. Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей в обладание бесконтрольное и хищное. И до чего разнообразны ее военные уловки и хитрости ее хозяйничанья (3, 389).

В поэзии важно только исполняющее понимание – отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее (3, 217).

Интервал или изначально незаполненный промежуток, таким образом, становится первой ступенью воспита-

ния читательской восприимчивости, то есть «исполняющим пониманием», или «средней деятельностью между слушанием и произнесением» (3, 400).

Восприимчивость, в свою очередь, вызревает в исполнительство, то есть в трансформационный сдвиг, вызванной метаморфозами поэтической материи. Но при любом созревании других уровней, этот изначально незаполненный интервал нельзя стереть, хотя, пока он не созреет, у него, как и у порыва, нет характеристики (см. выше: «он идиотичен» (3, 400); «еще не находка, но уже добыча» (3, 389)). Я думаю, что Мандельштамовское подчеркивание рецептивности в творческом процессе заставило Поллак в книге «Мандельштам-читатель» поставить знак равенства между письмом и чтением у поэта, и рассматривать это равенство в более широком контексте неизменной верности иудейским корням: «Мандельштам-поэт работает над словом во многом также, как ученые раввины, устанавливая связи между эпохами, синхронизируя отдаленные события с ныне происходящими. Его поэт – это читатель в талмудической традиции» (Поллак, 1995, 7). Поллак противопоставляет Мандельштама, который верен своим корням, Пастернаку, в котором она видит скорее поэта-нечитателя или поэта-грешника, ушедшего от своих иудейских корней. Однако более убедительной представляется нам мысль о том, что теоретические построения Мандельштама предусматривают несколько стадий рецептивности даже в самом активном процессе воображения и что сам он как поэт четко артикулировал только некоторые из них, проявив особую восприимчивость к рецептивной способности поэзии на каждом этапе ее метаморфоз. Было бы несправедливо говорить, что Пастернак никогда не понимал, насколько важна рецептивность. Как и Мандельштам в «Разговоре о Данте», Пастернак еще в его эссе «Несколько положений»

(1918), а потом и в «Докторе Живаго» (1957) подчеркивает прежде всего рецептивную, чем конструктивную роль поэта и поэзии и видит в этой основополагающей восприимчивости важнейшую черту искусства:

Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия. Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады (Пастернак, 4, 367).

Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения (Пастернак, 3, 431).

Отметив этот удивительный акцент на рецептивности поэзии, можно задаться вопросом, есть ли в мандельштамовской поэтике разница между письмом и чтением – та разница, которую Нэнси Поллак отвергает. В «Разговоре о Данте» Мандельштам рассматривает письмо и чтение как ряд действий, производимых и поэтом, и читателем на каждом уровне меняющегося ландшафта: «после каждого полуоборота на отставленном носке пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно» (3, 241). Остается, однако, неясным, существует ли качественное различие в действиях поэта и читателя на всех этапах подобной периодизации «танца» Как мы увидим далее, разница не только существует, но и является крайне существенной.

Упирается эта разница, однако, в необычайное умение воспринимать – в дар глубочайшей рецептивности, отличающий поэта от читателя.

Ход мысли Мандельштама в этом отношении очень гибок. С одной стороны, он, как отмечалось выше, уверен, что в процессе чтения читатель следует за исчезающим поэтом, сознательно или неосознанно воспроизводя стадии генерации текста. Так, «инфернальная» стадия пробуждает в читателе понимание нескончаемой референциальности поэтического интертекста: для читателя и поэта поэтический текст в равной степени представляет собой и «наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций» (3, 389), и «клавишную прогулку по всему кругозору античности» (3, 220). На первый взгляд, нет никакой качественной разницы в силе непрекращающегося звука полузабытых фраз, потрясающих сознание и читателя, и поэта в этом инфернальном пространстве: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» (3, 220). Аналогичным образом, интуитивная стадия, на которой текст воспринимается как единое, неделимое и вместе с тем развивающееся и растущее тело, равно характерна для чтения и для письма. Имажинативная окраска и постижение текста воображением (третья стадия) приводят и читателя, и поэта к постижению общих характеристик текста (четвертая стадия), и именно тут желание найти всеобъединяющую организацию текста требует от читателя все больших усилий, чтобы развивалась способность «прислушиванья к волне» (3, 243). И все же, действия автора и реципиента при этом все те же; письмо и чтение на этой четвертой стадии – «совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его» (3, 238). Наконец, постижение музыкальной сути стихов как верификация поэтической метафоры,

предполагает действия, опять же общие для поэта и читателя. В чем же тогда следует искать разницу между поэтом и читателем? Может быть, их действия проходят одинаковые стадии, и единственное различие – в глубине и интенсивности действий и чувств поэта на каждом уровне, то есть различие коренится в глубине воздействия поэтических волн на поэтическое сознание?

Мандельштам дает на это двоякий ответ. Во-первых, различие зависит не только от глубины, но и от скорости действия смысловых сигналов текста: «Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу; чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться» (3, 217). На inferнальной стадии отличие поэта от читателя проявляется в быстроте осязаемых ассоциаций; поэтому «учитель моложе ученика, потому что «бегает быстрее» (3, 220). Взаимоотношения читателя с автором любимой поэтической строчки неизменно остаются отношениями с тем, кто тебя обгоняет<sup>9</sup>. В рукописях «Разговора о Данте» мы находим описание (мы эти слова неоднократно приводили выше) и мгновенного осознания авторского присутствия и невозможности ответить на запрос читателя: «При помощи Данта мы это поймем. Но Дант нас не научит <...>: он обернулся и уже исчез» (3, 399).

Образ Данте, который на каждом повороте ускользает или обгоняет читателя, предстает в наиболее захватывающей форме в конце «Разговора»; Мандельштам использует описание дантовского удачливого игрока из «Чистилища», чтобы показать способность поэта превзойти своих читателей. Появляется персонаж, только что выигравший в кости (то есть игравший со смертью) и прорывающийся сквозь шумную веселую толпу: «Но баловень счастья идет себе дальше, всех без различия выслушивает и при помощи рукопожатий освобождается от назойливых приставал...» (3, 258-9).

Но между поэтом и читателем существует более глубокое различие даже в тех случаях, когда читатель воспринимает взаимопроницаемые волны-порывы, которые конституируют поэтическую текстуру, и также, когда он становится частью эксперимента «подготовки глаза к апперцепции новых вещей» (3, 243). Дело в том, что для читателя порывы этих волн, перекрещивающиеся в каждом аспекте текста, исчезают как раз перед узнаванием. Поэт же по сути дела становится частью действия этих порывов<sup>10</sup>, и сколь бы ни был читатель поглощен текстом, поэт встроен в него непосредственно еще и потому, что он участвует всем своим сознанием и телом в музыкальной подоснове поэтической работы (где поэт часто чистый реципиент). При этом музыкальную сторону поэзии Мандельштам сравнивает лишь с химией, растворяющей и трансформирующей не только сами элементы сознания, но также ум и тело поэта:

Эта песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, солярна, солонна... <...> Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови – и Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль (3, 238).

Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее – она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогистическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы. Роль ее и всасывающая и рассасывающая, – роль ее чисто химическая (3, 243).

Парадоксальным образом такая встроенность поэта в сам текст (и даже скорее химическое растворение в нем) проявляются как исчезновение поэта – он ускользает, опережая собственное узнавание, это происходит раньше, чем читатель может наткнуться на его присутствие, то есть



непосредственно перед их потенциальным союзом и взаимопроникновением.

Хотя гибридная текстура поэзии (созидающий порыв и принимающая *материя*) является прообразом диалогического взаимоотношения между поэтом и читателем, статус поэта характеризуется более сильной степенью единения с текстом, чем у читателя. Поэт – неотъемлемая часть быстро исчезающего порыва, за которым суждено следовать читателю. Роль поэта, таким образом, состоит не только в ускорении и углублении действия порывов, направленного на преобразование, воспроизводимое читателем. Для читателя поэт всегда будет оставаться интегральной составляющей текста, он исчезает, не давая читателю возможности достичь соравенства.

Согласно Мандельштаму, поэтическое действие имеет, однако, еще и другую стадию раскрытия, в которой читатель не участвует и которая не может переживаться как часть текстуальной стратегии. Эта стадия – письмо как таковое. Парадоксальным образом оно переживается в мандельштамовских текстах не как ускоренное действие, а как углубленная, сконцентрированная рецептивность. Органы рецепции напрягаются и подготавливаются предшествующими стадиями, а процесс самого письма – это реализация способности получать и удерживать:

Он преисполнен чувством неизъяснимой благодарности к тому кошничному богатству, которое падает ему в руки. Ведь у него немалая забота: надо приуготовить пространство для наплывов, надо снять катаракту с жесткого зрения, надо позаботиться о том, чтобы щедрость изливающейся поэтической материи не протекла между пальцами, не ушла в пустое сито. Тут мало сказать списыванье – тут чистописанье под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов (3, 253).

Подчеркну, что Мандельштам ни в коем случае не настаивает на том, что опыт такой периодизации,

подготавливающий органы рецепции, носит последовательный характер. Да, он придерживается указанной периодизации в первых шести главах «Разговора»; но вместе с тем, наряду с иерархическими изменениями ландшафтов или поэтических пространств, созданных порывом и поэтической материей, он разрабатывает понятие «стояния времени». Всякая поэтическая метафора как поворот фразы, предполагает скоротечное присутствие ландшафтов; они активизируются, как синхронический опыт того, что, в конечном счете, оказывается переменной моделью различных представлений: «Но мне кажется, что метафора Данта обозначает стояние времени. Ее корешок не в словечке «как», но в слове «когда». Его «quando» звучит как «come»» (3, 257). Другими словами, высшую стадию рецептивности – процесс письма – нельзя считать последовательным продолжением предшествующей стадии; состояние письма предполагает развитую и тренированную рецептивность, которой читатель в такой степени не располагает<sup>11</sup>.

Гибридная природа поэзии предвосхищает модели письма и чтения, равно как и модели со-присутствия поэта и читателя в тексте. Подобно самой рецептивной *материи*, читатель преследует ускользающий порыв внутри поэтической текстуры. Парадоксальным образом читатель, реципиент, исполняет и роль отправителя; он путешествует за исчезающим порывом от ландшафта к ландшафту. И поэт участвует в этом путешествии: он также последовал за порывом, но порыв не ускользнул от него, а попал ему в руки – он смог его удержать. Поэтому опыт, обретенный в путешествии, более глубок: сумев получить его, поэт стал частью порыва. Он появляется и исчезает в волнах текстуального узнавания; вот почему поэт «обернулся и уже исчез» (3, 399), «идет себе дальше... и... освобождается от назойливых приставал» (3, 258-9). Тем самым письмо для

Мандельштама предполагает всю полноту рецептивности; чтение же – это пробуждение к рецептивности, конституирующую произведение искусства.

Какие же выводы может сделать исходя из этого современная поэтика? Взгляд на поэзию как на воспитание рецептивности одновременно на нескольких уровнях сознания предполагает противостояние между поэтикой Мандельштама и основными принципами теоретических позиций модернизма и постструктурализма. Постоянно меняющееся «сообщение» в поэтике Мандельштама не становится законченной конструкцией; поэзия оказывается дневником пробуждающихся ландшафтов, готовых реализоваться, и наиболее полная рецепция осуществляется только в момент написания.

Современная поэтика все еще не готова принять или отвергнуть такое видение. Если отношения между автором и читателем рассматривать исключительно как передачу сообщения и управление им, то точку зрения Мандельштама на роль автора не представится возможным ни возродить, ни исследовать. Вопрос ставится, таким образом, о новой ориентации в поэтике.

#### *8. Интертекстуальность и предшествующая поэтическая традиция в контексте постструктуралистской поэтики*

Делая упор на рецептивность, Мандельштам исходит из той аксиомы, что сочинять стихи невозможно вне предшествующей поэтической культуры. Для раннего Мандельштама средоточие поэзии – в очаге, у которого собираются несколько близких друг другу поэтов различных эпох, во внешнем же поэтическом мире идет непрекращающаяся борьба с враждебными традициями, с поэтами-недрузьями (см. главу II). В 1930-х годах такое

метафорическое описание дуализма, противоположности литературной любви и соперничества-битвы, предопределяет появление многомерной семантической структуры радикально отличных друг от друга интертекстуальных взаимодействий, случающихся в одном и том же тексте и способных раскрыться как последовательная система в квази-синхронном путешествии: inferнальный подтекст, имажинативная игра, со-исследование, родственность и расставание (то есть интертекстуальность присутствует как модель отношений в ее разрастающемся различии и как буквальное «различение»). В одно и то же время интертекстуальность – всегда личное осознание, родственное узнавание, но оно варьируется и трансформируется. Отношения борьбы среди автономных цитаций на inferнальном уровне расширяются и перерастают в более узнаваемые и названные коды, помещающиеся в теснейшем соседстве на «мембране одного крыла» (3, 220). Образы борьбы с многочисленными голосами и одновременной помощи, которая приходит от Вергилия, поэтического отца-наставника, сменяются образами ироничных игроков имажинативного пространства, и, в конце концов, на сцену выходят мощные «сотоварищи, соискатели, сооткрыватели» (3, 238). Узнавание приводит к осязанию перевоплощений, к встрече и прощанию на одном и том же клочке ускользящего времени: «Но Дант <...> сам орудие в метаморфозе свертывающегося и развертывающегося литературного времени, которое мы перестали слышать, но изучаем и у себя и на Западе как пересказ так называемых «культурных формаций»» (3, 399).

Конечно, подобная драматизация интертекстуальности представляет собой вызов прочим интертекстуальным версиям, особенно характерным для нынешнего теоретического пейзажа, главными проponentами которого являются Ролан Барт, Джулия Кристева и Харольд

Блум. Все трое вышеупомянутых теоретиков понимают интертекстуальные отношения исключительно как потерю имени, как смерть, как борьбу, битву, обезличивание. Барт, например, адресуется непосредственно к неуловимой природе интертекстуальности, представляя литературный текст как «мираж цитаций», предполагающий множество других, уже анонимных текстов и потерянных кодов (Барт, 1970, 16). Автономная природа бартовских интертекстуальных кодов вызывает некую дрожь даже у Джонатана Каллера, который всегда мужественно крепит-ся, изучая смерть главного «говорящего субъекта», автора непосредственного текста. «Бартовское тавтологическое именование интертекста как *deja lu* настолько разочаровывает, что не сулит ничего обнадеживающего» (Каллер, 1981, 108). Тем не менее, «бартовское пространство для бесконечных и анонимных цитаций» – это логическое развитие яacobсоновской позиции: «Направленность на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» (Яacobсон, 1960, 356). Для Барта такая саморефлексивность текста ради него самого или, как он ее называет, «интранзитивный» способ автоматического письма, отрицает авторство, и всякий текст становится безымянным. «Если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, интранзитивно, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо» (Барт, 1989, 383).

Барт стремится приложить это описание ко всякому художественному тексту, где голоса, цитируемые в каждом слове и строчке, не имеют корней и имени. Кристева, однако, относит такое видение интертекста к универсуму европейского литературного авангарда и, в результате, бес-

сознательно сужает силу многослойного анонимного поля до особой сферы радикального политического письма, составляющего для нее совесть искусства. Отсюда, по ее мысли, свободный интерпретатор читающий и сочиняющий текст, противостоит окончательно побежденной и отброшенной традиции, сформировавшей буржуазный мир. Умерщвляя коды прошлого, авангардное письмо обещает освобождение, угрозу ему несут лишь призраки без рода и имени. Это состояние описал в ином, мрачном контексте Скотт Фитцджеральд. «Новый мир, вещественный, но не реальный, и жалкие призраки, дышащие мечтами, бесцельно скитались в нем...» (1925, 162 – *перевод мой*). Не всех критиков устроит подобная реинтерпретация бартовского пространства разобщенности и потерянных истоков, но в 1977 году Кристева энергично переняла бартовское пространство, превратив его в смертное ложе прошлого и одновременно во вместилище новых кодов и приемов, в женское лоно, где истребляется информация о прошлом (то есть, в радикально переформулированный материальный принцип платоновского «Тимея»). Коды интертекста для Кристевой (как различные и друг друга убивающее семена былого) умирают, рождая в этом побоище новое искусство:

В экономической и политической аффиксии капиталистического общества дискурс изнашивается, как никогда раньше, и быстро разрушается. Философские находки, научный формализм, – все это сменяет друг друга, входит во взаимное соперничество, исчезает, не оставив ни последовательных адептов, ни последовательных получателей [этого знания]... Один только язык, кажется, ещё отвечает вызовам современности, но и он лет через тридцать может оказаться схож с Финнеганом Уэйком.

Это означает, что опыт литературного авангарда по своей собственной сущности обречен стать не только лабораторией нового дискурса и (нового поиска), осуществляя таким об-

разом «мутацию, возможно, столь же важную, как и та, что характеризовала переход от Средних веков к Возрождению, касался относительно той же проблемы» [Барт, Критика и истина, 48], но и то, что этот опыт отказывается от застывшего или же электического университетского дискурса овладевает их знанием, когда оно еще не раскрылось, и придумывает на его основе другое, доселе неизвестное, подвижное и трансформирующее.

...

Как же литература реализует эту позитивную подрывную деятельность против старого мира? Как через нее осуществляется эта негативность, присущая поиску, точно также как в истории, которая очищается от идеологий и доходит до «естественных» языков, чтобы сформулировать новый аппарат значений? Как же конденсирует она в себе взрыв этого поиска, который по сути тот же, что и происходит обществе через новое распределение отношений между символическим и реальным, субъективным и объективным? (1977, 23-4).

Так, осознанная или бессознательная рефлексия литературного пространства на этой сконструированной литературной сцене, по сути дела, продолжает жить и воспроизводиться в усвоенном Кристевой бартовском «мираже цитаций». Однако, исследуя бартовское пространство, Кристева фактически, и это крайне интересно, меняет его сексуальные делинеации, постулируя сцену как одно колоссальное лоно, процесс герминации. Писание в этом пространстве – это «некто, нечто, не имеющее личности, субстратом которого, вероятно, была Эдипова мать» (1977, 36), то есть материя, где семя отца всегда убивается семенем сына.

То, что Кристева представила мать Эдипа, как субстрат сферы письма, непреднамеренно меняет модель бартовского пространства больше, чем желали бы этого сама Кристева или Барт. Примеряя бартовский универсум анонимных кодов к новой гендерной схеме, Кристева

трансформирует его в поле непрерывной битвы, где интертекстуальные голоса принимаются исключительно за счет отрицания их истории. При этом коды, в отличие от бартовских, узнаются в момент их деперсонализации, поражения и смерти.

Каллер, между тем, замечает этот сдвиг от *анонимных* кодов Барта к кодам, узнаваемым, но *отвергаемым* и уничтожаемым в модели Кристевой. Оставаясь безразличным (или скорее невнимательным) к гендерному характеру этого сдвига, Каллер четко фиксирует непреднамеренный отказ от бартовского видения в момент его принятия поэтикой Кристевой. Иными словами, стремясь продемонстрировать правильность бартовских представлений об анонимности уничтожаемых интертекстуальных голосов, Кристева прослеживает смерть кодов, которые она обозначает и идентифицирует и, таким образом, опровергает идею анонимности:

Критика, движимая убеждением – основанная на убеждении, что анонимная интертекстуальность порождает значение, пытается это доказать, основывая свои доказательства на примерах, когда «текст работает, в одно и то же время вбирая в себя и разрушая другие тексты интертекстуального пространства» и предельно счастлива, чувствует себя триумфатором, когда способна назвать и отождествить конкретные контексты с которыми текст бесспорно борется (Каллер, 1981, 107, цит. по Kristeva 1969, 146).

Иными словами, чтобы показать деперсонализацию автора, нужно описать процесс и все же идентифицировать автора или текст, разрушаемый в процессе авангардного письма. Следовательно, визуализация интертекстуального пространства отражает, прежде всего, ту роль, которую принимает на себя писатель или теоретик. Таким образом, анонимность различных кодов не гарантирует, что исследуемое пространство свободно от оценочных и



личностных суждений. Скорее оно представляет собой неосознанное (или даже сознательное) отражение собственной манеры чтения и письма. Барт, соответственно, определяет себя, а Кристева определяет опять же себя и одновременно позицию французского авангарда.

В отличие от французских постструктуралистов, американский теоретик Харольд Блум героически называет разрушаемые коды и трансформирует их из авангардного пространства анонимных или обезглавленных кодов и цитаций в поле битвы, в понятие письма-чтения, в ходе которого автор побеждает своего великого предшественника (Блум, 1973; 1975). Однако Эдипова схема (убийство отца), которую Блум разделяет с Кристевой, и энергичное использование фрейдистских аналогий все же остаются обособленным видением: по сути дела, реконструируя мир бунта, сам Блум представляет внутренний мир поэтов-романтиков, которых он изучает, и себя самого как критика романтического толка, бунтующего против унаследованной традиции. Можно убедительно показать, что Блум предлагает именно универсум романтической интертекстуальности, то есть отношение с предыдущей традицией, как битву. Мало того, он сам возрождает этот синдром, воплощая указанный процесс в своих теоретических работах и в то же время возвещая о том, что он, по крайней мере, преодолел всеохватные границы романтизма, то есть преодолел отца.

Сравнивая презентации интертекстуальности у Барта, Кристевой и Блума, так всеильно посвященные смерти, уничтожению и бунту, с мандельштамовской, невозможно не отметить, что все эти точки зрения, различные и очевидно ниспровергающие друг друга, на самом деле друг друга не исключают. Совершенно очевидно, например, что современные теоретические концепции, приведенные выше, с удивительной точностью соответствуют только

одной стадии интертекстуальности у Мандельштама – инфернальной. «Клавишная прогулка», во время которой «араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю» (З, 220), постепенно становится у Мандельштама все более фантастичной. «Они компоненты одного рисунка. Они умещаются на мембране одного крыла. <...> Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъяв- ший материю на атомы» (З, 220). Инфернальный мир Мандельштамовской поэтики не слишком отличается от бартовского «миража цитаций» или генотекста Кристевой с его колоссальным процессом герминации. В то же время битва Блума с персонажем-отцом обретает на этом уровне близкую параллель в неожиданном и угрожающем возрастании персонажа-призрака, который почти побеждает поэта в бесконечно делимом, инфернальном мире:

Когда встает Фарината, презирующий ад наподобие большого барина, попавшего в тюрьму, маятник беседы уже раскачивается во весь диаметр сумрачной равнины, изрезанной огнепроводами.

Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, только в тринадцатом веке, и у Данта, оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринатой совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей – в самом неподходящем месте. Навстречу плывет голос – пока еще неизвестно чей. Все труднее и труднее становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос – первая тема Фаринаты – крайне типичная для «Inferno» малая дантовская *agioso* умоляющего типа (З, 223).

На инфернальном уровне у Мандельштама, как и у Барта, Кристевой и Блума, Данте побежден и даже похоронен, окружаемый темнотой сгущающихся красок но здесь не сын убивает отца, а прошлое убивает настоящее, предки сильнее сына:

Между тем, вместо того чтобы взгромоздить свою скульптуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывает сизым сумраком, упрячивает на самое дно туманного звукового мешка. Она дана на ниспадающем регистре, она падает, уходит вниз, в слуховое окно. Другими словами – фонетический свет выключен. Тени сизые смешались (3, 225).

Таким образом, решение, которое находят Мандельштам и выше упомянутые теоретики – эстетическое. Однако эстетические решения обладают политическим и идеологическим измерениями, которые отражают и собственное отношение авторов к традиции, и их работу внутри нее. Для всех троих теоретиков процесс письма – это бегство от разлагающейся, тиранической традиции. Для Мандельштама, однако, бегство от скандала и конфликта – лишь начальная стадия в сложном путешествии к корням традиции, которая остается «драгоценным трудом» (3, 254), основой языка и культуры, составляющих для него поэтический материал. Разрушение, конфликт и бунт – не единственные характеристики его путешествия. Значительную роль играют и привязанность, восхищение, привлекательность и даже ласка.

По сути дела, такое сравнение позиций способно только поддержать утверждение Мандельштама о том, что проникновение поэта в жизнь языка открывает слои, недоступные никакому иному литературоведческому или теоретическому исследованию. Ролан Барт, Джулия Кристева и Харольд Блум в описаниях языка говорят о собственном эстетическом и политическом пространстве внутри письма, которое соответствует определенному углу зрения. Из сравнения позиций тех, кого можно назвать теоретиками-профессионалами, с мандельштамовской, становится ясно, что теоретики эти предлагают гипотезы только в рамках очень ограниченного поля исследования.

Мандельштам же проводит исследование в более широком и гораздо более дифференцированном контексте.

Мандельштам – не единственный русский поэт, который на протяжении всей своей писательской карьеры подчеркивал кардинальную роль любви к интертекстуальной цитации и отголоскам прошлого. Любовь эту он приписывает не только себе, но и Данте. «Если бы Данта пустить одного, без «*dolce padre*» – без Виргилия, скандал неминуемо разразился бы в самом начале» (3, 224). Хорошо известно, как любила мир поэтов Цветаева. В эссе «Мой Пушкин» она провозглашает эту любовь как пожизненный выбор: «С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова – убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали всё моё младенчество, детство, юность, – я поделила мир на поэта – и всех, и выбрала – поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать – поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались» (1980, 320).

Пастернак, уже в «Охранной грамоте», не менее горячо отстаивает мысль о том, что любовь к конкретным людям в художественной традиции служит развитию искусства, где лицо и личность – непреходящие ценности. «Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещанье сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить» (Пастернак 4,152). В «Докторе Живаго» та же вера в любовь, как созидающий принцип искусства, сформулирована более развернуто и четко. «Шаг вперед в науке делается по закону отталкивания, с опровержения царящих заблуждений и ложных теорий... Шаг вперед в искусстве делается по закону притяжения, с подражания, следования и поклонения любимым предтечам» (Пастернак 3,282). Иосиф Бродский, который чувствовал себя достаточно уверенно, чтобы сравнивать различные точки зрения в

современной постструктуралистской полемике, в 1994 году возвысил свой голос в поддержку русских поэтов, явно подчеркивая в своих рассуждениях о Пастернаке, Рильке и Цветаевой в «Вершинах великого треугольника» музыкальную подоснову поэзии, так привязывающей ухо и даже сам язык к поэтической строчке. «Подлинный поэт не бежит влияний и преемственности, но зачастую лелеет их и всячески подчеркивает. Нет ничего физически (физиологически даже) более отрадного, чем повторять про себя или вслух чьи-либо строки. Боязнь влияния, боязнь зависимости – это боязнь – и болезнь – дикаря, но не культуры, которая вся – преемственность, вся – эхо. Пусть кто-нибудь передаст это господину Харольду Блуму» (1996, 224-5).

Таким образом, отношение к традиции и культуре может дифференцироваться самым широким образом; угроза, бунт и смерть поэтического голоса составляют только малую часть всего того, что переживается автором, которому необходимо расти как художнику, а не просто повторять себя. Сложное отношение поэта Мандельштама к традиции заставило его искать теоретическую модель, которая могла бы обеспечить и широту, и соответствие его мысли и интуиции. Он не выбирал Данте, как выбирали его прерафаэлиты или русские символисты. Главный интерес был направлен не на конкретный период или группу символов, контрастирующих с культурным наследием. Мандельштам видел в Данте художника, включившего в себя глубокий пласт всей западной поэтической традиции, и также прозорливца, который отражал и питал эту традицию, оставаясь при этом «бедняком», «внутренним разночинцем старинной римской крови» (3, 224).

Так, Мандельштам говорит о поэзии Данте как проороческом, неукротимом разворачивании поэтической

материи, скрывающей в себе измерения человеческого и поэтического опыта. Что особенно привлекает в таком выборе? Пребывая внутри советской культуры, противопоставлявшей себя традиционному наследию и провозглашавшей таким образом свое служение нынешнему и будущему прогрессу, Мандельштам выбрал Данте как художника, и нашел в нем и поэтическую школу Средневековья, и вневременного друга-собеседника.

### *9. Поэзия как рефлексология речи*

Теперь становится понятно, почему Мандельштам говорит о творчестве Данте как о «приманке», о дудочке: «дудочка предпосылается вперед» (3, 258). Поэзия Данте не транслирует сообщения, она пробуждает, формирует и разрабатывает ответ, собирает вокруг себя комментарии, разговоры, пересуды, а главное – искусство. «Неуважение к поэтической материи, которая постигается лишь через исполнительство, лишь через дирижерский полет, – оно-то и было причиной всеобщей слепоты к Данту, величайшему хозяину и распорядителю этой материи, величайшему дирижеру европейского искусства, опередившему на многие столетия формирование оркестра» (3, 258). В поэзии Данте Мандельштам четко увидел, что поэзия – это прежде всего генерирующий принцип культуры. Даже не достигая в полной мере идеальной коммуникации, поэзия пробуждает для творчества грядущие поколения писателей и художников. В ней заключены истоки ее последующей истории. «Чудо-корабль вышел из верфи вместе с прилипшими к нему ракушками» (3, 259).

В этом смысле поэзия – не просто речь; это исполнение рефлексологии речи, то есть проявление глубочайшего влияния на различные уровни пробудившегося стремления говорить. «Подготовка речи еще более его сфера, нежели

сама артикуляция, то есть речь» (3, 252). Поэзия – это пробуждающий призыв к исполнению, которое еще только состоится, к полноте коммуникации, которой предстоит быть достигнутой. В то же время поэзия – это самая точная запись, «дневник» пробудившихся и быстро исчезающих ответов на сообщение, которое никогда не передается полностью.

В конце «Разговора о Данте» Мандельштам, под видом обсуждения будущей критики Данте, предсказывает будущее поэтики. «Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста» (3, 259).

Надеюсь, данное исследование проливает новый свет на эти слова. Для Мандельштама очередной шаг поэтики – это изучение периодизации в восприятии речи при помощи самого наглядного и многостороннего процесса восприятия – поэзии. Порыв пронизывает лингвистическую материю, а поэтический текст – самый четкий, наглядный и живой отпечаток их взаимопроникновения. Другими словами, задача поэтики – регистрация постоянно меняющихся характеристик каждой стадии восприятия даже не только речи, а самой природы искусства в ее «порыве». Тут Мандельштам пересматривает существующие подходы к литературному тексту. Литературные средства для него – не эмблемы поэтического выражения, а скорее характеристики каждой конкретной стадии восприятия и, вероятно, единственно возможные ее идентификационные знаки. Если по «голосу Дант определяет происхождение, судьбу и характер человека, как современная ему медицина разбиралась в здоровье по цвету мочи» (3, 253), то поэзия, разыгрывая периодическое как одновременное, несет в себе «текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до

---

бесконечности» (З, 259). Следовательно, дело поэтики – различение стадий, исчезающих во время их исполнения и этим зовущих читателя собираться в путешествие по всей долгой природе слова.



## ПРИМЕЧАНИЯ

Цитаты из Мандельштама выверены по четырехтомному изданию: Осип Мандельштам. Мандельштамовское общество. Составители: П. Нерлер, А. Никитаев. АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР. Москва. 1993-1997. Варианты стихов даются по Собранию сочинений (СС) Осипа Мандельштама в трех томах. Под редакцией проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Международное Литературное содружество. Нью Йорк. Том 1. 1967.

### *Глава 1*

<sup>1</sup> Смысл эссе «Скрябин и христианство» вызывает немало разногласий среди исследователей. См., к примеру, объяснение Кларенса Брауна, который цитирует признание Надежды Мандельштам о том, что поэт 1) видел в этом эссе свое личное кредо, 2) позднее испытывал сомнения по его поводу (1973, 230-231).

<sup>2</sup> Ср. вводимое Деррида понятие «следа» как связи философии Хайдеггера и грамматики: «... мы соотносим это понятие с хайдеггеровским проектом, и тогда, уже за пределами хайдеггеровского рассуждения, оно сотрясает онтологию, которая в своем внутреннем движении определяет смысл бытия как наличие, а смысл языковой деятельности – как непрерывную полноту речи» (1976, 70 // 2000, 199-200).

<sup>3</sup> Хотя в своих работах Рикёр показывает, что «контекстуальный эффект метафоры не только актуализирует потенциальный «ранг» общих мест и коннотаций» (1991, 319), метафора остается под подозрением. Так, с точки зрения Деррида, «...метафора была бы запрещена. Наличие-отсутствие следа... несет в себе проблемы буквы и духа...» (1974, 71).

<sup>4</sup> Письмо Тынянову 21 января 1937 года (4,177).

<sup>5</sup> См., к примеру, высказывание Г. Фрейдина о мировидении Мандельштама в 1931 году (1987, 231). Ср. также замечания

Поллак о роли образа камня как метафоры, постоянной на протяжении всего творчества Манделъштама, а также ее мнение о том, что образ «послания в бутылке» применим и к работам 1930-х годов (1987). Точно так же исследователь оценивает «культурологию» Манделъштама как постоянную в зависимости от «деконкретизации как метода, позволяющего изображать объект с высоты птичьего полета» («deconcretizaion as a method which shows an object as if from a bird's Sight» (1995, 9)).

<sup>6</sup> Многие авторы указывали на сложность тематического аспекта поэзии Манделъштама. К примеру, Цветаева отмечает, что вне магии собственного слова мысль Манделъштама слаба, более того – несущественна (ее просто нет) (1965, 329). Бухштаб в известном эссе отмечает, что взгляды Манделъштама на поэзию исключают развитие темы, поскольку отношение поэта к слову не меняется (1971, 270 и далее), тогда как М. Лотман сомневается в том, что можно комментировать стихи Манделъштама как таковые (1984, 133-4).

<sup>7</sup> См. Харрис, 1979, 583.

<sup>8</sup> Мысль о гипнотической силе стиха, конечно, не принадлежит Манделъштаму. В начале 1910-х годов она была особенно популярна в кругу символистов. Брюсов, к примеру, утверждал, что символизм должен околдовать читателя. Однако многие критики сходятся в том, что Манделъштаму эта тема особо близка (см. Ронен, 1983; 7-13, Г. Фрейдин, 1982, 419-420; Браун, 1973, 129).

<sup>10</sup> Здесь мысль Манделъштама не совсем оригинальна. Ти-менчик исследует использование зияния как конструктивного начала в поэтике футуризма и акмеизма (1977, 281 и далее).

<sup>11</sup> Не стремясь придать слишком большого значения такой параллели, я все же считаю необходимым привести известное описание дионисийского гипнотического разрыва в «Рождении трагедии из духа музыки»: «Если к этому ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности *дионисического* начала, более всего, пожалуй, нам доступного по аналогии *опьянения*. Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят

в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения» (Ницше [1872], 1992, 630).

<sup>12</sup> См. замечание Поляковой о том, что образ Персефоны выпадает из общего контекста «Tristia» (1992, 81-82). См. также Тарановский, 1972.

<sup>13</sup> Схожий образ – ожерелье из мертвых пчел – возникает в сборнике "Tristia". В ряде исследований ученые обращались к роли образа пчел и их близости к царству смерти как к источнику поэтического творчества. См. Венцлова, 1985, 101, 109; Тарановский, 1976, 83-114.

<sup>14</sup> См. Н. Струве, 1982, 107-110; Харрис, 1979, 592-6.

<sup>15</sup> Харрис, 1979, 8.

<sup>16</sup> О различных аспектах времени у Мандельштама и о существующих научных интерпретациях этой проблемы см. Террас, 1966, 344-54; Сегал, 1973, 395-405; Бродский, 1986, 123-44; Лаферрьер, 1977, 127; Г. Фрейдин, 1978, 421-37; 1980, 141-86; Ронен, 1983, 1-363; Нильссон, 1985, 283-5; Панова, 2003, 335-543.

<sup>17</sup> Привлекает внимание мандельштамовское чередование *фона* и *грунта*. Фон в варианте 1915 года предполагает образ единой структуры, окруженной пустотой, тогда как подготовка основы (грунта) сообщает образу все большую сложность (1, 288). Это должно говорить о том, сколь поверхностно исключительное стремление к единству. См. примечания издателя к эссе «Петр Чаадаев» в Собрание сочинений в трех томах, ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова, 1967-81 (II, 288).

<sup>18</sup> Образ готического собора возникает во многих ранних работах Мандельштама. Мы встречаем его в эссе о Франсуа Вийоне (1,175-6), и особенно – в «Утре акмеизма» (1, 178-9).

<sup>19</sup> Понятие взрыва, пустоты было популярно в искусстве начала XX века, особенно среди кубофутуристов. Авторы, близкие Маяковскому, специально подчеркивали значение взрыва и паузы как источника творчества. О фрагментации у футуристов см., например, Карабчиевский, 1985, 108.

<sup>20</sup> Каблуков утверждает, что Мандельштам видел в плотских отношениях темную силу, но не отвергал их (1979, 153). Принятие темной силы как творческого начала созвучно общему устремлению его прозы.

<sup>21</sup> Хлебников и Крученых, главные теоретики футуризма, утверждали, что слова возникают из пустоты (см. Поморска, 1968, 94). Возможно, рассуждая о том, что пустота – первопричина и источник творческой энергии, Мандельштам так или иначе учитывал подобные взгляды.

<sup>22</sup> Харджиев, в несколько ином контексте, указывает, что для Мандельштама утрата или отсутствие более значимы, чем прогресс (1974-5, 21).

<sup>23</sup> См. Н. Мандельштам, 1972, 120-1.

<sup>24</sup> См. сн.18 выше.

<sup>25</sup> О влиянии Каблукова на Мандельштама в его переходе от Рима (который, как мы полагаем, связан с метафорой камня) к Византии (православию, а также к эллинизму, наиболее часто соотносимых у Мандельштама с метафорами плодородия и источника), см. Н. Струве, 1982, 113-15.

<sup>26</sup> О роли В.В. Гиппиуса в развитии образа «безумствующего эллина» см. Харрис, 1979, 600. Концепция «безумствующего эллина» продолжает и полемику Мандельштама с Вячеславом Ивановым.

<sup>27</sup> Мысли об утверждении и отрицании во многом предвосхищают представление Изера о конструктивной роли пустоты (пробела) в читательском восприятии текста. Однако теория Изера подрывает понятие текста как такового и с неизбежностью приводит к крайнему субъективизму. См. Изер, 1971, 1-46; 1972, 279-99.

<sup>28</sup> О значении игры и игрушки в представлении Мандельштама об искусстве см. Ронен, 1983, XV-XVI, Ян М. Мейер подчеркивает влияние символистского культа игры на творчество Мандельштама (1979, 528).

<sup>29</sup> О спорах по поводу теории христианского искусства у Мандельштама см. Браун, 1973, 230-7, 244-5.

<sup>30</sup> В эссе «О природе слова» (1922) Мандельштам целиком относит принцип утверждения-пустоты к развитию западной

традиции и провозглашает независимый путь российской истории и культуры, основанный на свободном воплощении эллинского духа в ее языке: «Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и прочитываются им, чтобы медленно гнить и зацвести в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон опоясана грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающейся ни в какие государственные и церковные формы» (1, 220).

## Глава 2

<sup>1</sup> Одним из поводов к созданию статьи послужила также полемика с работой Крученых «Декларация слова как такового» (1913); см. Харджиев, 1978, 255.

<sup>2</sup> Подробнее об использовании образа камня в описании представления о слове в поэтике Мандельштама см. Ронен, 1973, 369.

О значении образа камня в творчестве Гумилева и Лозинского см. Сегал, 1983а, 362-7.

<sup>3</sup> Творческие связи Мандельштама и Гютчева, а также роль образа камня подробнее исследуются в работе Тоддеса, 1974, 69-85.

<sup>4</sup> Различные точки зрения на этот вопрос обсуждает Р.Д.Б. Томсон, исследуя переход от образа раковины к образу камня и их воплощения в поэзии Мандельштама (1991).

<sup>5</sup> См. Гл. 1, сн. 9.

<sup>6</sup> О значении органической теории в русской литературной критике см. Террас, 1973, 35-53.

<sup>7</sup> Эшельман замечает, что по мере того, как в мир вторгается губительный голод, предметы, обычно наделяющиеся положительными значениями, начинают восприниматься негативно (1983, 163-80).

<sup>8</sup> Сравнение поэзии с плугом постоянно возникает в критических интерпретациях поэтики Мандельштама. Однако в соответствующих работах неизменно опускается тот факт, что этому фрагменту предшествует очередная метафора камня.

<sup>9</sup> См. близкое истолкование этой темы у Поллак в анализе темы камня (1995, 14 и далее).

<sup>10</sup> Харрис, к примеру, считает образ Розанова сугубо положительным; для подтверждения этого тезиса ей пришлось оборвать цитируемый текст Мандельштама как раз на том месте, где автор переходит к критике (1979, 14).

<sup>11</sup> См. Сегал, 1983а, 362-7.

<sup>12</sup> Здесь Мандельштам вступает в спор с собственными ранними взглядами: в статье «Петр Чаадаев» (1914) поэту был близок взгляд философа на Россию как абсолютную пустоту.

<sup>13</sup> См. Бухштаб (1971, 271), где автор доказывает, что для Мандельштама слово всегда означало не столько «вещь», сколько «психею». Террас (1973а, 456) использует этот фрагмент как ключевой для понимания взглядов Мандельштама на роль слова в поэзии.

<sup>14</sup> Террас и многие другие критики придерживаются мнения, что теория слова, представленная у Мандельштама в статье «Слово и культура», «остаётся с ним до самого конца» (Террас 1973а, 456). В этой главе я оспариваю принятый взгляд, поскольку в 1920-е годы теоретическая позиция Мандельштама претерпела серьезные изменения.

<sup>15</sup> Поскольку для Мандельштама слово всегда равнозначно литературе, я полагаю, что мы видим здесь пример влияния взглядов Тынянова на Мандельштама. Именно Тынянов разрабатывал идеи о внутренней конструктивной функции в произведении искусства, которая определяется соотношением между различным элементами текста. Тынянов обнаружил теоретические положения о внутренней функции и принципе отношения в литературе в 1927 году, однако этот подход определял его взгляды на литературу задолго до публикации работы (см. 1977а, 50 и далее; см. также Поморска, 1968, 40-41). Тем не менее, как отмечает Ронен, всегда сложно определить направление влияния и последствия творческого взаимодействия между Мандельштамом и Тыняновым (1983, 19).

<sup>16</sup> Одно из лучших описаний связи акмеизма и унанизма, движения, обращенного к поиску единства в произведении искусства, содержится в работе Русинко (1982, 496-510; там

же – глубокое истолкование понятия единства у Бергсона). См. также Ронен, 1983, 135.

<sup>17</sup> О своеобразии использования образа веера Бергсона в теоретических поисках Мандельштама (см. Н. Струве 1982, 130-2).

<sup>18</sup> Ни в коей мере не умаляя теоретической оригинальности работ Мандельштама, следует отметить, что применение законов физики к поэзии было достаточно популярным в 1920-е годы. См. Замечания Карабчиевского о беседе Якобсона и Маяковского о теории относительности и большом впечатлении, произведенном рассказом на поэта (Карабчиевский, 1985, 201).

<sup>19</sup> Сложно определить, каким путем представление о слове как о внутреннем пространстве входит в творчество Мандельштама. Тименчик пишет о слове как пространстве (пейзаже) у акмеистов и футуристов (1977, 281-300).

<sup>20</sup> Сегал (1983а, 332) доказывает, что концепции единства, динамизма и плотности (сгущенности) слова у Мандельштама сформировались под влиянием Тынянова. О динамизме в понятии слова у Тынянова см. Поморска, 1968, 39.

<sup>21</sup> О взаимосвязи психического и физического как неразделимых начал в поэзии Мандельштама (см. Жолковский, 1979, 74 и далее).

### Глава 3

<sup>1</sup> Иосиф Бродский подчеркивает этот аспект поэтического кредо Мандельштама, когда он пишет, что поэзия Мандельштама есть ускорение (1986, 129-30).

<sup>2</sup> В комментариях к «Разговору о Данте» Морозов отмечает, что Мандельштам оперирует понятием «двойного существования вещества: его материальной оболочки и формы ее излучения (теория световых волн)» (1967, 75). Мы можем возвести происхождение этой теории к 1920-м годам: бергсоновский веер (свертывание и раскрытие, рассеивание) перекликается со взглядом на поэзию как усиленную концентрацию энергии.

<sup>3</sup> Это, в свою очередь, объясняет странный образ в эссе «А. Блок» [печаталось также под названием «Барсучья нора» (1922)], где поэзия Блока сопоставляется с процессом объединения или скрещивания бесконечного числа ветвей (перед читателем

возникает неожиданное и новое воплощение метафоры веера): «жизнь языка и литературной формы он ощущал не как ломку и разрушение, а как скрещивание, спаривание различных пород, кровей и как прививку различных плодов к одному и тому же дереву» (2, 255).

<sup>4</sup> Даже в «Утре акмеизма» Мандельштам, провозглашая тождество между словом и вещью (А=А: какая прекрасная поэтическая тема», 1, 180), тем не менее утверждает сущность слова как действия: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма» (1, 180). Понимание слова как события, а не просто вещи, вполне могло вызвать неприятие статьи Гумилевым как теоретически некорректной. См. Струве и Филиппов, 1967-81 (II, 647); или Гумилев, 1962-8, IV, 598 сн.

<sup>5</sup> Здесь Мандельштам и оригинален, и полемичен, поскольку символисты в слове видели символ и знак, формалисты считали слово и звук тождественными самим себе (слово как таковое), Гумилев же воспринимал слово как вещь. Возможно – под влиянием тыняновского представления о динамизме (см. Сегал, 1968, 159-60; Сегал, 1973, 389-405; Ронен, 1983, 19), Мандельштам считал слово действием, что в какой-то степени объясняет трудности интерпретации его поэзии *только* с семантической точки зрения (М. Лотман 1984, 133-4).

<sup>6</sup> См. Гл. 1, сн. 27 выше.

<sup>7</sup> О зиянии как конструктивном начале в поэтике футуризма и акмеизма см. Гл. 1, сн. 10. О роли утраты в творчестве Мандельштама см. Гл. 1, сн. 22.

<sup>8</sup> Идея гипнотической силы поэзии, конечно же, принадлежит не только Мандельштаму. В начале 1910-х годов она была особенно популярна в кругу символистов. См. Гл. 1, сн. 8.

<sup>9</sup> Схожий образ возникает в лирике Мандельштама: ожерелье мертвых пчел в *Tristia* (I, 84). См. Венцлова, 1985, 101, 109; Тарановский, 1976, 83-114.

<sup>10</sup> См. Гл. 1, сн.19. В эти годы Мандельштам воспринимает пробел как источник творческой энергии.

<sup>11</sup> Ронен приходит к заключению, что 1923 год для Мандельштама был порой творческого тупика (1983,1).



<sup>12</sup> Хотя существует немало исследований темы эллинизма у Мандельштама, мне не удалось найти конкретного объяснения этому аспекту его теоретической мысли. Исследования эллинизма обычно сосредоточены на *поэтической* образности (см. Террас, 1966, 251-67; Левин, 1975б, 5-31). В «Заметках...» Левин предполагает, что Мандельштам заимствовал мысль о принадлежности русского народа к эллинистической культуре у Вячеслава Иванова (см. также Н. Мандельштам 1972, 449-58; Вяч. И. Иванов, 1979а, 62-77). В процитированном фрагменте Мандельштам обращается к понятию творящего логоса, который присутствует во всех своих воплощениях, но не исчерпывается ими. Эти идеи, конечно, составляют основу стоицизма и неоплатонизма, а также звучат в ранней еврейской (напр. у Филона) и христианской мысли.

<sup>13</sup> М. Лотман отмечает, что теоретические работы Мандельштама дают ключ к прочтению его стихов (1984, 140-1). Понятие сгущенности и жизни импульсов в поэзии Мандельштама очень кратко упоминается в одной из ранних статей Сегала (Сегал, 1972). Более того, понятие дионисийского восторга как сущности искусства тоже было исключительно популярно среди символистов и постсимволистов (Ронен, 1983, 18-21).

<sup>14</sup> Мандельштам, вполне возможно, пережил влияние символистского представления о том, что молчание и тишина – это черты поверхности поэтического текста; см. Поморска, 1968, 68-70. См. также наблюдение Тарановского о преобразовании понятия отсутствия в принцип молчания в поэзии 1920гг. (1972, 126-31). На данном этапе исследования необходимо сделать оговорку: хотя я рассуждаю о конкретном понимании природы поэтического слова, в статьях Мандельштама никогда не высказываются четко сформулированные взгляды. Напротив, читатель видит поистине импрессионистический метод описания, в котором все же можно отметить повторы образов и метафор. Метафоры Мандельштама, всегда очень емкие и насыщенные, неизменно озадачивают и даже испытывают читателя. Дальнейшее исследование представляет собой внимательную хронологическую реконструкцию особого видения, не утвержден-

ного открыто ни в одной работе Мандельштама, но ощущаемого в самых принципах повествования. Автор описывает поэзию как особый, внутренний источник художественного воздействия, проявляющийся в осязаемых структурах, но не сводимый к ним. Развитие его собственной поэтики, осознанно или нет, сформировалось под влиянием этих взглядов, которые сохраняли свой скрытый характер и проявлялись в структуре текста посредством повторяющихся метафорических рядов.

<sup>15</sup> О «злости» как культурной позиции Мандельштама см. Сегал, 1975, 118-22; Ронен, 1983, 189-91.

<sup>16</sup> Здесь Мандельштам играет с неопределенностью условного наклона, выходящего за рамки обычного движения времени.

<sup>17</sup> В данном случае трудно определить возможные теоретические источники мандельштамовской мысли, но, в целом, взгляды его открывают новое и неожиданное понимание исполнительского искусства. В греческой драме, к примеру, воздействие трагедии связано с узнаванием [*anagnoresis*], то есть воспоминанием о доме, происхождении, лице или знаке (Аристотель, «Поэтика»). Один из наиболее общепринятых взглядов на искусство включает представление об одно-временном удивлении и узнавании (см. далее М. Глазова, Часть II, Глава 1).

<sup>18</sup> Мандельштам никогда не обсуждает прямо работы Шкловского, но обычно говорит о нем без иронии (См. «Литературная Москва» 2, 257).

<sup>19</sup> См. замечания Харрис о концепции *филологии* в описании Розанова и Анненского (1979, 14-15).

<sup>20</sup> См. образ любви как двигателя в заключительной части статьи о Блоке («А. Блок», 2, 256). См. также Нильссон о понятии любви у Мандельштама как формирующей силе поэзии (1974/5, 133-58).

<sup>21</sup> Именно здесь можно усмотреть источник оригинальности Мандельштама, поскольку он сопоставляет исполнительную силу поэзии с понятием дома, родной интонации в знакомом окружении. Возможно, на становление поэтики акмеизма повлиял Кузмин, в чьих работах особо подчеркивались понятия дома и домашности (Поморска 1968, 44). Взаимосвязь искусства

и дома ярко проявляется в «Докторе Живаго», где чувство возвращения домой приравнено к сущности искусства (Б. Пастернак, 3, 164).

<sup>22</sup> На использование тона и полутона как главных приемов поэтики Мандельштама впервые указал Тынянов, который считал, что способность слышать нюансы и оттенки слов – отличительная особенность мандельштамовского стиля (1977б, 189 и далее).

<sup>23</sup> Образ кровообращения – невидимого, движущегося и живого источника культуры – особенно ярко проявляется в следующем фрагменте из статьи «О природе слова»: «Европа без филологии – даже не Америка; это – цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские Кремли и Акрополи, готические города, соборы <...> но люди будут смотреть на них, и понимая их, и даже скорее всего станут пугаться их, не понимая, какая сила их возвела и какая кровь течет в их жилах» (1, 224).

<sup>24</sup> Об еврейской теме у Мандельштама см., например, Тарановский 1976, 49-67, 144-55; см. также Харрис (1979, 27-9).

<sup>25</sup> Еще один сильный образ гипнотизма стихов – образ семейной атмосферы и тяги к центру, связанный с личностью Розанова в эссе «О природе слова». Этому образу созвучно описание деревьев, тянущих ветви в комнату, где проходит семинар: «Литература – это лекция, улица; филология – университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев университетского сада» (1, 223).

<sup>26</sup> Струве отмечает, что в противостоянии символистскому культу вечной женственности акмеисты (в частности, Гумилев и Мандельштам) прославляли отвагу и мужество (Н. Струве, 1982, 26).

<sup>27</sup> Возможно также, что критика латинского (романского) Запада была отчасти обусловлена политическими обстоятельствами, вынуждавшими поэта искать свое место в новом советском государстве.

<sup>28</sup> Оппозиция между *одним* сражением, *одним* голосом, обретающим форму на внешней границе, и многообразным, динамичным и многоголосным миром внутренней жизни стиха представлена и в «Рождении фабулы». Поэт изображает соединение фольклорных мотивов в сюжетное единство как процесс, в котором «...голоса кузнечиков сменяются звонким пением жаворонка» (2, 265). В самой заглавии «Шума времени» Мандельштам подчеркивает «шумность» внутренней жизни. Образ шума описан как процесс *образования поэта*, его путь через море звуков к обретению единственного поэтического голоса (2, 384).

<sup>29</sup> Жолковский рассматривает *холод* как многозначную «внешнюю» характеристику (1979, 161). Сегал тоже соотносит понятия холода и злости (1975, 99 и далее).

<sup>30</sup> Похожий образ можно встретить у Замятина в рассказе «Пещера», где говорится о ледниковом периоде как о возвращении вечного холода.

<sup>31</sup> Гумилев обращается к понятию катастрофы в статье «Читатель». Однако для него чувство катастрофы сопутствует созданию каждого стихотворения как последнего слова поэта (1962-8, IV, 178).

<sup>32</sup> О значении и трудности интерпретации образа катастрофы см. Флейшман, 1982, 451-2.

<sup>34</sup> См. образ землетрясения в «Пшенице человеческой», также представленный как противопоставление тишины и скрытого звука, «постоянного гула»: «Политическое буйство Европы <...> можно рассматривать как продолжение геологического процесса, как потребность продолжить в истории эру геологических катастроф, колебаний <...>. Душа политики, ее природа – катастрофа, неожиданный сдвиг, разрушение. <...> Землетрясение приятно издали, когда оно не страшно. Если не слышно гула политических событий – для Европы, насквозь политической по мироощущению, – это уже событие <...> то есть простое отсутствие катастрофы ощущалось почти материально, как некий тонкий эфир тишины» (2, 249). См. также публикацию Флейшмана, 1982, 455.

<sup>35</sup> См. Ронен, 1983, 298, сн. 105.

<sup>36</sup> Этот взгляд поясняет странный, нередко искажаемый в цитатах и переводах фрагмент из эссе «Vulgata. Заметки о поэзии», касающийся положительного и отрицательного полюсов поэтического выражения. Харрис, к примеру, понимает «разбуженную» как позитивную сторону творческого процесса, а «застывание морфологической лавы» – как его негативный полюс (1979, 166). Однако неостановимое волнение символизирует для Мандельштама после 1923 года переход от катастрофы к бедствию. Поэзия останавливает пробудившийся вулкан, и в этом поэт видит ее положительную роль.

<sup>37</sup> Многие исследователи указывали на это резкое изменение эстетических взглядов поэта около 1923 года (см. Ронен 1983, 1). Здесь уместно привести несколько наиболее показательных примеров нового отношения к символистам как мастерам, умеющим обуздать поэтическое произведение: Блок – сложнейшее явление литературного эклектизма, – это собиратель русского стиха, разбросанного и растерянного исторически разбитым девятнадцатым веком. Великая работа собирания русского стиха, произведенная Блоком, еще не ясна для современников, и только инстинктивно чувствуется ими как певучая сила. Собирательная природа Блока, его стремление к централизации стиха и языка, напоминает государственное чутье исторических московских деятелей («Буря и натиск», 2, 295).

В лучших (неурбанических) стихотворениях Брюсова никогда не устареет черта, делающая его самым последовательным и умелым из всех русских символистов. Это мужественный подход к теме, полная власть над ней – умение извлечь из нее все, что она может и должна дать, исчерпать ее до конца, найти для нее правильный и емкий строфический сосуд... Он дает образцы емкости стиха и удивительного расположения богатых смыслом, разнообразных слов в скупом отмеренном пространстве («Буря и натиск», 2, 291). Когда из широкого лона символизма вышли индивидуально законченные поэтические явления <...> все уже не было покрыто шапкой рода <...>. [П]осле густой смеси, торжествовавшей в густом благовесте Вячеслава Иванова, наступило время особи, личности <...>

О, жолуди, жолуди, зачем дуб, когда есть жолуди? («Выпад», 2, 410-1).

<sup>38</sup> Только в подобном контексте можно объяснить заглавие и пространное введение к статье «Буря и натиск». Здесь рождение литературных школ изображено как землетрясение или, скорее, извержение вулкана, сначала поразительное и грандиозное, но позже – более соразмерное времени и вливающееся в общее движение языка и культуры. Поэт иронизирует над желанием каждой литературной школы оказаться на гребне волны: Всякая новая литературная школа, будь то романтизм, символизм или футуризм, приходит как бы искусственно раздутой, преувеличивая свое исключительное значение, не осознавая своих внешних исторических границ. Она неизбежно проходит через период «бури и натиска». Только впоследствии <...> выясняется их настоящее место в литературе и объективная ценность им созданного. <...> Оба главные течения [символизм и футуризм] обнаружили желание застыть на гребне и в этом желании потерпели неудачу, так как история, подготавливая гребни новых волн, в назначенное время властно повелела им пойти на убыль, возвратиться в лоно общей материнской стихии языка и поэзии (2, 288-9).

<sup>39</sup> Ронен дает пронизательный анализ статьи «Гуманизм и современность», где Мандельштам отвечает Блоку, используя схожие образы для описания культуры и революции на фоне исполненной катастрофами жизни земли. Ронен, 1983, 105.

<sup>40</sup> См., к примеру, образ волн в процитированном выше фрагменте (Гл. 3, сн. 38) и в описании стихов Пастернака («Vulgata» 2, 298-301), а также возвращение к теме «клохтанья, шелканья, шелестенья» в изображении внутренней жизни фольклора: «Прислушайся к фольклору и услышишь, как шевелится в нем тематическая жизнь, как дышит фабула, <...> здесь все чревато фабулой, все заигрывает, интригует и грозит ей. Наседка сидит на куче соломы и клохчет и кудахчет, фольклорный прозаик тоже о чем-то клохчет и кудахчет <...>. На самом деле он занят чем-то более важным – высиживает фабулу» («Литературная Москва. Рождение фабулы» 2, 263).

<sup>41</sup> Интересно, что подобные «скрытые» образы можно встретить в «Докторе Живаго»: «Он еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать. Но для такой книги он был еще слишком молод» (Пастернак, 3, 67).

<sup>43</sup> В критике не утвердилось мнение о том, что теоретические взгляды Мандельштама прошли ряд важных изменений в 1920-1930-е годы. Ронен цитирует «Разговор о Данте» (1933), чтобы проиллюстрировать наблюдения над стихами 1923-24 годов (Ронен, 1983). Террас утверждает, что Мандельштам не изменял взглядов, выраженных еще в статье «Слово и культура» (Террас, 1973а, 456). Н. Струве, однако, отмечает, что, по крайней мере – в поэзии, взгляды Мандельштама изменялись от книги к книге (1982, 152).

<sup>44</sup> См. суждения Ронена о магической силе поэзии у Мандельштама (Ронен, 1983).

<sup>45</sup> Снова сошлюсь на замечания Жолковского о постоянном внимании Мандельштама и к физическим, и к психическим аспектам художественного произведения (1979, 173).

#### Глава 4

<sup>1</sup> Я предполагаю, что детальный анализ должен несколько изменить утвердившееся представление о том, что Мандельштам обращается к вопросу о роли читателя только в 1925 году (см. Харрис, 1979, 22).

<sup>2</sup> Возможно, Мандельштам имел в виду и предсмертную статью Гумилева «Читатель» (Гумилев 1962-8, IV, 159-89).

<sup>3</sup> Как и в схожих описаниях Хлебникова и Яхонтова, Мандельштам отмечает, что скрытая жизнь поэзии Надсона во всем созвучна сознанию его читателей, общей атмосфере времени: «Сколько раз, уже зная, что Надсон плох, я все же перечитывал его книгу и старался услышать ее звук, как слышало поколение <...> Как много мне тут помогли дневники и письма Надсона: все время литературная страда, свечи, рукоплесканья, горящие лица; кольцо поколения и в середине – алтарь – столик чтеца со стаканом воды» («Шум времени», 2, 357-8).

<sup>4</sup> В «Конце романа», поставленном в центр сборника «О поэзии» (в котором статьи, по авторскому замыслу, расположены *не* в хронологическом порядке), говорится о том, что индивидуальный голос непременно умрет, если приблизится к хаосу современности (2, 275). Статью обычно относят к 1922 году. Однако она противоречит своим содержанием большинству статей, написанных до 1924 года. Об этой проблеме см. Харрис, 1979.

<sup>5</sup> Приведу соответствующий фрагмент из эссе Мандельштама «К юбилею Ф.К. Сологуба»:

Есть голоса эпох, которые нуждаются в переводчике. Есть косноязычные времена, лишенные голоса. Из косноязычья рождается самый прозрачный голос. От прозрачного отчаяния один шаг до радости. К будущему обращена вся поэзия Сологуба. Он родился в безвременьи и медленно насыщался временем, учился дышать и учил любить. Внуки и правнуки поймут Сологуба, и поймут его по-своему, и для них «Пламенный круг» будет книгой, сжигающей уныние, превращающей нашу косную природу в легкий и чистый пепел (2, 409).

<sup>6</sup> Принято соотносить «косноязычие» у Мандельштама с «косноязычием» Гумилева; свойство это наделялось исключительно позитивным содержанием и у символистов (Моисей и апостол Павел были для них в этом отношении классическими образцами). Стоит отметить и часто цитируемые строки из гумилевского «Восьмистишия»: «Высокое косноязычие тебе даруется, поэт» (Гумилев 1962-8, I, 248).

<sup>7</sup> Можно говорить и о прямом соответствии, заложенном в словесной игре: рождение прозрачного голоса и сжигание косной природы. «Косноязычие» рождает прозрачный голос; косная природа обращается в «легкий чистый пепел». Образ сгорания и прозрачности создает представление о поэзии как свете или огне, а на материальном уровне обращаемся в тепло, горение. Этот мотив, в свою очередь, звучит и в заглавии книги Сологуба – «Пламенный круг».

<sup>8</sup> Суммируя современные теоретические споры, Оуэн Дж. Миллер доказывает, что такого рода пробела вовсе не существует: понимание и интерпретация – это одно и то же действие (1976, 19-27).



<sup>9</sup> О популярности идеи «зарождения из пустоты» среди футуристов см. Поморска, 1968, 94. Возможно, Мандельштам использовал это понятие, описывая процесс чтения.

<sup>10</sup> Можно отметить, как близок здесь Мандельштам к формалистам и футуристам. М. Бахтин отмечает, что для этих литературных школ лингвистические законы были чисто психологическими (1982, 82). Мандельштам принимает эти представления, но только как ступень в раскрытии поэтического процесса.

<sup>11</sup> Многие друзья и исследователи Мандельштама специально отмечали важность его дружбы с биологами, особенно с Б.С. Кузиным. Надежда Мандельштам отмечает также особое значение зоологии и биологии для взглядов Мандельштама на поэзию. Н. Мандельштам, 1972, 608-10.

<sup>12</sup> Монас так объясняет значение «терменвокса» (первого русского электромузыкального инструмента): «На мой вопрос Кларенс Браун ответил: «Терменвокс – это известный музыкальный инструмент, названный по имени его изобретателя – Льва Термена (род. в 1898 г.). Роджер Марен прибавляет, что в Соединенных Штатах Лев Теремин был известен как Лев Термен, а изобретенный им инструмент – как терменвокс. Сейчас его называют просто «теремин». Играют на нем, двигая руками вблизи от специальных антенн – волшебных палочек, подключенных к осцилляторам. Источником звука служат динамики» (Монас, 1979, 76, сн. 11).

<sup>13</sup> Здесь Мандельштам блестяще развивает традиционное представление о превращении как о принципе метафоры. Кристина Поморска указывает, что этот художественный принцип лежал в основании и эстетики символизма и эстетики акмеизма, причем акмеисты его не изменили (1968, 82).

<sup>14</sup> Ронен отмечает, что для Мандельштама искусство – это система горизонтальных параллелизмов (1983, 50).

<sup>15</sup> Чтобы объяснить, почему поэт называет этот процесс и «физиологией чтения», и «рефлексологией речи», необходимо дальнейшее исследование (см. главу 5). Забегая вперед, хочу сказать, что, согласно Мандельштаму, в чтении мы следуем тому импульсу, который изначально определяет рождение

текста. В таком случае чтение воспроизводит акт творчества, чьи принципы вплетены в текст как невоспринимаемые взрывы или волны. Вот почему он говорит о чтении и письме в одно и то же время и в схожих терминах: текст буквальным образом отражает процесс своего создания.

### Глава 5

<sup>1</sup> И в своих мемуарах, и в издании писем Рудакова Эмма Гернштейн неоднократно подчеркивает, что Мандельштам воспринимал «Разговор о Данте» как произведение, которое дает ключ для его взглядов на поэзию (1983, 165 и далее).

<sup>2</sup> Мандельштам подчеркивает, что он выбрал Данте предметом своей книги не из-за взглядов поэта на структуру мироздания, но из-за чрезвычайно тонкого и глубокого понимания метаморфоз поэтической речи, столь ярко отразившихся в структуре великой «комедии»: «Дант выбран темой настоящего разговора не потому, чтобы я предлагал сосредоточить на нем внимание в порядке учебы у классиков... но потому, что он самый большой и неоспоримый хозяин обращающейся и обратимой поэтической материи» (3, 245).

<sup>3</sup> Возможно, что «философское влияние» – это в большей степени влияние русской творческой среды предреволюционной эпохи. К примеру, и Кузмин, и Вячеслав Иванов глубоко знали классическую литературу и философию. Трудно определить более специфические философские воздействия. По словам Надежды Яковлевны, философские интересы Мандельштама были строго ограниченны (Н. Мандельштам, 1970, 259). Биографических сведений о философских занятиях О.М. (помимо ее воспоминаний) сохранилось очень мало.

<sup>4</sup> Последовательность образов, очевидно, перекликается с философскими воззрениями, отразившимися в метафорах света у Иоанна Богослова, в свою очередь восходящих к платоновским образам (см. особенно «Государство» и «Тимей»), равно как и с наследием метафизики света у философов средневековья (особенно у Роберта Гроссетеста, Альберта Великого, Бонавентуры, Фомы Аквинского).

<sup>5</sup> В предыдущих главах мы попытались продемонстрировать, что в ранних взглядах Мандельштама на поэзию (вплоть до 1919 года) поэтическое творчество представлено как смешение ощутимой реальности и пустоты. В работах 1920-х годов этот взгляд сменился другой парой контрастных образов: внутренней и внешней сущностью поэтического дискурса, каждая из которых оказывает особое воздействие на читателя.

<sup>6</sup> Слово «орудия» в поэтическом контексте сигнализирует о связях с образным словарем акмеизма, в особенности с Гумилевым (1968, IV.177).

<sup>7</sup> Здесь Мандельштам использует дантовский образ борцов, которые должны состязаться бесконечно: «борцы, свивающиеся в клубок» (3, 217 // «Ад» XVI. 22-4, Данте Алигьери, «Божественная комедия»).

<sup>8</sup> По выражению Мандельштама, «Не обращать внимания на форму научных произведений – так же неверно, как игнорировать содержание художественных. Элементы искусства неумолимо работают в пользу научных теорий» (3, 216).

<sup>9</sup> Жолковский отмечает роль понятия «внезапных поворотов» в текстах Мандельштама (1979, 174).

<sup>10</sup> Такие элементы поэтической речи, как «повороты» (метафорический образ сравнения), использованные в начале произведения, символичны для всего текста – поэт сближает два мира. В черновиках «Разговора о Данте» Мандельштам даже пытается представить «скрещенный процесс» как исток, по крайней мере, дантовского Inferno: «Если на место Inferno мы выдвинем Рим, то получится не такая уж большая разница. Таким образом, пропорция Рим – Флоренция могла служить порывообразующим толчком, в результате которого появился «Inferno» (3, 406).

<sup>11</sup> В черновиках окончания трактата, где одновременно существуют несколько версий, Мандельштам отмечает, что цель его творчества – попытка прикоснуться ко дну органической жизни, где кишат насекомые, и в этом нисхождении возвратиться к исходной точке: «Я хочу познать свою кость, свою лаву, свое гробовое дно <как под ним заиграет и магнием и фосфором жизнь, как мне улыбнется она: членистокрылая, пенящаяся,

жужжащая.> ...Упереться всеми фибрами моего существа в невозможность выбора, в отсутствие всякой свободы. <...> Если приму как заслуженное и тень от дуба, и тень от гроба, и твердокаменность членораздельной речи, – как я тогда почувствую современность?» (3, 386).

<sup>12</sup> Ронен полагает, что мысли Мандельштама сформировались под значительным воздействием представлений Вячеслава Иванова о поэтическом творчестве как творческом нисхождении. См. Вяч. Ив. Иванов, 1974б, 627-51; Ронен, 1983, 45.

<sup>13</sup> В ином контексте Ронен отмечает влияние Андрея Белого на «выбор пути камня (пути сквозь камень)» у Мандельштама. См. Ронен, 1983, 96-7.

<sup>14</sup> Понятие разрыва, разлома, трещины, зияния – возможно, отзвук «отсутствия» или «пробела», типичного для работ 1914-1920-х гг.

<sup>15</sup> Это, в свою очередь, объясняет образ битвы глагольных окончаний прошедшего и настоящего времен – центрального фрагмента в описании поэтической речи (вторая глава «Разговора»).

<sup>16</sup> Мандельштам использует известное клише «конец – это начало». Когда Данте исчезает среди серых теней, «самый конец наступает и нечаянно звучит как начало» (3, 225).

<sup>17</sup> Поиску интертекстуальных связей, или подтекста, посвящены работы Тарановского и его последователей (см., к примеру, Тарановский, 1976, Ронен, 1983). Согласно Мандельштаму, осознание межтекстовых связей составляет лишь начало чтения, первый шаг к познанию поэтического текста. Однако этот метод сам по себе оказывается недостаточным, его нужно преобразовать в новый подход, на ином уровне постижения поэтического пространства.

<sup>18</sup> Хотя это не входит в задачи моего исследования, отмечу, что Мандельштам развивает новое понятие времени в соответствии с различными уровнями постижения художественного текста. Несмотря на то, что теме времени в его творчестве посвящено немало исследовательских работ, трансформация временных категорий в различных главах «Разговора» – проблема далеко не простая. См. Гл.1, сн. 16.

<sup>19</sup> Схожее изображение встречается в «Путешествии в Армению»: продолжая обратное движение по лестнице органического бытия, Ламарк становится все моложе: «Смотрите, этот раскрасневшийся полупочтенный старец сбегает вниз по лестнице живых существ, как молодой человек, обласканный министром на аудиенции или ошастливленный любовницей... Снимаю шляпу. Пропускаю учителя вперед. Да не умолкнет юношеский гром его красноречия» (3, 202).

<sup>20</sup> Гиффорд подчеркивает, как важны образы ламарковского микроскопа и бинокля, в который смотрит профессор Хачатурян. Оба прибора предназначены для изучения невидимых невооруженным глазом объектов, иначе говоря, оба образа связаны с мотивом ясновидения, прозрения. (Гиффорд, 1979, 28-29).

<sup>21</sup> Читатель уже знаком с этим представлением. Чтобы стать реально ощутимой, власть прошлого нуждается в посреднике. Мы можем проникнуть в тайны бытия лишь с помощью специальных инструментов, способных защитить нас от разрушения. Однако спуск в глубины материи – это нисхождение, приближение к смерти (освобождение атомной энергии): «Здесь дрожащая компасная стрелка не только потекает магнитной буре, но и сама ее делает» (3, 222).

<sup>22</sup> В набросках «Разговора о Данте» Мандельштам пытался указать обманчивую природу смерти голоса, который, на самом деле, не входит в пространство ада, но лишь освещает его. Свет избегает тьмы, поскольку он в нее не входит: «Но в основе композиции решительно всех песен *Inferno* лежит движение грозы, созревающей как метеорологическое явление, и все вопросы и ответы вращаются, по существу, вокруг единственного: стеречь, быть или не быть грозе. Точнее – это движение грозы, *проходящей мимо и обязательно стороной*» (3, 403; *курсив мой*). Однако этот фрагмент не вошел в окончательную версию.

<sup>23</sup> См., к примеру, «Бедность (Пения)» в «Пире» Платона (203 b-e).

<sup>24</sup> Представление о женской природе материи очевидней проявляется в русском языке, чем в английском: материя – мать.

<sup>25</sup> В черновиках «Путешествия» есть фрагмент, противоречащий образу «буквального выжимания». Отрицательно и

положительно описывая собственное состояние, Мандельштам определяет поэтическое творчество в неблагоприятную пору как выжимание остатка. «Я сейчас нехорошо живу. Я живу, не совершенствуя себя, а выжимая из себя какие-то дожимки и остатки. Эта случайная фраза вырвалась у меня однажды вечером после ужасно бестолкового дня вместо всякого так называемого «творчества». Для Нади» (3, 378-9). О роли «выжимки» у Мандельштама в «Разговоре о Данте» см. Панова, 2003, 13-18.

<sup>26</sup> Возможно, Мандельштам обращается к концепции сдвига (деформации, необходимой, чтобы раскрыть новое измерение) как непрменной части искусства и культуры, представленной в работах Хлебникова (Поморска, 1968, 100-5). См. также понятие катастрофы в третьей главе (III.3) данного исследования.

<sup>27</sup> Здесь Мандельштам скрыто полемизирует с Пастернаком, в одном из ранних стихотворений которого возникает образ поэзии как выжатой губки («Весна 1»: «А ночью, поэзия, я тебя выжму/ Во здравие жадной бумаги»). Мандельштам считает, что выжимание – это познание принципов рождения формы: «Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица» (2, 227).

<sup>28</sup> В черновиках «Путешествия» возникает еще один образ выжимания. Этот фрагмент посвящен герою, чья творческая жизнь была внезапно прервана – «губы его были заметаны шелковой ниткой». Здесь болезненность и близость к смерти соединяются с неземным существованием, с познанием нового источника энергии: «Казалось, [где-то и когда-то] из него выжали целую рощу лимонов. За ним волочилась сама желтуха и малярия. Свою собственную усталость он вычислял во сне. Он не боролся с нею, – но выздоравливал [от нее, как только его о чем-нибудь интересном спрашивали]. Его усталость была лишь скрытой формой энергии» (3, 383). В описании Какавадзе возникает также образ растущего знака: «У него

было сонное выражение математика, производящего на память, без доски, многочленный...» (3, 383). Подобные вычисления и открытия перекликаются с рождением чистилища, процессом формообразования после удара, боли, опыта равносильного или близкого к смерти. См. Главу V.3.1.

<sup>29</sup> Здесь Мандельштам снова возвращается к образу камня, столь значимому в его ранних работах. Как и образ пустоты, образ камня обретает новое значение. Камень в этом фрагменте растет на наших глазах, становясь сначала кристаллом, а затем – роем насекомых.

<sup>30</sup> Иное прочтение восприятия натуралистов у Мандельштама см. Поллак, 1995, 19 и далее.

<sup>31</sup> Мандельштам развивает образ, возникавший в четвертой главе. Говоря о выжимании непроницаемо прочной материи, продолжение которой – цвет в пространстве и в географии, он обращается к *происхождению* красок, выжиманию природных красителей из растений и насекомых.

<sup>32</sup> Не случайно адресат многих фрагментов «Путешествия» – Б. С. [Кузин], молодой биолог, друг Мандельштама, который путешествовал, чтобы вести «наблюдение за выходом кошенили – мало кому известной насекомой твари. Из кошенили получается отличная карминная краска, если ее высушить и растереть в порошок» (3, 189).

<sup>33</sup> В третьей главе мы уже останавливались на том, что поэзия для Мандельштама – это развитие интеллектуального порыва в движение, событие, рост. Здесь, за обсуждением порыва, понятого как цвет, скрываются тонкие вариации на тему преобразования поэтического образа в физическое понятие скорости, ускоренного движения.

<sup>34</sup> Понятие покорения пространства созвучно советам тем, кто смотрит на картины импрессионистов. В описании того, как глаз привыкает к французским художникам, легко услышать любимые темы Мандельштама: художественное восприятие как движение, ходьба; погружение взгляда в материю (в новую среду существования); рассечение волны; глаз как зверь или кристалл. Представление о рассечении пространства здесь выражено через порыв цвета, понимаемый как скорость:

Прогулочным шагом, как по бульвару – насквозь! Рассекайте большие температурные волны пространства масляной живописи. Спокойно, не горячась <...> погружайте глаз в новую для него материальную среду – и помните, что глаз благородное, но упрямое животное. (3,199)

<sup>35</sup> Пока я не обращаюсь к негативным аспектам этого описания.

<sup>36</sup> Приведу обсуждаемый отрывок:

Ослепительна мануфактурная яркость этого сравнения, и до последней степени неожиданна торгово-мануфактурная перспектива, в нем раскрывающаяся. По теме своей семнадцатая песнь «Ада», посвященная ростовщичеству, весьма близка и к товарному ассортименту, и к банковскому обороту. Ростовщичество, восполнявшее недостаток банковской системы, <...> было вопиющим злом того времени, но также и необходимостью, облегчавшей товарооборот Среднеземноморья (3, 231).

<sup>37</sup> Мандельштам характеризует этот поворот воображения как необходимый поворот поэтической фактуры: «Семнадцатая песнь «Inferno» – блестящее подтверждение обратимости поэтической материи в только что упомянутом смысле <...> жажда полета, подсказанная восточным орнаментом, поворачивающим материю песни к арабской сказке...» (3, 233).

<sup>38</sup> Это объясняет переход от окраски текста к образу красок на палитре художника: «Краски названы с какой-то профессиональной резкостью. Другими словами, краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника, в его мастерской» (3,232).

<sup>39</sup> Критики не раз отмечали негативную, устрашающую сторону восточной образности в творчестве Мандельштама (видения, которое не касается Армении). См. далее М. Глазова, Глава I, сн. 30, 594-595; Глава II, 521-527.

<sup>40</sup> Ранее, в главе 4, Мандельштам восхищается «образным мышлением» Данте, безусловно продолжая эстетические споры своей эпохи. Он выступает как сторонник традиционного взгляда на искусство, но вводит его в контекст «чтения как впечатления». Футуристы тоже не жаловали «образное мышление» (Поморска, 1968, Топоров, 1979, 249-326).



<sup>41</sup> Во фрагменте, описывающем восприятие цвета «на палитре художника», Мандельштам также развивает мотив личного приглашения, дружеского понимания: «И что тут удивительного? Дант был свой человек в живописи, приятель Джотто...» (3, 232).

<sup>42</sup> Схожий образ встречается в «Путешествии» – букет цветов как рассыпанные буквы алфавита, которые предстоит объединить в единое смысловое целое: «А на столе роскошный синтаксис путаных, разноазбучных, грамматически неправильных полевых цветов, как будто все дошкольные формы растительного бытия сливаются в полногласном хрестоматийном стихотворении» (3, 190).

<sup>43</sup> Мандельштам считает, что в тексте оживают все черновые варианты: «Черновики никогда не уничтожаются. В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей. <...> Итак, сохранность черновика – закон сохранения энергетики произведения. Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону. Именно таков и закон парусного лавирования» (3, 235).

<sup>44</sup> Хотя перед нами речь обитателя Ада, Одиссей, в понимании самого Данте, ищет Чистилище.

<sup>45</sup> Здесь Мандельштам возвращается к мыслям 1923-1930 гг. о неуловимости поэтического голоса (см. выше Главу III. 4). Конечно, в этом фрагменте есть и намек на политическую обстановку того времени.

<sup>46</sup> Образ одновременного старта множества парусных судов позволяет наиболее полно представить жизнь поэтического импульса: нет конечного поэтического текста, есть лишь бег (соревнование, одновременное движение) множества черновиков, рожденных единым импульсом, чья волнообразная природа диктует движение, пересоздание и, следовательно, существование множества финальных вариантов текста.

<sup>47</sup> С декабря 1831 по октябрь 1836 гг. Дарвин участвовал в экспедиции, отправившейся на паруснике «Бигль» к Галапагосским и другим островам. Наблюдения над видами животных, разделенными временем и пространством, позволили ему разработать принципы эволюционной теории (в отличие от Ламарка, не преуспевшего в подобном начинании).

<sup>48</sup> См., к примеру, сохранившиеся черновики Мандельштама: «На смену кропательству и составлению каталогов Дарвин выдвинул новые принципы естественнонаучной вахты <...> [Натуралист – дозорный, несущий службу на капитанском мостике]» (3, 393-4).

<sup>49</sup> В дополнение ко множеству образов Дарвина-мореплавателя, приведем еще один немаловажный пример: «Кругосветные путешествия вошли в педагогическую моду. Не только финансовая аристократия, но сплошь и рядом средняя буржуазия старалась доставить своим детям случай объехать на торговом или военном судне земной шар. <...> Начиная Дарвином с его путешествием на «Бигле», кончая знаменитым художником Клодом Монэ с его кругосветным путешествием на «Бригитте», мы здесь имеем колоссальную тренировку аналитического зрения и жажду накопления мирового опыта на твердом стержне практической деятельности и личной инициативы» (3, 397).

<sup>50</sup> Интересно, что даже голубиная почта, описанная в пятой главе, обретает аналогии в образе переписки Дарвина со всем миром. См., в частности, фрагмент: «...Каким-нибудь сэром Эллиотом, который прислал ему в подарок голубей» (3, 398).

<sup>51</sup> Хотя эта работа посвящена раскрытию принципов теоретической мысли поэта через образы его произведений, а не высказываниям о поэтике, приведу еще один фрагмент, связанный с «волнообразной» («серийной») организацией научного материала, в данном случае – описания предельно больших географических пространств и их обитателей в работах Дарвина:

Книга кишит явлениями природы, но они лишь поворачиваются нужной стороной, активно участвуют в доказательстве и сейчас же уступают место другим. Больше всего и охотнее всего Дарвин пользуется [приемом] серийным разворачиванием признаков и сталкиванием пересекающихся рядов. Сплошь и рядом, постепенно накапливая существенные приметы, он дает усиливающуюся гамму... Свое научное доказательство Дарвин строит объемно. Он протягивает координаты примера в ширину, в глубину, в высоту, воздействуя при этом с помощью подлинной селекции материала (3, 395-6).

<sup>52</sup> Это объясняет образ Дарвина-прозаика во многих работах Мандельштама: «Форма его научных трудов, вся совокупность его логических и стилистических приемов вытекает из биологической концепции» (3,397). Мысль Дарвина останавливается на достигнутом пределе, тогда как движение поэзии только продолжается – импульс превращения не знает покоя.

<sup>53</sup> Данный контекст объясняет, почему Мандельштам всегда описывает Дарвина как ученого, сформированного своей эпохой:

«Реализм Дарвина пришелся как нельзя более кстати... Никто не сумеет популяризировать Дарвина лучше его самого. Его научный стиль необходимо изучать. Но подражать бесполезно, поскольку подлинная историческая ситуация, при которой стиль возник, никогда больше не повторится» (См. Струве и Филиппов, 1967-81; II, 140). Данте, напротив, превосходит, преодолевает свое время: Немыслимо читать песни Данте, не оборачивая их к современности. Они для этого и созданы. Они требуют комментария в Futurum. Дант – антимодернист. Его современность неистоцима, неисчислима и неиссякаема. Вот почему Одиссеева речь, выпуклая, как чечевица зажигательного стекла, обратима и к войне греков с персами, и к открытию Америки Колумбом, и к дерзким опытам Парацельса, и к всемирной империи Карла Пятого (3, 238).

<sup>54</sup> Точно так же в предпоследней главе «Путешествия» Мандельштам рассуждает о попытке избавиться от влияния русского языка, описывая волшебную тягу таинственных звуков армянской речи:

Армянский язык – неизнашиваемый – каменные сапоги. Ну, конечно, толстостенное слово, прослойки воздуха в полугласных. Но разве все очарование в этом? Нет! Откуда же тяга? Как объяснить? Осмыслить?

Я испытал радость произносить звуки, запрещенные для русских уст, тайные, отверженные и, может, даже – на какой-то глубине постыдные. Был пресный кипяток в жестком чайнике и вдруг в него бросили щепотку чудного черного чая. Так было у меня с армянским языком (3, 206).

Террас обсуждает значение мандельштамовского желания забыть русский язык в контексте политики, но не поэтики. (1973а, 459). См. также стихотворение Мандельштама «К немецкой речи».

<sup>55</sup> «Бодрящая ясность, словно погожий денек умеренного английского лета, то, что я готов назвать «хорошей научной погодой», в меру приподнятое настроение автора заражают читателя, помогают ему освоить теории Дарвина» (3, 215).

<sup>56</sup> Следующий фрагмент доказывает взаимосвязь писательского стиля Дарвина и его отношения с читателями: «Конецводства, птичники, пчельники, оранжерей, принадлежащие специалистам, людям самостоятельного и органического опыта, расширяют лабораторию Дарвина» <...> Солидарность Дарвина с международной верхушкой естествоведов придает его научному стилю теплотворность, самоуверенность и сообщает его аргументации силу дружеского рукопожатия: весь мир – хозяйство натуралиста» (3, 392).

<sup>57</sup> Если предшествующий уровень поэтического пространства напоминал о принципах описания Розанова и «его филологии русских юридичивых», новый уровень перекликается с «воинствующей филологией Анненского», который путешествовал к крайним пределам поэтической речи.

<sup>58</sup> Иными словами, Чистилище и есть цель странствий Одиссея.

<sup>59</sup> Мандельштам описывает конфликт между разумом и верой в изображении маленькой Сорбонны, со всех сторон окруженной фольклором христианских писаний: «Огромная взрывчатая сила Книги Бытия <...> наступала на крошечный островок Сорбонны» (3, 240).

<sup>60</sup> «Я утверждаю, что все элементы современного экспериментирования имеются налицо в дантовском подходе к преданию. А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользование приборами, в точности которых нельзя усомниться, и проверка результата, апеллирующая к наглядности» (3, 241).

<sup>61</sup> В черновиках «Путешествия в Армению» читаем: «Действительность носит сплошной характер <...> хотя его

невозможно показать никакими силами и средствами. Таким образом, прозаический рассказ не что иное, как прерывистый знак непрерывного» (3, 390).

<sup>62</sup> Сложно точнее определить ход его мысли в данном контексте. Работа была прервана. Однако в черновиках «Путешествия», когда поэт рассуждает о том, что проза не способна заполнить пробел, он указывает, что лишь волновая теория света может быть соразмерной этому пробелу: «Окончательное дотошное описание материи упирается в световой эффект: так называемый эффект Тиндаля... а там все сначала, описывай свет и т.д.» (3, 390). Эта непонятная и незаконченная мысль в «Разговоре о Данте» становится ведущей метафорой 6 главы, то есть, «волновой процессуальностью» поэтической фактуры, ее музыкальностью, ее ритмом.

<sup>63</sup> О необычном понимании музыки у Мандельштама см. Пшыбыльский, 1971, 103-25. О музыке у Данте см. Данте, «De Vulgari Eloquentia» 2.4.2. Поэзия есть «*nihil aliud quam fictio retorica musicaque poetica*» [ничто иное как риторический рассказ и поэтическая музыка.]

<sup>64</sup> Хотя мандельштамовское толкование роли музыки в поэзии весьма оригинально, оно, тем не менее, восходит к пифагорейско-платоновской традиции (где число и музыка – указания на истинное бытие). Подобное представление о музыке как высшей реальности развито и у Августина: *De musica* 6 (*Patrologia latina* 32, 1161 и далее). Августин выстраивает иерархию звуков, которая позволяет путешествовать от реального к сверхреальному (*ut a corporeis ad incorporeal transeamus*).

<sup>65</sup> Мандельштам, очевидно, стремится говорить о волне как о звуке, который, на более высоком уровне, становится световой волной. См. «Разговор», Гл. VI: «Музыка и оптика образуют узел вещи» (3, 241).

<sup>66</sup> Возможно также, что здесь Мандельштам отсылает к изображению сущности искусства в работе Пастернака 1922 года:

«Неотделимые друг от друга поэзия и проза – полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав её, как подбирают мотив, передаётся

затем импровизации на эту тему. Чутьём, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом для блага человечества делает вид, что нашла его среди современности. Начала эти не существуют отдельно» («Несколько положений», Пастернак, 4, 369). Мандельштам, внимательно и ревностно следивший за творчеством Пастернака, наверняка понимал значимость этого образа.

<sup>67</sup> Взаимосвязь и родство основных характеристик – музыкальной сущности поэзии, веры, радости и благодати – объясняют не вполне понятный акцент на том, что творчество Дарвина исключительно прозаично, поскольку он не чувствовал, что должен быть благодарным кому-либо: «Замечательный прозаизм научных трудов Дарвина был глубоко подготовлен историей. Дарвин изгнал из своего литературного обихода всякое красноречие, всякую риторику и телеологический пафос во всех его видах. Он имел мужество быть прозаичным потому, что имел многое и многое сказать и не чувствовал себя никому обязанным ни благодарностью, ни восхищением» (См. Струве и Филиппов, 1967-81, III,136).

<sup>68</sup> В радиосценарии «Молодость Гете» (написанном в 1935 году, во время воронежской ссылки) Мандельштам подчеркивает то, что взволновало молодого Гете:

Не объясняется ли эта удивительная запись великим волнением души, охватившим путешествующего по Италии Гете? – Я обошел цирк по ярусу верхних скамеек, и он произвел на меня странное впечатление: на амфитеатр надо смотреть, не тогда, когда он пуст, а когда он наполнен людьми. Увидев себя собранным, народ должен изумиться самому себе – многогласный, многошумный, волнующийся – он вдруг видит себя соединенным в одно благородное целое, слитым в одну массу, как бы в одно тело. Каждая голова зрителя служит мериллом для громадности целого здания» (3, 297).

Образ райской розы-амфитеатра у Данте: *Paradiso* (Cantos 30-33).

## Глава 6

<sup>1</sup> Мандельштам практически подчеркивает именно нравственную силу акмеистов в статье «О природе слова»: «Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей. <...> Акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась нравственная сила» (1, 229-30)

<sup>2</sup> Тименчик подчеркивает это, когда приводит рассказ Ахматовой, полагавшей, что разочарование Гумилева в символизме определило характер акмеизма (см. Тименчик, 1981, 176).

<sup>3</sup> Я не утверждаю здесь, что Бахтин читал Мандельштама или что Якобсон находился под сильным впечатлением от его творчества, а просто хочу подчеркнуть, что ряд ключевых идей формалистов, если их рассматривать в более широком интеллектуальном контексте, действительно породили гетероглоссию Бахтина, которая, в свою очередь, решительно повлияла на поворот французских семиотиков к постструктурализму. Что-то подобное происходило и с мандельштамовской мыслью.

<sup>4</sup> Вопреки мнению Кавана (1988), некоторые аспекты традиции выдумать нельзя.

<sup>5</sup> Стоит заметить, что советская семиотическая школа стремилась применять знание о поэтической конструкции к изучению поэтической коммуникации. В этом контексте интересно наблюдать, как близки и вместе с тем различны разработки тыняновской «тесноты поэтического ряда» у Мандельштама и в русской семиотической школе. Ю. Лотман, развивая идеи Якобсона, высказывает мнение, что поэзия не только повышает уровни информации, которую она транслирует – «Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых» (Ю. Лотман, 1979, 36) – а также развивает дополнительные уровни значений в координатах сочетаний (along the axes of combination), где ассоциативные элементы взаимодействуют друг с другом и автоматизированным, и деавтоматизированным образом» (Ю. Лотман, 1979, 43). Таким образом, уровни значений умножаются по экспоненте: модель сочетания, как и

содержание самого высказывания, предполагает и пробуждает ассоциативные параллели, в то же время дистанцируясь от них. Согласно Ю. Лотману, поэзия предусматривает, так сказать, экспоненциальный взрыв значений. Это видение очень близко к тому, чтобы охарактеризовать поэтическое значение как скрытый источник коммуникативной энергии. Однако мы узнаем от Ю. Лотмана о моделях сохранения значений в поэзии, но не о моделях их коммуникации и их действия на слушателей и читателей. Если поэтическое выражение – уход от обычной перспективы, то вопрос о том, как он происходит в коммуникации, остается без ответа.

<sup>6</sup> О мандельштамовской и тыняновской концепции «тесноты стихового ряда» см. также Ронен, 1983, IX; Сегал, 1968; 1972.

<sup>7</sup> Фома Аквинский отождествляет царя с душой, как субстанциональной формой тела; см. *De regno ad regem Cypri* 1.12 и *Opuscula omnia* 1.338-9.

<sup>8</sup> Во второй части «Разговора о Данте» Мандельштам описывает трагические последствия неспособности читателя уловить порыв. Говоря в более общем плане о человеческом опыте, он выделяет страх угрозы и неотвратимой катастрофы как потерю темпа именно в момент наибольшего толчка к ускорению. Порыв благоразумия, здоровья, жизни оставляет страдальца позади, как бы он ни старался уловить этот порыв; тело подвержено смерти несмотря на все его старания жить – жизнь быстро проходит, и тело неуклонно ветшает:

Густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения. В мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки. Поэтому виолончель могла сложиться и оформиться только тогда, когда европейский анализ времени достиг достаточных успехов, когда были преодолены бездумные солнечные часы и бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной муки и в страстотерпца бесконечно малых. Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила. Спросите у Брамса – он это знает. Спросите у Данта – он это слышал (3, 245-6).



<...> погоня за ускользящей скоростью <...>. Тот же ритм скачки дан здесь в скрытом виде – в глухих завываниях виолончели, которая из всех сил стремится выйти из ситуации и дает звуковую картину еще более страшной, медленной погони, разлагая скорость на тончайшие фибры (3, 247-8).

Приведенная цитата свидетельствует о том, что для Мандельштама порыв – это черта поэтического дискурса. В то же время он убежден, что такой дуализм (форма – материя) – действие сил, конституирующих человеческую жизнь. Эта мысль наиболее четко сформулирована в черновых набросках к «Разговору»: описывая поворот и исчезновение Данте, Мандельштам приходит к выводу, что тот исчез, потому что стал «сам орудие в метаморфозе свертывающегося и развертывающегося литературного времени» (3, 399). Мы уже обсуждали понятие времени и его различные направления на каждом уровне трансмутации поэтической материи. Отсюда ясно: то, что Мандельштам говорит в черновых набросках, появляется и в окончательном варианте «Разговора», а именно – порыв, пронзающий поэта, становится частью метаморфозы текста, и присутствие поэта в тексте становится неотделимым от порыва и входит в саму ткань изменяющегося текста. Развивая эту мысль, Мандельштам блестяще владеет дантовским текстом. Цитируя «Рай», он обыгрывает мысль о том, насколько более спонтанно желание получать и отвечать на высших уровнях человеческого развития. Отрывок из дантовского текста приводится в подтверждение тезиса, что Данте свидетельствует в своей поэзии о «рефлексологии речи». Это «до сих пор не созданная наука о спонтанном психофизиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говорению, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться» (3, 252):

«Подобно тому как зверь, накрытый попоной, нервничает и раздражается и только шевелящиеся складки материи выдают его недовольство, так же первосозданная душа (Адама) изъясилась мне сквозь оболочку (света), до чего ей приятно и весело ответить на мой вопрос...» (Рай, XXVI, 97-102).

Реакция Адама на слово, которое он готов произнести, показана как радость от того, что его спросили и от того, что, отвечая, он углубляет отраженный свет в первосозданной душе. Радость эта сравнима с движением попоны, стягивающей и покрывающей зверя. То, что в животном мире – ограничение – становится абсолютной свободой в «Рае». Ограничение на физическом уровне – способность расширения на высочайшем, интеллигибельном. Нервное животное состояние, попоны преобразуются в удивительное и свободное взаимопревращение света в планеты, а планет – в птицы: «В третьей части «Комедии» («Paradiso») я вижу настоящий кинетический балет» (3, 252).



*МАРИНА ГЛАЗОВА*

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

«РАЗБОЙНИК НЕБЕСНОГО КЛИРА»  
О ПОЭЗИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА



Юз Алешковский

ЩЕГОЛ СВОБОДЫ И ЛАСТОЧКА ЛЮБВИ.  
ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Честно говоря, я ожидал чтения очередной монографии, посвященной гению русской (теперь уже и мировой) поэзии, Человеку, чья судьба вечно будет выглядеть в глазах просвещенных людей истинно героической, возвышенно трагической судьбой певца свободы, красоты Творенья, гонимого летописца – свидетеля неслыханно отвратительных уродств, что насаждались дьяволоподобной властью на всех кругах адского террора.

И вдруг несказанно обрадовался, читая не просто литературоведческое, точней, поэтоведческое исследование Марины Глазовой, а захватывающе интересный Путеводитель по всем божественным пространствам Рая, по всем, выстроенным исключительно самими людьми, кругам Ада, которые – без поводыря! – прошел поэт Осип Мандельштам.

Сей Путеводитель – к нему мгновенно проникаешься благодарным почтением, как к дантовскому Вергилию, – захватывал еще и потому, что он с ревностным вниманием, с проникновенной любовью вел меня то по закоулкам биографии поэта, то по столбовым дорогам его, посланного свыше, призвания, то по замысловатым, но всегда целенаправленным творческим путям, то по истолковываниям символических смыслов строк, строф, целых стихотворений, то по нелегкому бездорожью жизни бытовой, исполненной и маленьких радостей, и легендарных пощечин, особенно

словесных, всегда бесстрашно вlepенных в свиные рыла лубяных убийц и литподлецов, в вампирские мордасы водилы Страны Советов.

Гений Поэта чувствовал и понимал трагически безумный «поворот руля» и приказные смыслы «советов» Утопии. А сама она, обалдев от принудительного – под страхом расстрела – «энтузиазма», не заметила чудовищно иронического парадокса: погибельные для народов не только России «советы», в сущности, были инструкцией, как следует повыгодней для своей шкуры сверзиться с винтовой лестницы эволюции и сойти с путей Преображения в безобразные человекозверства, в массовое доношение, в террариумы лжи, лукаво выдававшей зло за добро, – словом, во все низины того, что в истории Гомо сапиенс всегда являлось и до сего дня является видоизмененными, поэтому не сразу распознаваемыми формами каннибализма.

Разумеется, в хищнически-злых глазах нелюди и властительного водилы оболваненных, безмолвствовавших толп, в мстительных зрачках палача всех времен и народов поэт выглядел вредителем литературного процесса, демонстративно не желавшим приравнять свое перо к «маяковскому» штыку.

Однако бесноватый водила, как гиена, играющая с изловленным кроликом, не торопился с казнью обидчика – единственного из российских поэтов, осмелившегося вlepить ему по усатым рябым мордасам громоподобную оплеуху «каким-та стышком», который – он это знал – неизбежно станет известным всему миру, ибо звуку, ибо эху *таких* пощечин – звучать в акустике Истории вечно.

Он бешенствовал от жажды мести, но обдуманно не спешил, наоборот, садистически-сладострастно облизывался, наблюдая за метаниями гонимой жертвы – за поэтом, уже искавшим не спасения, но хотя бы временного

пристанища для себя, обреченного на гибель, своей скорбной Музы и будущей вдовы – Наденьки.

Водила, коверкая русский язык, заодно оскорбляя дивную музыку языка грузинского, мурлыкал перед сворой раболепствовавших сатрапов: «Какой-то, панимаетэ, ничтожный паэтышка служит нэ нашэй партии, а интэрэсу своей нэбэзызвестной Музы... Зачэм торопиться с расстрелом?.. Пусть поймет, что ссылка не является пирожным, а лично он – далеко не Сулико и не Наполеон...»

Сердце благодарно автору Путеводителя по Раю и Аду Осипа Мандельштама за то, что она столь щедро проиллюстрировала свой труд отрывками из сочинений поэта, оказав тем самым огромную услугу людям как знакомым с творчеством и биографией поэта, так и незнакомым с ними.

Одно из самых знаменитых стихотворений в русской поэзии XX века – стихотворение Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков...». Прочитав его последнюю строку: «И меня только равный убьет», нельзя не задуматься: а кого именно поэт – «он же не волк по крови своей» – считает себе равным? Ясно же – причем по простой причине, – что имелся в виду не «век-волкодав», тем более не бездарное ничтожество мясник Джугашвили и, естественно, не его лубяньские подручные, не «трус» и не чванливый сановник из «хлипкой грязи».

Нелепо, да и смешно предположить, что речь идет об одном из гениев прошлого или настоящего, которого Мандельштам мог бы отнести к равному себе и своему гениальному дару, скажем о Данте, Пушкине, Пастернаке или о каком-то другом великом поэте.

У строки «И меня только равный убьет» может быть только один, осознанно исполненный справедливой гордости не только за себя, но и вообще за чудотворное явление Поэта в словесности мира, высокий смысл.



Он скромно намекает – поэтому не сразу пронзает сердце своей истинностью – на то, что «равных» – кому под силу убить поэта – нет, не было и никогда не будет.

Собственно, это и есть залог бессмертия Поэзии, и Мандельштам не случайно не называет имя убийцы, равного себе – Поэту. Сей факт с величественной простотой декларирует такого рода высокое *равенство* как невозможность Поэзии/Поэта быть убитыми, если уж на то пошло, даже Самим Создателем Творенья, которого Поэт призван славить и, конечно, разделять с Ним все радости существования, трагизм бытия и мучительный миг распятия, к чему Осип Мандельштам, по его собственному признанию, был готов.

Как человека, поэта можно вздернуть на дыбу, удавить, поставить к стенке, стереть в лагерную пыль – тому достаточно примеров в мировой и отечественной истории, – однако написанного вечным пером не вырубить топором временно всесильного водилы.

Поэт всего одной строкой низвел до ничтожной нелюди владык ССП, коллег-лизоблюдов и шарлатанов агит-проповской псевдомифологической туфты, воспевавших обоих *человеко-давов*, которых до сих пор официально не заклеямили палачами всех народов России, тогда как толпы фанатиков ленинско-сталинской утопии, намеренно извращая почти вековую историю многострадальной жизни нашего Отечества, жаждут «твердой руки».

Представляя последние часы загнанного поэта – пронумерованного заключенного – за колючей проволокой, в клетке лагерного барака, на больничной койке, так и видишь щегла, опустившего обессиленные крылышки, сжавшегося в комочек от холодрыги, голодухи, предсмертного забытья... быть может, помиравшая птица и не ведала, что через минуту канет она из больнички, как неизвестная солдатка поэзии, прямо в бездны

смерти, начисто лишённые времени... но перед падением в них гордая птица нашла в себе силы встрепенуться, вдохновенно, по-мандельштамовски закинула головку, затем – исключительно по причине великих заслуг певческого ее горлышка перед Божественной влюбленной парой Языком и Словесностью – взвилась над клеткой, над тьмой, над колючими башнями Кремля – да над всеми нами... взвилась все тем же бессмертным щеголовитым щеглом, все той же ласточкой небес, готовой «на просторах родины чудесной», истекавшей кровью и слезами, увеликолепить зодческой слюною памятники запившему собрату по перу Есенину – всего лишь за одну его великую строку: «Не расстреливал несчастных по темницам»... вот, вволю налетавшаяся певчая птица пала с надмирных высот поднебесья – лапки-крылышки погреть у негасимого огня на своей могилке – могилке всемирно известной солдатки поэзии, щегла любви и ласточки свободы, щегла свободы и ласточки любви. И в это, исполненное живой бесконечности, мгновение Словесность, не переставая быть самой собою, стала для миллионов людей Музыкой – утешительной мелодией скорбного Реквиема и Плача по злодейски убиенному Поэту.

## ОТ МАРИНЫ ГЛАЗОВОЙ

Приношу свою глубокую благодарность моим учителям: Вячеславу Всеволодовичу Иванову, Кириллу Федоровичу Гарановскому, Роберту Краусу, Хиллари Армстронгу и Джеймсу Дауллу, а также всем тем, кто прочитал мои работы, ставшие главами данной книги (включая их ранние варианты)\*, и помог своей критикой, советами или материалами по теме: Томасу Блейкли, о. Петро Модесто, Кевину Корригану, Григорию Глазову, Томасу Венцлова, Иеве Витинс, Джону Барнстэду, Мойре Маттью, Владимиру Григорьевичу Адмони, Сергею Сергеевичу Аверинцеву, Владимиру Николаевичу Топорову, Михаилу Леоновичу Гаспарову, Михаилу Мейлаху, Павлу Нерлеру, Наталье Трауберг, Юрию Фрейдину, Георгию Борисову, Андрею Чернову, Рэйчел Полонски, Гаррику Воскову, Александру Филоненко, Вере Проскуриной, Татьяне Ольшевской, Анатолию Лейкину, Ларисе Лейтес, Сергею Букалову, Ирине Явчуновской, Виктору Финну, Наталье Садомской, Галине Корниловой, Ольге Великановой, Татьяне Неклюдовой, Наталье Кутовенко, Юрию Левингу,

---

\* «Mandel'stam and Dante: The Divine Comedy in Mandel'stam's Poetry of the 1930s» // *Studies in Soviet Thought*. Vol. 28. D. Reidel Publishing Company. Dordrecht Boston Lancaster. 1984, P. 281-335. Сокращенный вариант данной статьи на русском языке опубликован в сборнике Мандельштамовского общества «Сохрани мою речь...». 3/1. Москва. 2000. С. 73-100.

«The Artist as Transgressor in Mandel'stam's Poetry» // *Studies in Soviet Thought*. Vol. 36. Kluwer Academic Publishers. Dordrecht Boston London. 1988. P. 1-61.

Виталию Корнееву, Виктору Корнееву, Якову Глазову.

Спасибо Алле Калмыковой, Полу Даффи, Раисе Суворовой, Ольге Давтян, Илоне Сотниковой и Дарье Залевской за неоценимую помощь с библиографией и выверкой текста.

Спасибо Юзу Алешковскому за эссе «Щегол Свободы и Ласточка Любви» – настоящий Реквием великому поэту XX века.

Спасибо Елене Глазовой-Корриган – моему дорогому другу и собеседнику.

Благоговейная благодарность Юрию Глазову. В 60-е годы Юра принес в наш дом самиздатовские стихи Осипа Эмильевича и рукопись «Воспоминаний» его жены, Надежды Яковлевны, с которых и началось мое подлинное увлечение творчеством поэта, повлиявшим на судьбу всей нашей семьи. Перед самой смертью в марте 1998 года Юра несколько раз повторил: «Осип Эмильевич... вода... вода...».



# I

## ПОЭТ КАК ПРАВОНАРУШИТЕЛЬ В МИРЕ УЗАКОНЕННОГО НАСИЛИЯ

...Мой труд, в чем бы он ни выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность. Но такова моя воля, и я на это согласен. Подписываюсь обеими руками.

*Осип Мандельштам. «Четвертая проза»*

### *1. «Динамика преступления» у Мандельштама*

Тема «криминальности» поэта в литературе отнюдь не нова, и изображение его как своего рода правонарушителя, крамольника, бунтаря, маргинала, чужака-аутсайдера, вора, бродяги, шута, плута, лгуна, обманщика и мошенника-трикстера присуще не только Мандельштаму: это давняя и прочно утвердившаяся традиция. Вспомним платоновскую критику поэта как перевиравшего правду и подлежавшего за это изгнанию («Государство») или, в лучшем случае, как одержимого высшим духом («Ион»). Вспомним дантовское определение искусства как «прекрасной лжи», повествующей об истине (*bella menzogna*)<sup>1</sup>. С этой же темой соотносится и шекспировская реплика: «Самая подлинная поэзия наиболее притворна» («Как вам это понравится»). Не будем забывать и поэтов-романтиков с их бунтом и непременной душевной раздвоенностью, «прóклятых» французских поэтов, божественных лириков, ницшеанские

взаимоисключающие начала амбивалентного творческого процесса, движение «против шерстки» Гюисманса, бунт Блока или Цветаевой, эпатаж футуристов и различные модернистские направления, культивирующие приемы сдвига и намеренной деформации. Вспомним и пушкинское:

...И меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он...

Или лермонтовское:

...А он, мятежный, просит бури...

У Мандельштама тема поэта-правонарушителя возникает уже в ранних эссе, заметках и стихотворениях. В эссе «Франсуа Виллон» (1910, 1, 169-176), которое стало подобием поэтического манифеста (Вяч. Вс. Иванов, 2000, 207), молодой Мандельштам дает нам портрет своего любимца Вийона, и поскольку отношение к французскому средневековому поэту как к родственной и обреченной душе оказывается для Мандельштама исключительно важным, необходимо процитировать этот текст как можно полнее:

...Как это ни странно, мэтр Франсуа Виллон одно время имел нескольких воспитанников и обучал их, как мог, школьной премудрости. Но, при свойственном ему честном отношении к себе, он сознавал, что не вправе титуловаться мэтром, и предпочел в балладах называть себя «бедным маленьким школяром». <...> Виллон был парижанин. Он любил город и праздность... В нелепой уличной драке 5-го июня Виллон тяжелым камнем убивает священника Шермуа. Приговоренный к повешению, он апеллирует и, помилованный, отправляется в изгнание. Бродяжничество окончательно расшатало его нравственность, сблизив его с преступной бандой La Coquille («Раковина»), членом которой он становится. <...>

Жесток XV век к личным судьбам. Многих порядочных и трезвых людей он превратил в Иовов, ропщущих на дне своих смрадных темниц и обвиняющих Бога в несправедливости. Создался особый род тюремной поэзии, проникнутой библейской горечью и суровостью, насколько она доступна вежливой романской душе. Но из хора узников резко выделяется голос Виллона. Его бунт больше похож на процесс, чем на мятеж. Он сумел соединить в одном лице истца и ответчика. <...> Самосострадание – паразитическое чувство, тлетворное для души и организма. Но сухая юридическая жалость, которой дарит себя Виллон, является для него источником бодрости и непоколебимой уверенности в правоте своего «процесса». Весьма безнравственный, «аморальный» человек, как настоящий потомок римлян, он живет всецело в правовом мире и не может мыслить никаких отношений вне подсудности и нормы. Лирический поэт, по природе своей, – двуполюсное существо, способное к бесчисленным расщеплениям. <...> Какой разнообразный подбор очаровательных дуэтов: огорченный и утешитель, мать и дитя, судья и подсудимый, собственник и нищий... Собственность всю жизнь манила Виллона, как музыкальная сирена, и сделала из него вора... и поэта. Жалкий бродяга, он присваивает себе недоступные ему блага с помощью острой иронии. <...> Симпатия Виллона к подонкам общества, ко всему подозрительному и преступному – отнюдь не демонизм. Темная компания, с которой он так быстро и интимно сошелся, пленила его женственную природу большим темпераментом, могучим ритмом жизни, которого он не мог найти в других слоях общества. <...> Ни обескровленный феодализм, ни новоявленная буржуазия, с ее тяготением к фламандской тяжести и важности, не могли дать исхода огромной динамической способности, каким-то чудом накопленной и сосредоточенной в парижском клерке. <...> Виллон жил в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя. Он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой: «Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, – пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы, – не каждый зверь сумел бы так выкрутиться». Если б Виллон в состоянии был бы дать свое



поэтическое credo, он, несомненно, воскликнул бы, подобно Верлену:

Du mouvement avant toute chose!  
(Движение – прежде всего!)

Могущественный визионер, он грезит собственным повешением накануне вероятной казни. Но, странное дело, с непонятным ожесточением и ритмическим воодушевлением изображает он в своей балладе, как ветер раскачивает тела несчастных туда-сюда, по произволу... И смерть он наделяет динамическими свойствами и здесь умудряется проявить любовь к ритму и движению... Я думаю, что Виллона пленил не демонизм, а динамика преступления. Не знаю, существует ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души?.. (1, 171-174).

«Динамика преступления» и соединение в одном лице «истца и ответчика», «судьи и подсудимого», о которых пишет Мандельштам, состоят у него самого прежде всего в его антиномичном, амбивалентном творческом приеме, уходящем корнями в дуальность мировых древних культур (египетской, пифагорийской, китайской: Вяч. Вс. Иванов, 2005, 2007) и являющемся конструктивным принципом средневекового искусства, барокко, романтизма, символизма (Иванов Вяч. Ив., 1974а, «Заветы символизма»), постсимволизма, – приеме, основанном на противопоставлении взаимоисключающих конфликтных начал, дихотомия которых выработана для себя Мандельштамом как противостояние между: 1) повторением того, что было «встарь», воспоминанием, сакральным отношением к памяти и традиции, преемственностью, примером, ученичеством, соблюдением правил, послушанием и 2) нарушением этих же правил, отказом от тавтологии, дистанцированием, «освобождением от груза воспоминаний», неподчинением, бунтом, борьбой, отчаянным спором и сопротивлением, выпадом, вызовом,

взрывом, скандалом, переменой, экспериментом, поиском нового – «его разработкой, движением вперед, захватом новых мотивов» (Семенко, 1986, 97).

Повторение, по Мандельштаму, переписывание, копирование, перевод, «чистописание под диктовку», «исполнение приказа», «гипнотический сеанс» должны непременно «скрещиваться», «идти рука об руку», соединяться, «склеиваться», сливаться со «страстным экспериментированием», с «литературной злостью», «зверством», «сумасшедшим наростом», поворотом, сдвигом, порывом, разломом формы, катастрофой, провалом, зиянием, мощным взрывом воображения. Результатом этого амбивалентного процесса должен явиться «синтетический сплав» противоположностей (тезис – антитезис – синтез), «соединение несоединимого», превращение, трансформация, метаморфоза, «обращаемость и обратимость поэтической материи», уникальная находка, «не перепевы, а делание нового», изобретение. Такая динамика творческого процесса ведет у Мандельштама «к зигзагам между двумя полюсами – притяжением и отталкиванием... к внутренней борьбе и сцеплению» (Гинзбург, 1982, 268-269, 294), к «двойным венкам», в которые заплетены «тяжесть» и «нежность» розы, «что раньше землю была» («Сестры тяжесть и нежность...», 1920, 1, 142-143). Непременный поиск единства и парадоксального синтеза противоборствующих начал (Н. Мандельштам, 1987, «Моцарт и Сальери», 19-75), преодоления их конфликта основаны на желании построения единой, «целокупной», «целостной вещи», «кристаллографической фигуры», «стереометрического тела», а также на стремлении к достижению гармонии и равновесия, интеграции ремесла и свободы, архаики и новаторства, обновления традиции (Эпштейн, 1988, 120-123), защиты глубинных культурных корней при не ожидаемых читателем сдвигах, порывах и поворотах. При

этом повторение и его «сладость»: «...и сладко повторять...» («Декабрист», 1917, 1, 127) являются одним из необходимых условий переживания «радости» и «сладости узнавания» того, что «было встарь»: «*Все было встарь, все повторяется снова, /И сладок нам лишь узнавания миг...*» («Tristia», 1918, 1, 138), а свободный сдвиг, поворот ассоциируется с неожиданностью, непредсказуемостью, ошеломляющей новизной для переживания чувства «игры», «духовного веселья» и «удивленья» – «главной добродетели поэта». Мы читаем об этом в многочисленных эссе Мандельштама:

Способность удивляться – главная добродетель поэта. <...> Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически – значит непрерывно удивляться. <...> Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущения мира как живого равновесия... («Утро акмеизма», 1912, 1, 180).

...А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью («О собеседнике», 1912-1913, 1927, 1, 187).

...Глубокая гармония, почти слияние нравственного и умственного элемента придают личности Чаадаева особую устойчивость («Петр Чаадаев», 1914, 1, 195, 196, 199).

...Вся наша двухтысячелетняя культура благодаря чудесной милости христианства есть отпущение мира на свободу – для игры, для духовного веселья, для свободного «подражания Христу» («Скрябин и христианство», 1917, 1, 201).

...Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редких предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волюсы – и петух, который прокричал за окном, кричал уже в

Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость... («Слово и культура», 1921, 1, 212, 214).

...Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить – значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель... («Литературная Москва», 1922, 2, 258, 259).

...Литературная злость! Если б не ты, с чем бы стал я есть земную соль? Ты приправа к пресному хлебу понимания, ты веселое сознание неправоты, ты заговорщицкая соль, с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие, в граненой солонке... <...> Литература – зверь... («В не по чину барственной шубе»// «Шум времени», 1923-1924, 2, 387, 392).

...Антиномичность дантовского «опыта» заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Пример извлекается из патриаршей торбы древнего сознания с тем, чтобы быть возвращенным в нее обратно, как только минет надобность. Эксперимент, выдергивая из суммы опыта те или иные нужные ему факты, уже не возвращает их обратно по заемному письму, но пускает в оборот. <...> Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а может быть, и наоборот: вынужден был пойти на глоссолалию фактов... («Разговор о Данте», 1933, 3, 241, 256).

Темы «динамических свойств» жизни и смерти, «динамики преступления», а также «двойной правды изобретенья и воспоминанья» амбивалентного творческого процесса пронизывают не только прозу, но и стихи Мандельштама на протяжении всего его творчества. Именно эта творческая амбивалентность тем и мотивов поэтики и самой модели мира<sup>2</sup> поэта, интегрирующего прошлое, настоящее и будущее в глубинное «я»<sup>3</sup>, а также личный, склонный к дерзновенным поступкам свободолюбивый характер привели Мандельштама, «отчаянного спорщика» (Н. Мандельштам, 1987, 19) и «виртуоза противочувствия»

(Аверинцев, 1990а, с. 30), к конфликту с монологичной советской действительностью, фальсифицирующей и беспощадно уничтожающей «старый мир».

Нетрудно предположить, что тема поэта-преступника, отражающая эту «динамическую», противоречивую суть самого характера поэта, не является у Мандельштама статичной, а переплетения поэзии и судьбы придают его творчеству, при изначальном выборе в свои любимцы Вийона, пророческое звучание.

В 30-е годы тема поэта-преступника, приговоренного к суровому наказанию, все теснее связывает Мандельштама с другим его любимым средневековым поэтом – Данте. Страх перед жесточайшей деспотической властью и попытки преодоления этого страха, связанные с темами правонарушения и беззакония, обретают у Мандельштама в годы усиливающегося террора все более обостренный характер. Кошмар массовых арестов, процессов, расстрелов и непрекращающегося потока лжи бесконечно угнетает поэта, и он все чаще обращается к тексту «Божественной Комедии» – «раздобыл себе "Комедию" маленького формата» – с которой уже никогда не расставался и даже дважды брал с собой во внутреннюю тюрьму» (Н. Мандельштам, 1970, 246-247). В эссе «Разговор о Данте» читаем:

Мне хочется указать здесь на одну из замечательных особенностей дантовской психики – на его страх перед прямыми ответами, быть может обусловленный политической ситуацией опаснейшего, запутаннейшего и разбойнейшего века (3, 235).

Необходимо, таким образом, подчеркнуть развитие параллельных тем, органически переплетенных с темой поэта-преступника у Мандельштама, в творчестве которого противопоставляются два типа «преступников». С одной стороны, это «сброд тонкошеих вождей», возглавляемый

«кремлевским горцем» (1933, 3, 74) с его «шестипалой неправдой» (1931, 3, 48); это стоящие у власти преступники, возводящие беззаконие и насилие в ранг закона, безнаказанные «разбойники»-«судьи», которые «чинят расправу над обреченными». С другой, это «сброд»-«пьяная орава»-«воровская шайка» «вралей» и «лгунов» (1912, 1913, 1, 72-73, 95; 1933, 3, 70-72) с их «прекрасной ложью» – мифом о правде, с их художественной «клеветой», «умным» непослушанием (1936, 3, 102-103) и творческим законом «сосновой рощицы» (1936, 3, 104), это вольнолюбивые поэты-художники, обитатели «прекрасного леса» поэзии, у которых «правды нет на языке» (1932, 3, 67-68), и «разбойники небесного клира» (1937, 3, 132), обреченные, при власти тирана, на страшное наказание.

К 1930 году Мандельштам в «Четвертой прозе» регистрирует свой нарастающий конфликт с окружающей действительностью:

In mezzo del cammin del nostra vita (Dante: Nel mezzo del cammin di nostra vita... – М. Г.) – на середине жизненной дороги я был остановлен в дремучем советском лесу разбойниками, которые назвались моими судьями (1930, 3, 176).

В той же «Четвертой прозе» он описывает себя стоящим перед четко осознанным выбором, фактически выдвинутым государством перед писателями: между двумя типами «преступления» – «или/или» – третьего не дано:

...Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух. Писателям, которые пишут заведомо разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в Дом Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чаю... <...> Этим писателям я бы запретил вступать в брак и иметь детей. Как могут они иметь детей? – ведь дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать – в то время как отцы

их запроданы рябому черту на три поколения вперед. <...> Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья. <...> Писательство – это раса с противным запахом кожи и самыми грязными способами приготовления пищи. Это раса, кочующая и ночующая на своей блевотине, изгнанная из городов, преследуемая в деревнях, но везде и всюду близкая к власти, которая ей отводит место в желтых кварталах, как проституткам. Ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям чинить расправу над обреченными (3, 171, 175, 176).

По поводу же «рябого черта», которому «запроданы на три поколения вперед» писатели «разрешенных произведений», у Надежды Яковлевны, жены Мандельштама, сказано следующее: «...Сталина в народе называют "рябым". Если спросить почему, отвечали: "А ты разве не знаешь, что у него оспа была" (1970, 365). В народе Сталина называли не только «рябым». Были и другие клички и прозвища, отсылавшие к его внешности, имени, национальному и социальному происхождению, а также к проводимой им беспощадной политике: Гуталин, Гуталинщик, Зверь, Звэр, Людоед, Отец, Отец народов, Пахан, Таракан, Ус, Усатый, Усатый хозяин, Хозяин, Усач, Ёська, Иоська, Оська, Ося, Иосиф, Иосиф Кровавый...<sup>4</sup> Эта жестокая, поистине кровавая политика Сталина и личные гонения на Мандельштама в связи с «Делом Уленшпигеля» 1928 года<sup>5</sup>, возникшим по ложному обвинению его в плагиате из-за издательской ошибки, поставили поэта перед непреложным выбором между двумя типами «преступления» и двумя типами «наказания»: гонения вплоть до насильственной смерти за «неразрешенное произведение», а за «разрешенное» – смерть нравственная.

Конфликт между двумя типами преступления, связанного с дихотомией: «разрешенное» произведение –

«неразрешенное», то есть неправда – правда, постоянно усиливается, а амбивалентная сущность «словесного ремесла» в условиях деспотизма, беззакония и уголовщины<sup>6</sup>, глубоко пронизавшей все общество с начала Октябрьского переворота, создает для поэта угрозу смертельной опасности вплоть до получения высшей меры наказания.

В развитии этих тем выявляется и резкий контраст с прошлым. В одном из ранних дооктябрьских стихотворений Мандельштам бросает «упрекающие» слова «отчизне» (будь то страна или само бытие), «равнодушной» к поэту, беспрепятственно, кстати, ведущему свою частную жизнь и страдающему от своей внутренней противоречивости – «двойного бытия» – и глубокого личного одиночества<sup>7</sup>:

...И опять к равнодушной отчизне  
Дикой уткой взовьется упрек, –  
Я участвую в сумрачной жизни,  
Где один к одному одиноч!

Выстрел грянул. Над озером сонным  
Крылья уток теперь тяжелы.  
И двойным битием отраженным  
Одурманены сосен стволы...

(«Воздух пасмурный влажен и гулок...», 1911, 1, 66).

Роковой же парадокс постоктябрьской ситуации заключается в том, что советская «отчизна», навязавшая населению страны свою собственную религию – фанатичную веру в построение Царства Утопии – коммунистического рая на Земле – и создавшая свою собственную систему единовластия и идеологию единомыслия, оказалась не только «неравнодушной» к художникам слова, склонным к полнокровным, независимым «блистательным спорам» и рискованным вызовам, но стала рассматривать их как



нарушителей ее основных запретов и правил. Таким образом, эти художники слова превратились в опаснейших крамольников и еретиков, поставленных перед неизбежным выбором: обратиться в новую веру, покорно служить ей, прославляя и получая оплату в виде особых привилегий, или – «сожжение на костре»<sup>8</sup>.

Данная работа ставит перед собой определенную цель: проследить, как в стихах Мандельштама, погибшего в декабре 1938 года в пересыльном лагере «Вторая речка» под Владивостоком, ранняя, дооктябрьская тема поэта – нарушителя запретов и правил – создателя своих собственных, личных «миров» – выливается в постоктябрьскую тему «несовременного», «старомодного» поэта – «отщепенца» – «врага народа» – злостного преступника, поющего свою опальную песнь под угрозой неминуемой смертной казни.

## 2. Камень (1908-1915)

Стихи сборника «Камень» (три издания: 1913, 1916, 1923), а также не вошедшие в сборник стихотворения 1906-1915 годов приходятся на эпоху расцвета русской культуры Серебряного века и начало Первой мировой войны. Осип Эмильевич Мандельштам, молодой петербургский поэт, родившийся «в ночь с второго на третье января в девяносто одном ненадежном году...» – 15 января 1891 года по новому стилю – в Варшаве, пишет в эти годы литературные эссе и стихи, которым уже присуща «укорененность концепции жизни и смерти на уровне высоких смыслов» (Топоров, 1995б, 444-445). Так, в стихотворении 1909 года «Дано мне тело – что мне делать с ним...» (первоначальное название «Дыхание»), начинающемся «как теорема» и сразу же уходящем «в глубину антропоцентрических интуиций», мы видим

уже четко проступающую идею Творца и творимого, наделенного высоким телеологическим смыслом – целеполаганием жизни, в которой нуждается сам мир – вечность, сохраняющий в себе ее след (узор), дыхание, тепло, и способностью самому передавать жизнь «по пространственно-временной эстафете» (Топоров, 1995б, 431-433):

Дано мне тело – что мне делать с ним,  
Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить  
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,  
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло  
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,  
Неузнаваемый с недавних пор.

Пускай мгновения стекает муть –  
Узора милого не зачеркнуть.

(1909, 1, 37)

До середины 1912 года поэт работает в символистском ключе, уже протестуя при этом против канонов символизма, уклоняясь от прямой преемственности и тяготея «не к неоромантической, но к экзистенциальной трактовке личности» (Тоддес, 2010). Вместе с тем он заморожен мирозданием, вечностью, временем, качаясь «на качелях в далеком саду» между непреодолимой тягой к таинственному бытию и настойчивым отдалением от него:

Только детские книги читать,  
Только детские думы лелеять,  
Все большое далеко развеять,  
Из глубокой печали восстать.

...

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

(1908, 1, 34-35)

Есть целомудренные чары –  
Высокий лад, глубокий мир,  
Далеко от эфирных лир  
Мной установленные лары...

(1909, 1, 35)

Не говорите мне о вечности –  
Я не могу ее вместить.  
Но как же вечность не простить  
Моей любви, моей беспечности?

Я слышу, как она растет  
И полуночным валом катится,  
Но слишком дорого поплатится,  
Кто слишком близко подойдет...

(1909, 1, 41)

На темном небе, как узор,  
Деревья траурные вышиты.  
Зачем же выше и все выше ты  
Возводишь изумленный взор?..

(1909, 1, 46)

Неся в себе «тихую свободу», а также чувства «вещей печали» и настороженности, вызванной внешней угрозой его бытию, поэт проявляет нежную любовь к своей «бедной земле» и настоятельное стремление к созданию своих собственных, наполненных тончайшим искусством «миров» с их «восторженной тишью» любимых «пенатов» (отсылка к Батюшкову «Мои пенаты», Ронен, 1983, XIII-XV; Тоддес, 2008, 205-206):

Сусальным золотом горят  
В лесах рождественские елки;  
В кустах игрушечные волки  
Глазами страшными глядят.

О, вещая моя печаль,  
О, тихая моя свобода  
И неживого небосвода  
Всегда смеющийся хрусталь!

(1908, 1, 34)

...Я от жизни смертельно устал,  
Ничего от нее не приемлю,  
Но люблю мою бедную землю,  
Оттого, что иной не видал...

(«Только детские книги читать...», 1908, 1, 35)

...У тщательно обмытых ниш  
В тиши внимательных закатов  
Я слушаю моих пенатов  
Всегда восторженную тишь.

...

Иных богов не надо славить:  
Они как равные с тобой,

И, осторожной рукой,  
Позволено их переставить.

(«Есть целомудренные чары...», 1909, 1, 35-36)

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

(«Источается тонкий плен...», 1909, 1, 38)

Тяготение к метафизическому протесту и отчуждению сочетается у Мандельштама с внезапной легкостью его преодоления и послушанием «веселого путешественника» «повелевающим» небесным светилам (кантианский мотив), к которым он возлетит «смирненным лучом» в конце своего одинокого путешествия:

...Когда, закутанный плащом,  
Не согревающим, но милым,  
К повелевающим светилам  
Смирненным возлетишь лучом.

(«Ты улыбаешься кому, / О, путешественник  
веселый?..», 1909, 1, 39)

В огромном омуте прозрачно и темно,  
И темное окно белеет.  
А сердце – отчего так медленно оно  
И так упорно тяжелеет?

То – всею тяжестью оно идет ко дну,  
Соскучившись по милом иле,  
То – как соломинка, минуя глубину,  
Наверх всплывает без усилий...

(1910, 1, 47)

Страх перед вечностью, требующей высокой платы за приближение к ней, переплетается у поэта с непрестанным стремлением к преодолению этого страха. «Запретною жизнью дыша» (Тарановский, 2000, 80-95) и будучи «в каждого тайно влюблен», он готовится к мужественному стоянию перед «роком» жизни, перед его губительной неотвратимостью – «...и *упадет веретено...*», – перед качанием «маятника» (Шопенгауэр), желающего стать «судьбой» самого поэта:

Бесшумное веретено  
Отпущено моей рукою.  
И – мною ли оживлено –  
Переливается оно  
Безостановочной волною –  
Веретено.

Все одинаково темно;  
Все в мире переплетено  
Моею собственной рукою;  
И, непрерывно и одно,  
Обуреваемое мною  
Остановить мне не дано –  
Веретено.

(1909, 1, 42)

Когда удар с ударами встречается  
И надо мною роковой,  
Неутомимый маятник качается  
И хочет быть моей судьбой,

Торопится и грубо остановится,  
И упадет веретено –

И невозможно встретиться, условиться,  
И уклониться не дано.

Узоры острые переплетаются,  
И, все быстрее и быстрее,  
Отравленные дротики взвиваются  
В руках отважных дикарей...

(1910, 1927, 1, 48)

Из омута злого и вязкого  
Я вырос, тростинкой шурша, –  
И страстно, и томно, и ласково  
Запретною жизнью дыша.

...

Я счастлив жестокой обидою,  
И в жизни, похожей на сон,  
Я каждому тайно завидую  
И в каждого тайно влюблен.

(1910, 1927, 1, 59)

...Явлений раздвинь грань,  
Земную разрушь клеть  
И яростный гимн грянь –  
Бунтующих тайн медь!

О, маятник душ строг –  
Качается глух, прям,  
И страстно стучит рок  
В запретную дверь к нам...

(«Сегодня дурной день...», 1911, 1, 67-68)

Тема убийства и казни, включая крестную казнь, которая содержит в себе торжествующую тайну «закона глубины»,

присутствует уже в ранних стихах Мандельштама, готовящегося к принятию испытаний «тайного пути» и «креста», ему предназначенных. Присутствуют в них и мотивы искушения и моления о «пронесении чаши»:

Душный сумрак кроет ложе,  
Напряженно дышит грудь...  
Может, мне всего дороже  
Тонкий крест и тайный путь.

(1910, 1, 48)

...Я не хочу моей судьбы.

(«Необходимость или разум...», 1910, 1, 52)

Неумолимые слова...  
Окаменела Иудея,  
И, с каждым мигом тяжелея,  
Его поникла голова.

Стояли воины кругом  
На страже стынувшего тела;  
Как венчик, голова висела  
На стебле тонком и чужом.

И царствовал, и никнул Он,  
Как лилия в родимый омут,  
И глубина, где стебли тонут,  
Торжествовала свой закон.

(1910, 1, 57)

...Я как змеей танцующей измучен  
И перед ней, тоскуя, трепещу,  
Я не хочу души своей излучин,  
И разума, и Музы не хочу.



...

К чему дышать? На жестких камнях пляшет  
Больной удав, свиваясь и клубясь;  
Качается, и тело опояшет,  
И падает, внезапно утомясь...

(«Змей», 1910, 1, 58)

Принятие «тонкого креста» на «тайном пути» сочетается у поэта с тревожным предчувствием принудительного исхода своей судьбы<sup>9</sup>:

Как кони медленно ступают,  
Как мало в фонарях огня!  
Чужие люди видно знают,  
Куда везут они меня.

А я вверяюсь их заботе.  
Мне холодно, я спать хочу;  
Подбросило на повороте  
Навстречу звездному лучу.

Горячей головы качанье,  
И нежный лед руки чужой,  
И темных елей очертанья,  
Еще не виданные мной.

(1911, 1, 67)

Так, поэт-маргинал по призванию, инородное тело в окружающем мире, нарушитель его запретов и создатель своих собственных, личных «миров», становится еще и поэтом-маргиналом по принуждению, то есть двойным маргиналом, осознающим свою двойную отчужденность и обреченность.

Отталкивание от мира, в котором *«Скудный луч холодной мерю/ Сеет свет в сыром лесу...»* (1911, 1, 61-62), продолжает сочетаться с настроениями приятия мира, приятия его пустоты и одновременной наполненности таинственным смыслом. Высказанное ранее желание ухода в «первоначальную немоту» самого бытия переплетается с воспеванием «прекрасной лжи» подлинного мирового искусства и выливается в опасение «отжить» жизнь «опавшим листом» или «безымянным», «упавшим камнем». Это опасение укрепляет в поэте готовность к терпеливому выжиданию «сокровенного знака» своего назначения свыше – от «Господа», и мотив ропота-жестокости-бунта маргинала-поэта все теснее переплетается с мотивом его послушания-смирности-кротости-ласки:

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

(«Silentium», 1910, 1935, 1, 50)

...Я вижу месяц бездыханный  
И небо мертвенней холста;  
Твой мир, болезненный и странный,  
Я принимаю, пустота!

(«Слух чуткий парус напрягает...», 1910, 1922(?), 1, 51)

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

(1910, 1, 54)

Как облаком сердце одето  
И камнем прикинулась плоть,  
Пока назначенье поэта  
Ему не откроет Господь...

...

Он ждет сокровенного знака.  
На песнь, как на подвиг, готов;  
И дышит таинственность брака  
В простом сочетании слов.

(1910, 1, 56)

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

(«Дождик ласковый, мелкий и тонкий...», 1911, 1, 65)

Быть может, я тебе не нужен,  
Ночь; из пучины мировой,  
Как раковина без жемчужин,  
Я выброшен на берег твой.

Ты равнодушно волны пенишь  
И несговорчиво поешь;  
Но ты полюбишь, ты оценишь  
Ненужной раковины ложь...

(«Раковина», 1911, 1, 68-69)

Отметим уже появившийся в стихах юного Мандельштама и высоко значимый для всего его творчества образ ласточки – «нежный и хрупкий образ души, свободы, поэзии», «жилицы двух миров», «вестницы» и

«посланницы», «посредницы между чуждыми стихиями: здешней и запредельной, жизнью и смертью...» (Хоуп; Аверинцев, 1990а, 40; Наппельбаум; Микушевич, 1991б, 301, 310; Хансен-Лёве, 1993, 126-136; Перельмутер, 198; Острер; Сегал, 1998, 54, 81, 108; Вяч. Вс. Иванов, 2000, 19; М. Гаспаров, Ронен, 2003, 216; Панова, 2003, 60-62; Ковалева, 2005):

Смутно-дышащими листьями  
Черный ветер шелестит,  
И трепещущая ласточка  
В темном небе круг чертит...

(1911, 1, 62)

Я чувствую непобедимый страх  
В присутствии таинственных высот.  
Я ласточкой доволен в небесах,  
И колокольни я люблю полет...

(«Пешеход», 1912, 1, 74)

Забегая вперед, прочитаем у Эммы Герштейн весьма показательный отрывок из ее воспоминаний о воронежской ссылке поэта (1935-1937 гг.):

В комнате Осип Эмильевич долго стоял у окна и ничего не говорил. Вдруг он закричал: – Ласточка... Ласточка! – Осип Эмильевич, что с вами? – А вы разве не видите? вон ласточка летит.

– Я посмотрела в окно, – продолжала Вера Яковлевна (мать Надежды Яковлевны, жены Мандельштама. – М.Г.). – Никакой ласточки нет, вообще не пролетело ни одной птицы. Он – сумасшедший, я вам говорю, это – галлюцинации.

Бедная Вера Яковлевна. Со своим трезвым взглядом медика она не могла знать, что ласточка – протекающий образ

в поэзии Мандельштама, главный в ее символике. Она не поняла, что в этой жалкой воронежской комнате Мандельштам призывал или оплакивал свою Музу («Научи меня, ласточка хилая, разучившаяся летать») (1986, 90).

В 1911 году двадцатилетний Мандельштам, влюбленно принимающий мир и в то же время переживающий свое отчуждение, пишет, продолжая «качаться» между крайними стихиями бытия, пронзительные, смиренные строки о смерти:

Довольно лукавить: я знаю,  
 Что мне суждено умереть;  
 И я ничего не скрываю:  
 От Музы мне тайн не иметь...

И странно: мне любо сознание,  
 Что я не умею дышать;  
 Туманное очарование  
 И таинство есть – умирать...

Я в зыбке качаюсь дремотно,  
 И мудро безмолствую я:  
 Решается бесповоротно  
 Грядущая вечность моя!

(1911?, 1, 60-61)

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

...

Разве я знаю, отчего я плачу?  
 Я только петь и умирать умею.

Не мучь меня: я ничего не значу  
И черный хаос в черных снах лелею!

(«Качает ветер тоненькие прутья...», 1911, 1, 238)

В стихотворении 1913 года Мандельштам напишет и о своем спорадическом отчуждении от богемной среды, неодолимо влекущей его – поэта, ставшего к тому времени акмеистом – «иностранцем» (полемика с Блоком: Лекманов, 2000, 10, 608-609, сн. 4-9), влюбленным в мировую поэзию и искусство:

В душном баре иностранец,  
Я нередко, в час глухой,  
Уходя от тусклых пьяниц,  
Становлюсь самым собой...

(1913, 1, 240)

Состояние «качающейся», «маятниковой» противоречивости, религиозных и творческих поисков, нежной влюбленности в мир и в людей при отстраненности-«антиобщественности» отражено юным Мандельштамом в письме из Парижа, которое он еще в 1908 году посылает своему учителю из Тенишевского училища В.В. Гиппиусу:

...С давнего времени я чувствовал к вам особенное притяжение и в то же время чувствовал какое-то особенное расстояние, отделявшее меня от вас... <...> И вы простите мне мою смелость, если я скажу, что вы были для меня тем, что некоторые называют: «друго-врагом»... <...> Но я всегда видел в вас представителя какого-то дорогого и вместе враждебного начала, причем двойственность этого начала составляла даже его прелесть.

Теперь для меня ясно, что это начало ни что иное, как религиозная культура, не знаю, христианская ли, но, во всяком случае, религиозная.

Воспитанный в безрелигиозной среде (семья и школа), я издавна стремился к религии безнадежно и платонически – но все более и более сознательно.

Первые мои религиозные переживания относятся к периоду моего детского увлечения марксистской догмой и неотделимы от этого увлечения.

Но связь религии с общественностью для меня порвалась уже в детстве.

Я прошел 15<-ти>лет через очистительный огонь Ибсена – и хотя не удержался на «религии воли», но стал окончательно на почву религиозного индивидуализма и антиобщественности... <...> Я не имею никаких определенных чувств к обществу, Богу и человеку – но тем сильнее люблю жизнь, веру и любовь. Отсюда вам будет понятно мое увлечение музыкой жизни, которую я нашел у некоторых французских поэтов, и Брюсовым из русских. В последнем меня пленила гениальная смелость отрицания, чистого отрицания.

Живу я здесь очень одиноко и не занимаюсь почти ничем, кроме поэзии и музыки... (4, 11-13).

Это состояние «качающейся», «маятниковой» противоречивости, а также упомянутое в письме к В.В. Гишпиусу восприятие его как «друго-врага» – «представителя какого-то дорогого и вместе враждебного начала» – отражают внутренний конфликт самого Мандельштама, выливающийся у него в темы двойника и двойничества, также уходящие своими корнями в древние мировые культуры с их принципом двоичных противоположностей (Вяч. Вс. Иванов, 2005, 2007) и разработанные романтиками и символистами:

...Иногда со мной бывает нежен  
И меня преследует двойник:  
Как и я – он также неизбежен  
И ко мне внимательно приник.

И, глухую затаив развязку,  
Сам себя я вызвал на турнир:  
С самого себя срываю маску  
И презрительный лелею мир...

(«Темных уз земного заточенья...», 1910?, 1, 60)

В 1912 году Мандельштам переходит на позиции акмеизма (вкус к углублению контрастов и их снятию; синтез, гегелевское «снятие» антитетичности: Ронен, 2008а), явившегося «вызовом духу времени как духу утопии» (Аверинцев, 1990а, 24) и включившего в свою систему любовь к Земле, «живое равновесие» между «земным» и «мистическим», между «миром» и Богом (переключка с символистом Вяч. Ив. Ивановым: Лекманов, 2000, 51-89; 2000, 119-128), а также диалогический принцип в культуре – принцип органической связи всех ее частей (переключка с Вяч. Ив. Ивановым: Венцлова, 1974, 103-116; Аверинцев, 1976, 1996). Образ луча – звездного, ночного, холодного («Как кони медленно ступают...») или «скудного», дневного, тоже холодного («Скудный луч холодной мерою/ Сеет свет в сыром лесу....») – символистских стихов становится в программном стихотворении «Казино» не таинственным символом, а деталью художественного убранства комнаты – подобия сцены, подсвеченной лучом театральной рампы и украшенной полотнами художников (Лекманов, 2000, 463-472). Среди них – картины утонувшего в Финском заливе Сапунова: «И, окружен водой зеленоватой,/ Когда, как роза, в хрустале вино...» («Казино» – название гостиницы на берегу Финского залива, в одном из помещений которой игрались спектакли Териокского театра):

Я не поклонник радости предвзятой,  
Подчас природа – серое пятно.



Мне, в опьянении легком, суждено  
Изведать краски жизни небогатой.

Играет ветер тучею косматой,  
Ложится якорь на морское дно,  
И бездыханная, как полотно,  
Душа висит над бездною проклятой.

Но я люблю на дюнах казино,  
Широкий вид в туманное окно  
И тонкий луч на скатерти измятой;

И, окружен водой зеленоватой,  
Когда, как роза, в хрустале вино, –  
Люблю следить за чайкою крылатой!

(«Казино», 1912, 1, 75-76)

В акмеистических стихах Мандельштама, помимо прежней темы поэта – тихого нарушителя правил и лгуна с его творческой «ложью ненужной раковины» («Раковина», 1911, 1, 68-69), развивается тема поэта как гневного, негодующего спорщика и скандалиста, грешника, вора, веселого божемного пьяницы. В стихотворении с начальной строчкой «*В таверне воровская шайка...*» Мандельштам с задиристым юмором описывает разгульных гостей знаменитой «Башни» Вячеслава Иванова, именуя их «монахами» (кличка Кузмина в кругу друзей Вяч. Иванова была, кстати, «Аббат»)<sup>10</sup>, «ворующими» редчайшие ценности из сокровищницы самой вечности и тут же превращающими их в творческую «прекрасную ложь» подлинного искусства:

В таверне воровская шайка  
Всю ночь играла в домино.

Пришла с яичницей хозяйка,  
Монахи выпили вино.

На башне спорили химеры:  
Которая из них урод?  
А утром проповедник серый  
В палатках призывал народ.

На рынке возятся собаки,  
Менялы щелкает замок.  
У вечности ворует всякий,  
А вечность – как морской песок:

Он осыпается с телеги –  
Не хватит на мешки рогож, –  
И, недовольный, о ночлеге  
Монах рассказывает ложь!

(1913, 1, 95)

В одном из программных акмеистических стихотворений («Золотой») с его сохраняющейся символистской темой испупительного, кенотического нисхождения лирический герой-поэт спускается с неба – «темного кошелька», полного «золотых звезд» – в подземный мир, на «дно жизни»<sup>11</sup>, в «подвал-ресторан», набитый актерами, художниками и поэтами – «пьяной оравой» и отборным, отъявленным «сбродом», неся туда (скорее всего в дар богемному, искрящемуся своей театральностью и остротой литературной шутки подвалу-кафе «Бродячая собака», открывшемуся в ночь на 1 января 1912 года) свой «золотой», свою золотую монету<sup>12</sup>, свое поэтическое полноценное слово – стихотворение, чтобы разменять его в «чужой казне» дорогого ему – не «трехрублевого» – мирового искусства:

Целый день сырой осенний воздух  
Я вдыхал в смятении и тоске.  
Я хочу поужинать, и звезды  
Золотые в темном кошельке!

И, дрожа от желтого тумана,  
Я спустился в маленький подвал,  
Я нигде такого ресторана  
И такого сброда не видал!

Мелкие чиновники, японцы,  
Теоретики чужой казны...  
За прилавком щупает червонцы  
Человек, – и все они пьяны.

– Будьте так любезны, разменяйте, –  
Убедительно его прошу, –  
Только мне бумажек не давайте –  
Трехрублевok я не выношу!

Что мне делать с пьяною оравой?  
Как попал сюда я, Боже мой?  
Если я на то имею право, –  
Разменяйте мне мой золотой!

(«Золотой», 1912, 1, 72-73)

Список мандельштамовских гневных спорщиков, населивших его новый акмеистический мир, весельчаков-шутников («...*то негодую, то шутя...*»), мучителей-собеседников, грешников, пьяных мотов, «уродов» («*В таверне воровская шайка...*») и несговорчивых стариков, в глазах которых горит «лукавый или детский зеленый огонек»<sup>13</sup> творческого вдохновения, включает в себя величайших

мастеров мирового искусства, гениальных мыслителей,  
музыкантов:

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

Что звук? Шестнадцатые доли,  
Органа многосложный крик –  
Лишь воркотня твоя, не боле,  
О, несговорчивый старик!

И лютеранский проповедник  
На черной кафедре своей  
С твоими, гневный собеседник,  
Мешает звук своих речей.

(«Бах», 1913, 1, 84-85)

Уже светло, поет сирена  
В седьмом часу утра.  
Старик, похожий на Верлэна,  
Теперь твоя пора!

В глазах лукавый или детский  
Зеленый огонек;  
На шею нацепил турецкий  
Узорчатый платок.

Он богохульствует, бормочет  
Несвязные слова;  
Он исповедоваться хочет –  
Но согрешить сперва.

Разочарованный рабочий  
Иль огорченный мот –  
А глаз, подбитый в недрах ночи,  
Как радуга цветет.

А дома – руганью крылатой,  
От ярости бледна,  
Встречает пьяного Сократа  
Суровая жена!

(«Старик», 1913, 1937, 1, 86)

...О, Дионис, как муж, наивный  
И благодарный, как дитя!  
Ты перенес свой жребий дивный  
То негодуя, то шутя!  
С каким глухим негодованьем  
Ты собирал с князей оброк  
Или с рассеянным вниманьем  
На фортепьянный шел урок...

(«Ода Бетховену», 1914, 1, 109)

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

(«Я не увижу знаменитой Федры...», 1915, 1, 117)

Несмотря на смену художественного направления в 1912 году (Топоров, 1979, 249-259, 284-300), стихи Мандельштама, в согласии с его же творческим принципом «двойной правды изобретенья и воспоминанья», в соединении того, «что было встарь», и того, что делается «нового

на ходу», продолжают переплетаться с символистскими, но настроение поэта перенаправлено в сторону более радостной и веселой открытости миру:

Развеселился, наконец,  
Измерил духа совершенство,  
Уверовал в свое блаженство  
И успокоился, как царь,  
Почуяв славу за плечами –  
Когда первосвященник в храме  
И голубь залетел в алтарь.

(1912/1913?, 1, 80)

Послушание же «веселого» путешественника «повелевающим» ему небесным светилам, к которым он возлетит в конце своего одинокого путешествия «смирненным лучом» (1909), становится послушанием «золоту», танцующему в небе свой танец и приказывающему поэту петь предназначенную ему песнь:

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

(1912, 1937, 1, 72)

Послушание этому небесному «золоту» и выполнение своего творческого назначения переплетается у поэта и с прежним риском собственных творческих поисков, вольным или невольным нарушением сакральных запретов, личными переживаниями, сопряженными с чувствами внезапной оставленности, с вновь повторяющимися тревожными предчувствиями рокового исхода своей

судьбы, ее обреченности (Аверинцев, 1991б; Сурганова, 1991; Острер, 204; Сегал, 1998, 103; Жирмунская, 2005, №3). Однако именно через оставленность, через роковые предчувствия и опустошенность поэт при невольном произнесении Божьего имени парадоксально обретает искомое, сакральное для него:

Образ твой, мучительный и зыбкий,  
Я не мог в тумане осязать.  
«Господи!» – сказал я по ошибке,  
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,  
Вылетело из мой груди!  
Впереди густой туман клубится,  
И пустая клетка позади...

(1912, 1, 73)

Творческий путь, наполненный дерзновенными поисками и страхами «у бездны на краю», несет в себе не только неизбежность личного волевого решения, но и возможность падения, гибели:

Я чувствую непобедимый страх  
В присутствии таинственных высот...

...

И, кажется, старинный пешеход,  
Над пропастью, на гнущихся мостках  
Я слушаю, как снежный ком растет  
И вечность бьет на каменных часах.

Когда бы так! Но я не путник тот...

(«Пешеход», 1912, 1, 74)

Паденье – неизменный спутник страха,  
И самый страх есть чувство пустоты...

...

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

(1912, 1, 75)

При этом само волевое стремление поэта неистребимо. Приверженный своим амбивалентным творческим принципам сохранения того, что было «встарь», при одновременных поисках «нового на ходу», Мандельштам оспаривает ставший основой для символизма бодлеровский принцип соответствий (*correspondances*) между природой – ее стволами лесистых чащ – и колоннадой храма, построенного человеком<sup>14</sup>, развивая идею соответствий «божественной физиологии»:

Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», – пишет Мандельштам в своем программном эссе «Утро акмеизма» 1912 (1913?, 1914?) года – потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма (1, 179).

В этом же эссе читаем о камне:

Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытывал пророческий ужас перед седьмыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что, с «горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низринут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как



членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики – как бы попросился в «крестовый свод» – участвовать в радостном взаимодействии себе подобных (178).

Отныне творческое волевое стремление Мандельштама неуклонимо ведет его к поискам прочных основ преобразования «недоброй тяжести» в нечто «прекрасное». Вступая на свой собственный «тайный путь», поэт постепенно проникается сознанием и «тайного плана» Создателя:

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

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

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

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

(«Notre Dame», 1912, 1, 79-80)<sup>15</sup>

Подчеркивая глубокую взаимосвязь между природой-мастерской Создателя (Лекманов, 2009б) и творчеством-мастерской свободного человека-строителя, Мандельштам продолжает удерживать в своей системе бодлеровский принцип «колоннады рощи», то уходя из его «леса символов», то снова в него возвращаясь:

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.

Природа – тот же Рим, и, кажется, опять  
Нам незачем богов напрасно беспокоить –  
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,  
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!

(1914, 1, 102)

Настроение решительного и радостного поэта-строителя и путешественника-пешехода продолжает подвергаться «маятниковым» переменам, основанным на предчувствии надвигающейся катастрофы. С одной стороны, не столь уже одинокий и «антиобщественный», но «прохожий» все еще поэт-маргинал, вышедший из того «далекого сада», где он в дни своей юности «качался на простой деревянной качели» (перекличка с Сологубом), идет теперь вместе с «мужиками бородатыми» по дороге своего жизненного путешествия, и окружающее наполняет его теплом и спокойствием:

В спокойных пригородах снег  
Сгребают дворники лопатами.  
Я с мужиками бородатыми  
Иду, прохожий человек.

Мелькают женщины в платках,  
И твякают дворняжки шальные,  
И самоваров розы алые  
Горят в трактирах и домах.

(1913, 1, 82)

С другой, мы отмечаем глубокое беспокойство, граничащее с отчаянием (отсылка к пушкинскому Евгению из «Медного всадника»):

...Летит в туман моторов вереница;  
Самолубивый, скромный пешеход –  
Чудак Евгений – бедности стыдится,  
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

(«Петербургские строфы», 1913, 1, 82)

В стихах 1913 года, предвоенного года безотчетной, бурной веселости, насыщенного богатством культуры и открывавшего стране неисчерпаемые возможности интеллектуального и экономического развития, мандельштамовские темы радости и тепла не перекрывают дороги более ранним темам холода, тяжелой болезни и принудительного увоза поэта в чужую ему, неизвестную даль. Более того, именно в стихах 1913 года мы отмечаем провидческое появление темы все более осознанной кары, трагической судьбы России и еще более четкого ощущения трагической судьбы самого поэта, и тема поэта-маргинала-бунтаря и нарушителя запретов и правил все теснее переплетается с противоположной ей темой поэта – жертвенного ягненка, добровольно отдающего себя на заклятие. Тема эта проходит затем по всему творчеству Мандельштама, составляя дихотомию центра – периферии, при которой поэт-маргинал, находящийся на окраине

общества, становится его центральной фигурой, наделяемой мученической, сакральной аурой<sup>16</sup>, а «тайный путь» с его «тонким крестом», дорожке всего ценимый юным поэтом (1910), и беспощадность казни перед одичалой толпой начинают все отчетливее обозначаться на его жизненной карте:

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

(«Футбол», 1913, 1, 93-94)

Камень, который «возжаждал иного бытия», и впрямь обнаруживает теперь «скрытую в нем потенциально способность динамики» – он не только «попросился в крестовый свод для того, чтобы участвовать в радостном взаимодействии себе подобных», но и становится тем жертвенным краеугольным камнем, что «отвергли строители»:

...Курантов бой и тени государей:  
Россия, ты – на камне и крови –  
Участвовать в твоей железной каре  
Хоть тяжестью меня благослови!

(«Заснула чернь. Зияет площадь аркой...», 1913, 1, 83)

Усугубляется и двойственность самого жизненного путешествия поэта: избранного добровольно – «Я с мужиками бородатыми/Иду, прохожий человек...» – и вынужденного, подневольного: «Чужие люди видно знают,/ Куда везут они меня...». Знает и «извозчик», греющийся – «пляшущий» – у костра, к какому «концу» он повезет

своего седока после окончания жизненного спектакля. Угадывает и сам театр, какой страшной ценой не только он, но и остальные зрители заплатят за посещение любимого представления, участь которого уже также предрешена (трагический отклик на пушкинские строфы XX, XXII Первой главы «Евгения Онегина»: «*Театр уж полон; ложи блещут;/ Партер и кресла – все кипит;/ В райке нетерпеливо плещут,/ И, взвившись, занавес шумит...*»). Михаил Эпштейн отмечает в стихотворении Мандельштама «Валкирии» зловещий контекст нависшей казни над всеми участниками обреченного представления: «{Н}а полет валкирий и пенье смычков занавес готовится ответить действием прямо антитетическим – *глухим падением*. Он подобен гильотине, отрубаяющей голову громоздкому чудовищу – вагнеровской опере, а редкие рукоплесканья в пустеющем зале – последние судороги ее остывающего, обезглавленного тела. <...> Падение занавеса Мандельштам предрек в тот миг, когда оно было предопределено историей: весь прежний аристократический мир, как блестящая сцена, должен был отодвигаться в темноту (Эпштейн, 1988, 128-129):

Летают Валкирии, поют смычки –  
Громоздкая опера к концу идет.  
С тяжелыми шубами гайдуки  
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,  
Еще рукоплещет в райке глупец,  
Извозчики пляшут вокруг костров...  
«Карету такого-то!» – Разъезд. Конец.

(«Валкирии», 1914, 1, 99)

Читаем у Кобрин, цитирующего «Апокалипсис нашего времени» Розанова в контексте стихотворения Мандельштама:

Через пять лет, когда занавес действительно упал и представление завершилось, тему неизвестного ему стихотворения Мандельштама завершил Василий Розанов: «С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес.

– Представление окончилось.

Публика встала.

– Пора одевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Ни шуб, ни домов не оказалось».

«Извозчики пляшут вокруг костров» – вот начало нового театра, нового представления, взамен предыдущего. Валькирии еще летают, извозчики уже пляшут... (Кобрин, 1997)<sup>17</sup>.

В 1915 году, в разгар мировой войны, Мандельштам мог уже по праву очевидца повторить свой провидческий образ (Эпштейн, 1988, 137-138):

Я не увижу знаменитой «Федры»  
В старинном многоярусном театре...

...

Я не услышу обращенный к рампе,  
Двойною рифмой оперенный стих...

...

Театр Расина! Мощная завеса  
Нас отделяет от другого мира;  
Глубокими морщинами волнуя,  
Меж ним и нами занавес лежит...

(1915, 1, 117)

Предчувствуя глубоко трагические события, нависшие над страной и его личной судьбой, Мандельштам, однако,

не теряет и присущего ему торжества по поводу самого дара жизни:

...Но только тот действительно спортсмен –  
Кто разорвал печальной жизни плен:  
Он знает мир, где дышит радость, пенясь...

(«Спорт», 1913-1914, 1, 88)

С нескрываемым наслаждением поэт отдается чувствам ликующей радости и любви, которые он испытывает от «прекрасной ереси» – поклонения Любви-Божьему Имени-Слову<sup>18</sup>. Подобная «ересь» становится для него «чистым весельем» и «исцеленьем от тоски», исходящими от «чудного древа», что произрастает на зеленом склоне искусства:

И поныне на Афоне  
Древо чудное растет,  
На крутом зеленом склоне  
Имя Божие поет.

В каждой радуются келье  
Имябожцы-мужики:  
Слово – чистое веселье,  
Исцеленье от тоски!

Всенародно, громогласно  
Чернецы осуждены;  
Но от ереси прекрасной  
Мы спастись не должны.

Каждый раз, когда мы любим,  
Мы в нее впадаем вновь.

Безымянную мы губим  
Вместе с именем любовь.

(1915, 1, 113)

«Чистое веселье», соотнесенное с той «луговиной, где время не бежит», становится «неисчерпаемым» вселенским «веселием»<sup>19</sup>:

...И Евхаристия, как вечный полдень, длится –  
Все причащаются, играют и поют,  
И на виду у всех божественный сосуд  
Неисчерпаемым веселием струится.

(«Вот дароносица, как солнце золотое...», 1915, 1, 115)

Идея всемогущей любви, движущей, как и у Данте<sup>20</sup>, природой и великим искусством («И море, и Гомер – все движется любовью./ Кого же слушать мне?..», 1915, 1, 115), сочетается теперь с идеей абсолютной нравственной свободы, свободы выбора (идеей, сформулированной в России еще одним любимцем Мандельштама – Чаадаевым):

Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу. <...> У России нашелся для Чаадаева только один дар: нравственная свобода, свобода выбора. <...> Чаадаев принял ее, как священный посох, и пошел в Рим <...> Чаадаев был первым русским, в самом деле, идейно, побывавшем на Западе и нашедшем дорогу обратно. Современники это инстинктивно чувствовали и страшно ценили присутствие среди них Чаадаева. На него могли показывать с суеверным уважением, как некогда на Данте: «Этот был там, он видел – и вернулся». <...> Чаадаев знаменует собой новое, углубленное понимание народности как высшего расцвета личности –



и России – как источника абсолютной нравственной свободы («Петр Чаадаев», 1914, 1, 195, 200).

Параллельно с эссе о Чаадаеве, одаренном в «награду за абсолютное подчинение абсолютной свободой», Мандельштам пишет стихотворение «Посох», где «посохом» является и Древо Жизни – жезл библейских пророков, вырезанный из ствола миндаля, (дерева, от названия которого произошла фамилия Мандельштам)<sup>21</sup>, и «поэтическое слово» – стихотворение, и мысль Чаадаева, открывающая для поэта новую тему духовного странничества (Аверинцев, 1990а, 30-34). Единственный закон, которому поэт, опирающийся на посох свободы, обязуется теперь служить на своем многотрудном, крестном пути<sup>22</sup>, – это сформулированный им закон творчества – единство личной нравственной свободы и свободы самого бытия:

Посох мой, моя свобода –  
Сердцевина бытия,  
Скоро ль истиной народа  
Станет истина моя?

Я земле не поклонился  
Прежде, чем себя нашел;  
Посох взял, развеселился  
И в далекий Рим пошел...

(«Посох», 1914, 1927, 1, 104)

...Только я мою корону  
Возлагаю на тебя,  
Чтоб свободе, как закону,  
Подчинился ты, любя...

– Я свободе, как закону,  
Обручен, и потому  
Эту легкую корону  
Никогда я не сниму.

(«О свободе небывалой/Сладко думать у свечи...»,  
1915, 1, 113)

В рамках этого закона мы наблюдаем тот же принцип движения поэтической мысли Мандельштама между ее крайностями. Это переменчивое движение вверх и вниз по вертикали между тремя мирами – небесным, земным и подземным, сочетаемое с движением маятника между двумя крайностями по горизонтали, между центробежным движением и центростремительным, между миром видимым и невидимым, внешним и внутренним, между пустотой и наполненностью, вечностью и мигом-мгновением, вечным и мирским-бытовым, между природным творческим бытием и таинственным творчеством человека. Это также движение между уходом и возвращением, обособленностью-одиночеством и стремлением найти собеседника и попутчика, между добровольностью и принуждением, свободой и заточением, строптивостью и смиренностью, гневом и нежностью-лаской, вызовом-бунтом и жертвенностью, дерзновенной отвагой и отчаянным страхом, уверенностью в себе и мучительными сомнениями, огромностью мира и собственной незначимостью, взрослостью-старением и «ребячеством»-детскостью, торжественностью и игрой-озорством, печалью и радостью, жизнью и смертью, жаром и холодом, светом и тьмой, между ночью и днем, звуком и молчанием-тишиной. И все это дополняется оппозицией динамики и статики, а также движением к слиянию, сращиванию и сплетению двух сторон оппозиции «своего» и «чужого»<sup>23</sup>.

Уже в 1908 году читаем и на эту тему четкие программные строчки:

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

(1908, 1, 33)

Сама по себе оппозиция «своего» и «чужого», связанная с нарушением табу архаичного племенного сознания – запрета на любовь к «чужому», ведет, в свою очередь, к теме измены, вероотступничества, страха и поиска внешнего и внутреннего врага, которого надо либо изгнать, либо сжечь на костре. И вновь возникает тема «динамики преступления» и наказания за него. Связана она и с дихотомией «старого» и «нового», где «старое» в самом начале всегда выступает в роли «своего» и родного, понятного, а «новое» – в роли «чужого», враждебного и непонятного, что также ведет к теме измены, боязни этого «чужого» и «нового», непременно несущего в себе радикальную перемену и импульсы отважного, рискованного путешествия. Образ дороги свободолюбивого творчества, включающий в себя «чужие рубежи», иноязычие, «чужеземную прививку», цитацию, чужеголосие и полифонию<sup>24</sup>, пронизывают стихи этого сборника. Они наполнены мотивами дерзновенных поисков, бродяжничества, странничества, плавания и полета, ухода в далекое и неизвестное и победоносного возвращения: «Ты улыбаешься кому,/ О, путешественник веселый?» (39), «Пилигрим», «скитальцы» (37), «скитается в пустыне» (91), «В дорожном платье, с саквояжем» (92), «пешеход» (74), «дивный пешеход» (109), «Бродяга – я люблю движенье...» (78), «скромный пешеход», «прохожий человек» (82), «Обиженно уходят на холмы...» (115),

«якорь» (75), «фрегат», «ладья», «мачта», «якоря» (83, 84), «яхта», «шхуна» (89), «моряк», «шлюпка», «родной фрегат», «мотор» (90, 91), «чуткий парус», «огромный парус» (51), «Бессоница. Гомер. Тугие паруса. Я список кораблей прочел до середины...» (115), «Люблю следить за чайкою крылатой!» (76), «Так вот кому летать и петь...» (99), «И, слово, в музыку вернись...» (51).

Тема «чужого» разыгрывается у Мандельштама в этом сборнике и далее в двух противоположных значениях:

1. «Чужое» как родное, «свое», связанное с желаемым и любимым, доступно оно или недоступно лирическому герою. «Чужое» как «чужое слово», «чужая речь», «чужая песнь», «чужая казна», как «сокровище», как творческое «блаженное наследство» мировой культуры:

...Я получил блаженное наследство –  
Чужих певцов блуждающие сны...

...

И не одно сокровище, быть может,  
Минуя внуков, к правнукам уйдет,  
И снова скальд чужую песню сложит  
И как свою ее произнесет.

(«Я не слышал рассказов Оссиана...», 1914, 1, 103)

...Как журавлиный клин в чужие рубежи –  
На головах царей божественная пена –  
Куда плывете вы?..

(«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» 1915, 1, 115)

и 2) «Чужое» как чуждое, злое и враждебное, связанное с бедой, горем, неволей, принуждением, травмой, болезнью:

...Чужие люди, верно, знают,  
Куда везут они меня...

(1911, 1, 67)

...И переключка ворона и арфы  
Мне чудится в зловещей тишине...

(«Я не слышал рассказов Оссиана...», 1914, 1, 103)

Не изменяет Мандельштам и своей природе поэта» – нарушителя запретов, отстраненного от среды, в которой он вынужден находиться:

...На стороне врагов законы...

(«Домби и сын», 1913/1914, 1, 93)

В «мешковатом» на нем сюртуке, в противоборстве с «врожденной неловкостью» (Лекманов, 2000, 433-438) поэт устремлен к достижению поставленной перед собой возвышенной цели:

В подняты головы крылатый  
Намек – но мешковат сюртук;  
В закрыты глаз, в покое рук –  
Тайник движенья непочатый.

Так вот кому летать и петь  
И слова пламенная ковкость, –  
Чтоб прирожденную неловкость  
Врожденным ритмом одолеть!

(«Автопортрет», 1914, 1, 98-99)

И одной из величайших ценностей в жизни является для него не безукоризненно сшитый и отлично сидящий на нем «сюртук», а «место человека во вселенной»:

Пусть имена цветущих городов  
Ласкают слух значительностью бренной.  
Не город Рим живет среди веков,  
А место человека во вселенной...

(1914, 1, 102)

Недаром в 1912 году поэтом написаны строки (отсылка к Пушкину):

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

(1, 272)

Нищета мандельштамовского художника восполняется богатством его палитры. Все краски цветового спектра играют в поэтических картинах данного сборника: прежде всего – солнечно-золотая. За ней по частотности употребления следует зеленая. Мелькает лазурь, бирюза, красное, рыжее, алое, ржавое, черное. Черное уравновешено белым цветом и обилием света.

Основные параметры поэтического мира в годы работы над сборником «Камень» уже, таким образом, достаточно четко определены Мандельштамом. Они включают в себя и темы продажности, предательства и изгнания поэта в чужие края несвободы и рабства, то есть тему тезки поэта – «Иосифа, проданного в Египет»:

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

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

(1913, 1, 97)

Тема Египта решается поэтом также амбивалентно: с одной стороны, в контексте восторженного описания собора могущественной страны – «египетская мощь» («Notre Dame», М. Гаспаров, 2000, 27), а с другой, в контексте страны несвободы и рабства, в которую «бедуины» везут запроданного им родными братьями Иосифа<sup>25</sup>.

Но не только Египет ассоциируется в этом сборнике с темой опальной судьбы поэта, лишённого свободы и увозимого насильно в изгнание. Здесь же мы читаем и об опальной судьбе Данте («*Черты лица искажены/Какой-то старческой улыбкой:/Кто скажет, что гитане гибкой/Все муки Данта суждены?*», 1913, 1, 97), Овидия («*О временах простых и грубых/Копыта конские твердят.../Когда, с дряхлеющей любовью/Мешая в песнях Рим и снег,/Овидий пел арбу воловью/В походе варварских телег*». 1914, 1, 100), Пушкина («*С веселым ржанием пасутся табуны...*», 1915, 1, 116: Террас, 1965/1995; Лекманов, 2000, 526-534):

Есть ценностей незабываемая ска́ла  
Над скучными ошибками веков.  
Неправильно наложена опала  
На автора возвышенных стихов...

(1914, 1, 101)

Освобождение и торжество опального поэта, обладающего «незабываемой ска́лой ценностей» и гонимого за авторство «возвышенных стихов», достигаются с помощью

его собственного вольнолюбивого слова, а его «родной дом» сам<sup>26</sup> возвращается к нему – непобежденному творцу:

...И, если подлинно поется  
И полной грудью, наконец,  
Все исчезает – остается  
Пространство, звезды и певец!

(«Отравлен хлеб, и воздух выжит...», 1913, 1, 97)

...Да будет в старости печаль моя светла:  
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;  
Мне осень добрая волчицею была  
И – месяц Цезаря – мне август улыбнулся.

(«С веселым ржанием пасутся табуны...», 1915, 1, 116)

### 3. *Tristia* (1916-1921)

Сборник «Tristia» (Тристии – «Скорбные элегии» Овидия об его изгнании и прощании с Римом), не вышедший по цензурным соображениям в издательстве «Петрополис», несмотря на то, что на него был подписан договор в 1920 году, вышел в Берлине в 1922-м (через год дополненный новыми стихами, он все же выходит в России под названием «Вторая книга», 1923).

Стихи сборника «Tristia» приходятся не только на события, связанные с личной жизнью поэта: смерть матери в 1916 году, счастливую встречу в 1919 году в Киеве с художницей Надеждой Яковлевной Хазиной, которая в 1922 году становится его женой, – но и на события, глубоко потрясшие мир. В эти годы на фоне мировой войны, Февральской революции, Октябрьского переворота и Гражданской войны ситуация в России кардинально меняется. Октябрьский переворот влечет



за собой начало «эры расстрелов» в стране, создание «органа» по поиску и опознанию «врага» и расправы с ним – ВЧК, начало Голодомора в 1921 году для удара по крестьянству и церкви, введение весной 1921 года в качестве тактического маневра новой экономической политики – НЭПа. Весной того же 1921 года начинается и кампания по «предупреждению заговоров против советской власти» и выявлению «контрреволюционных элементов», потенциально «опасных» для режима людей. Эта кампания включает в себя аресты и расстрелы ученых и деятелей культуры «старого мира». Создание незаконного, уголовного по своей природе режима сопровождается рождением «новой» – советской культуры, советской идеологии, советских мифов и специфического советского языка, нуждающегося во лжи (не дали хлеба, а отобрали), чтобы удержать власть и скрыть страшную правду о полном провале плана вождя, предназначавшего построение коммунизма в стране в кратчайшие сроки. 26 декабря 1919 года Ленин подписывает декрет «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР». Отказ от его выполнения становится государственным преступлением. Начиная с 1917 года – года введения цензуры, большевики всерьез приступают к решению вопроса «Что делать с культурой?». Цитируя Замятина, Геллер и Некрич пишут:

В 1918 году партия заявляет о своем решении руководить искусством, руководить культурой. Руководство культурой складывается из двух элементов: руководитель указывает, чего нельзя писать, рисовать, ваять и так далее, руководитель указывает, что нужно писать, рисовать, ваять и так далее. <...> Об опасности, грозящей культуре, свободному творчеству, предупреждает Е. Замятин, первым обнаруживший подлинную суть Октябрьской революции, увидевший в ней начало новой эпохи: «Мы пережили эпоху подавления масс, – замечает он в 1920 году, – мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс». В гениальном предвидении он пишет

роман «Мы», рисуя Единое государство, государство будущего, в котором есть только одна личность – Благодетель, а все граждане – номера. Судьба литературы, искусства, культуры в Едином государстве, где у граждан вырезается фантазия, чтобы они стали совершенно машиноподобны, предreshена: «Как могло случиться, – спрашивает герой романа, – что древним не бросалась в глаза вся нелепость их литературы и поэзии? Огромнейшая великолепная сила художественного слова – тратилась совершенно зря. Просто смешно – всякий писал – о чем ему вздумается.» В Едином государстве литература – государственная служба. И лучшие произведения полезной государственной литературы: «Ежедневные оды Благодетелю», «красные "Цветы судебных приговоров"», бессмертная трагедия «Опоздавший на работу». Прошло 10 – 15 лет, и страшное пророчество Замятина оказалось реальностью... Уже не в романе, который был запрещен к публикации, а в статье «Я боюсь» он предостерегал: «Настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики... (Геллер, Некрич, 1982, 206-207; Замятин «Мы», 5,12,16, 43, 58-70, 99-100,137-160; «Завтра», 173-174; «Я боюсь», 189).

Настоящая литература может быть только там, где ее делают безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики, которые оказываются теперь в зоне смертельной опасности. Стихи, вошедшие и не вошедшие в сборник «*Tristia*», пронизаны прощальным, эсхатологическим видением и оплакиванием погибающей России. Сам цикл открывается стихотворением «*Как этих покрывал и этого убора...*» (1916, 1, 118), сквозными темами которого становятся «знаменитая беда» и «похоронная песнь» России. Федра-Россия («Скрябин и христианство», 1917, 1, 201), горящая под «черным солнцем» своей судьбы «черным пламенем» стыда и позора за свою «черную» любовь к отвергающему ее пасынку (художнику-поэту), погубив его, совершает самоубийство (Руднева; Эткин, 1995; Вяч.

Вс. Иванов, 2000, 442-448; Мусатов, 2000а, 133-136; М. Гаспаров, 2001, 214-215 Панова, 2003, 170-171):

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

(«Как этих покрывал и этого убора...», 1915, 1916, 1, 118)

Качание маятника в сборнике «Камень» между состояниями печали и радости проявляется теперь в новом контексте: это и безнадежное переживание невосполнимой утраты всего нежно любимого, и надежда на его прижизненное или посмертное возвращение. В стихотворении «*Золотистого меда струя из бутылки стекла...*» звучит прощальная мелодия по уходящему быту и любимой акмеистами «домашности» мирной человеческой жизни, по «золотому руно» не только вороха дивных волос любимой подруги, но и всей разрушаемой цивилизации. Стихотворение тем не менее заканчивается победным возвращением Одиссея в его родной дом из многотрудного путешествия:

...Золотое руно, где же ты, золотое руно?  
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,  
И, покинув корабль, натрудивший в морях  
полотно,  
Одиссей возвратился, пространством и временем  
полный.

(«*Золотистого меда струя из бутылки стекла...*», 11 августа 1917, 1, 128)

Но следом же, в стихотворении «Меганом», появляются прощальные образы «праздника черных роз» и «черного паруса», несущего домашним похоронную весть:

...Зачем же лодке доверяем  
Мы тяжесть урны гробовой  
И праздник черных роз свершаем  
Над аметистовой водой?

...

Как быстро тучи пробегают  
Неосвященную грядой,  
И хлопья черных роз летают  
Под этой ветряной луной.  
И, птица смерти и рыдания,  
Влачится траурной каймой  
Огромный флаг воспоминанья  
За кипарисною кормой.

И раскрывается с шуршаньем  
Печальный веер прошлых лет, –  
Туда, где с темным содроганьем  
В песок зарылся амулет,  
Туда душа моя стремится,  
За мыс туманный Меганом,  
И черный парус возвратится  
Оттуда после похорон!

(«Еще далеко асфodelей/ Прозрачно-серая весна...»,  
«Меганом», 16 августа 1917, 1, 129)

Многоцветная палитра сборника «Камень» резко меняется. В редких случаях встречаются теперь золотой и зеленый цвета. Дополненные вкраплениями розового, красного, ржавого, вишневого, синего и голубого, эти цвета ассоциируются с уходящим, родным ему миром «старинной

песни». Отчаявшийся поэт все же пытается удержать этот дорогой ему мир с помощью той же творческой установки на слияние противоположных реальностей:

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.  
Нам пели Шуберта – родная колыбель!  
Шумела мельница, и в песнях урагана  
Смеялся музыки голубоглазый хмель!

Старинной песни мир – коричневый, зеленый,  
Но только вечно-молодой,  
Где соловьиных лип рокошующие кроны  
С безумной яростью качает царь лесной...

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

(1918, 1, 133)

Невосполнимость потери приводит поэта в отчаяние:

...Уносит ветер золотое семя, –  
Оно пропало – больше не вернется...

(«Феодосия», 1919, 1, 140-141)

Вслед за черным солнцем, черным пламенем и черной любовью, вводящими читателя в новый сборник, следуют: черная земля, черница, черные ухабы, черная даль, черная площадь Кремля, черное и глухое море, черные розы, черный парус, черно-желтый свет, злая чернь, черное вино, черный шелк, черная Нева, черные озера, черные носилки, черный бархат, завесивший плаху, черный Веспер, черный лед, черный табор, черный табор театральных

карет, черная улица, черный бархат советской ночи, черные души... (1915-1921/1922, 1, 118-149). Этот почти сплошной черный цвет перекрывает все остальные цвета в стихотворениях сборника (перекличка – черная точка Нервала: Микушевич, 1991б). Темы скорби и ностальгии по сладости уничтожаемой культуры, а также горечи от потери «сладкой вольности гражданства» и разлуки с любимыми, полной смуты происходящего, гибели России, смерти и похорон, реального нисхождения в царство мертвых сопровождаются темой «задыхания»<sup>27</sup>, сам воздух становится «смертным»:

...Эфир, которым не сумели,  
Не захотели мы дышать.

(«Зверинец», 1916, 1933, 1, 119)

О, этот воздух, смутой пьяный  
На черной площади Кремля.  
Качают шаткий «мир» смутьяны,  
Тревожно пахнут тополя...

(1916, 1, 121)

В Петрополе прозрачном мы умрем,  
Где властвует над нами Прозерпина.  
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,  
И каждый час нам смертная година...

(«Петрополь», 1916, 1, 122)

...Все перепуталось, и некому сказать,  
Что, постепенно холодея,  
Все перепуталось, и сладко повторять:  
Россия, Лета, Лорелея.

(«Декабрист», 1917, 1, 127)

...О, где же вы, святые острова,

(«Черепаша», 1919, 1, 140)

Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши  
приметы.

Медуницы и осы тяжелую розу сосут.  
Человек умирает. Песок остывает согретый,  
И вчерашнее солнце на черных носилках несут...

...

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух...

(1920, 1, 142-143)

...Тонкий воздух кожи, синие прожилки,  
Белый снег, зеленая парча.  
Всех кладут на кипарисные носилки,  
Сонных, теплых вынимают из плаща...

(«Венецианская жизнь», 1920, 1, 145)

...Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи  
В черном бархате всемирной пустоты...

(В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920, 1, 148)

...Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?  
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник...

(«За то, что я руки твои не сумел удержать...», 1920, 1,  
150)

Носителем «динамики преступления» в обрушившейся на мир катастрофе оказывается теперь не только поэт – нарушитель творческих правил, но и временщик Ленин, взобравшийся на «броневик-убийцу» в 1917 году и при-

готовивший адское ярмо насилия и злобы несчастной стране:

Когда октябрьский нам готовил временщик  
Ярмо насилия и злобы  
И ощетинился убийца-броневик,  
И пулеметчик низколобый...

(Ноябрь 1917, 1, 130)

Ночная тьма «среди бела дня» становится для поэта предзнаменованием новых жертв. Ужаснувшись картине разрушенной Москвы (27 октября – 3 ноября 1917 года: большевики обстреляли из тяжелых орудий Москву, не пощадив и Кремля), он невольно представляет себя на месте обреченного патриарха последнего русского Собора Тихона:

Кто знает, может быть, не хватит мне свечи  
И среди бела дня останусь я в ночи,  
И, зернами дыша рассыпанного мака,  
На голову мою надену митру мрака, –

Как поздний патриарх в разрушенной Москве,  
Неосвященный мир неся на голове,  
Чреватый слепотой и муками раздора,  
Как Тихон – ставленник последнего собора!

(Ноябрь 1917, 1, 131)

Насилие и злоба октябрьского временщика начинают распространяться уже на весь белый свет из Москвы, превратившейся при большевистском режиме в непотребную, рабскую, дремучую, хитрую, чуждую поэту столицу (1918 год) с Кремлем, захваченным и ставшим



теперь разбойным; церкви же ее, благоухающие, как дикий мед, оказываются заброшенными и неухоженными:

Все чуждо нам в столице непотребной:  
Ее сухая черствая земля,  
И буйный торг на Сухаревке хлебной,  
И страшный вид разбойного Кремля.

Она, дремучая, всем миром правит.  
Мильонами скрипучих арб она  
Качнулась в путь – и полвселенной давит  
Ее базаров бабья ширина.

Ее церквей благоуханных соты –  
Как дикий мед, заброшенный в леса,  
И птичьих стай густые перелеты  
Угрюмые волнуют небеса.

Она в торговле хитрая лисица,  
А перед князем – жалкая раба.  
Удельной речки мутная водица  
Течет, как встарь, в сухие желоба.

(1918, 1, 136-137)

Москва, с которой влюбленная в свой город москвичка Марина Цветаева еще в 1916 году познакомила влюбленного в свой город петербуржца Осипа Мандельштама (Цветаева, 1995, 102-104; Н. Мандельштам, 1972, 522; Витинс; Швейцер, 1991; Микушевич, 1995, Мусатов, 2000а, 142-158; Панова, 2003, 717-767), почти сразу же начинает вести в его стихах «двойное бытие»<sup>28</sup>, сочетая в себе темную, злую, пьяную смуту, «разбойную» сторону

и сторону нежную, «дивную» – Флоренцию (одно из значений – Цветаеву: Микушевич, 1995) в Москве, таящей в своих прекрасных соборах русское играющее вино и внутреннее горенье:

...Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,  
Где реют голуби в горячей синеве,  
Что православные крюки поет черница:  
Успенье нежное – Флоренция в Москве.

И пятиглавые московские соборы  
С их итальянской и русской душой  
Напоминают мне явление Авроры,  
Но с русским именем и в шубке меховой.

(«В разноголосице девического хора...», 1916, 1, 120)

О, этот воздух, смутой пьяный  
На черной площади Кремля.  
Качают шаткий «мир» смутьяны,  
Тревожно пахнут тополя...

...

А в запечатанных соборах,  
Где и прохладно и темно,  
Как в нежных глиняных амфорах,  
Играет русское вино.

Успенский, дивно округленный,  
Весь удивленье райских дуг,  
И Благовещенский, зеленый,  
И, мнится, заворкует вдруг.

Архангельский и Воскресенья  
Просвечивают, как ладонь, –

Повсюду скрытое горенье,  
В кувшинах спрятанный огонь...

(1916, 1, 121-122)

Тема повозки стихотворения 1911 года («*Как кони медленно ступают...*», 1, 67), где «чужие люди» везут смертельно больного, теряющего силы поэта в гибельном для него направлении, оказывается продолженной в многоплановом стихотворении 1916 года «*На розвальнях, уложенных соломой....*»: с одной стороны, шутливым, связанном со встречей с «такой монашкой туманной» – Цветаевой («*Не веря воскресенья чуду...*», 1, 1916, 122-123; Цветаева, 1995, 100-101), с другой, трагическом с развернутыми ассоциациями гибели (смерть царевичей Димитрия и Алексея...) <sup>29</sup>:

На розвальнях, уложенных соломой,  
Едва прикрытые рогожей роковой,  
От Воробьевых гор до церковки знакомой  
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки  
И пахнет хлеб, оставленный в печи.  
По улицам меня везут без шапки,  
И теплятся в часовне три свечи.

...

Сырая даль от птичьих стай чернела,  
И связанные руки затекли;  
Царевича везут, немеет страшно тело –  
И рыжую солому подожгли.

(1916, 1, 120-121)

Постреволюционная Москва продолжает восприниматься Мандельштамом в двойном ключе. Она – отталкивающая, «разбойная», злая, «чужая», «хитрая», «рабская»,

«азиатская»<sup>30</sup> и, как и раньше, – город прекрасных соборов, музеев, музыки, живущих в ней любимых родных и друзей, город, где сам поэт жил с перерывами и откуда был насильственно увезен в леденящую даль ГУЛАГа, встретив там свой смертный час.

Сама смерть, являющаяся одной из основных мандельштамовских тем уже в период сборника «Камень», осмысливается теперь поэтом как высочайший творческий акт. В эссе «Скрябин и христианство», начатом Мандельштамом непосредственно после смерти Скрябина в апреле 1915 года, читаем:

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. С этой вполне христианской точки зрения смерть Скрябина удивительна. Она не только замечательна как сказочный посмертный рост художника в глазах массы, но и служит как бы источником этого творчества, его телеологической причиной («Скрябин и христианство», 1917, 1, 201).

Самоубийство, упомянутое в сборнике «Камень» («Летние стансы», 1913, 1, 89) и составляющее суть первого стихотворения сборника «Tristia» («Как этих покрывал и этого убора...», 1915, 1916, 1, 118), отгоняется поэтом прочь как страшное и навязчивое искушение, в результате насильственных перемен охватившее психической эпидемией все российское общество:

На этом диком страшном свете  
Ты, друг полночных похорон,  
В высоком строгом кабинете  
Самоубийцы – телефон!

...

Куда бежать от жизни гулкой,  
От этой каменной уйти?

Молчи, проклятая шкатулка!  
На дне морском цветет: прости!..

(«Телефон», 1918, 1, 137-138)<sup>31</sup>

Испытывая в юные годы симпатию к правым эсерам («Эрфуртская программа», «Семья Синани» в «Шуме времени» (1923-1924, 2, 375-384), Мандельштам не отвергает саму идею революции. Революция понимается им не только как поиски средств установления социальной справедливости, но и как сущность самого бытия («Революция – сама и жизнь, и смерть...»: «Комиссаржевская» // «Шум времени», 384), а также как проявление его философии амбивалентного творческого процесса, при котором преемственность и повторяемость «старого» должны непременно сочетаться с ломкой и нарушением правил, катастрофой, страстным экспериментированием, обновлением и метаморфозой. Метаморфозу испытывает теперь и само поэтическое слово – «ласточка», «нежный и хрупкий образ души, свободы, поэзии». Но это уже больше не «вольная и единственная ласточка» прежних стихов Мандельштама (Аверинцев, 1990а, 40-41), теперь это множество «ласточек», пойманных в сети и увязанных формой в стихотворения – «легионы», затмившие своей стаей солнечный свет и превратившиеся в литературное оружие поэта, говорящего «мы» (Левин, 1978, 119) носителям перемен:

...Мы в легионы боевые  
Связали ласточек – и вот  
Не видно солнца; вся стихия  
Щебечет, движется, живет;  
Сквозь сети – сумерки густые –  
Не видно солнца, и земля плывет...

(«Сумерки свободы». Первоначальное название стихотворения «Гимн», май 1918, 1, 135)<sup>32</sup>

Сумерки – это тот промежуток времени, в котором встречаются и разлучаются день и ночь, свет и тьма, жизнь и смерть, радость и горе, надежда и отчаяние. Контексты стихотворения «Сумерки свободы» наслаиваются один на другой, отражая процесс поэтического творчества и революционно-социальные процессы истории. «Легионы боевые» дополнительно включают в себя образы римской истории и евангельского повествования. Учитывая уроки Французской революции, Мандельштам не только регистрирует ход, но и прогнозирует исход революции русской: «скрипучий поворот руля» от «старого» мира к «новому» закончится нисходящим движением плывущих на корабле «современности и перемен» искателей революционных преобразований, но не на «дно жизни» и не в богемный подвал, где весело буянила пьяная орава маргиналов-поэтов сборника «Камень», а в царство мертвых, в царство стужи и ужаса. Отступая от присущей ему в юности «антиобщественности» и прощаясь со «старым миром», Мандельштам уже знает заранее, какой ценой – десятью дантовскими небесами – придется ему вместе с отважными соискателями-сотоварищами – «мужами» – заплатить за их рискованный эксперимент:

...Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,  
Скрипучий поворот руля.  
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.  
Как плугом, океан деля,  
Мы будем помнить и в летейской стуже,  
Что десяти небес нам стоила земля.

(136)

Смерть, принесенная в страну насильственными переменами, сметает все на своем пути, подвергая опасности

уже само время, которому поэт в прежних стихах нередко противостоял:

...В ком сердце есть – тот должен слышать, время,  
Как твой корабль ко дну идет.

(135)

Сам творческий акт рискует оказаться подвергнутым суду, где судьей будет народ<sup>33</sup>:

...Восходишь ты в глухие годы, –  
О, солнце, судия, народ.

(135)

О том, что и народу без всякого «суда и следствия» придется спуститься в ту же самую «летейскую стужу», известно пока еще только революционным плановикам-утопистам – Щеголевым и Верховенским XX века, равно как и тем, кто наделен пророческим видением. Не потребовалось долгого времени и Мандельштаму на то, чтобы обратить свое литературное оружие – слово в защиту мировой многовековой культуры и самой жизни в стране, захваченной страшными силами убийства и разорения. Теперь за эту многовековую мировую культуру поэт готов биться до последнего вздоха, приняв свой жребий вместе с единомышленниками, провожаемыми на битву горестным плачем любимых:

...И чту обряд той петушиной ночи,  
Когда, подняв дорожной скорби груз,  
Глядели вдаль заплаканные очи  
И женский плач мешался с пеньем муз.

...

Нам только в битвах выпадает жребий,  
А им дано гадая умереть.

(*Tristia*, 1918, 1, 138-139)

Мандельштамовская битва за мировую культуру не принимает, однако, форм жестокости и кровопролития. Она не принимала их и раньше. Она не принимала их никогда. Елена Тагер приводит реплику Мандельштама из разговора друзей о возможности пойти на фронт добровольцем в годы Первой мировой войны: «...Мой камень не для этой пращи. Я не готовился питаться кровью...» (1995, 233). Встретив враждебно Октябрьский переворот 1917 года, в 1918 году поэт решается пойти на сотрудничество с властью с целью трудиться в тех сферах общественной деятельности, которые способствовали бы сохранению культуры и самой человеческой жизни (служба в Центральной коллегии по разгрузке и эвакуации Петрограда, работа в должности заведующего отделом художественного развития учащихся в Отделе реформы школы Наркомпроса в Москве: Нерлер, 1989; Шенталинский, 1991; М. Гаспаров, 1991; Мусатов, 2000а, 172-186). Начало же «Красного террора» – осень 1918 года резко обрывает энтузиазм Мандельштама. В феврале 1919 года он уезжает из Москвы сначала в Харьков, а затем в Киев, где 1 мая того же 1919 года встречает художницу Надю Хазину – свою будущую жену.

Далеко не все поэты-художники, принимающие участие в нагрянувшем на страну революционном эксперименте, горят желанием встать на сторону воителей за мировую культуру. Недавние «бунтари», такие как Маяковский с его «эпатажем буржуа», «пощечиной общественному вкусу» и призывом «скинуть с корабля современности»



Пушкина, Толстого и Достоевского, твердо и решительно оказываются на стороне кровопролития и ведут свою битву во имя уничтожения этой самой культуры, активно практикуя «искусство приспособления»<sup>34</sup> и пользуясь всеми благами и привилегиями террористической власти.

Через неделю после Октябрьского переворота ВЦИК пригласил в Смольный творческую интеллигенцию Петрограда... На встречу с новой властью пришли Владимир Маяковский, Всеволод Мейерхольд и Александр Блок. Маяковский, в марте 1917 года заявлявший «да здравствует искусство, свободное от политики», и Мейерхольд, поставивший в императорском Александринском театре роскошнейший спектакль – *Маскарад*, премьера которого состоялась 25 февраля 1917 года, представляли новое, революционное искусство. О надеждах новаторов в искусстве скажет позднее А. Таиров: «Как мы рассуждали? Революция разрушает старые формы жизни. А мы разрушаем старые формы искусства. Следовательно, мы – революционеры и можем идти в ногу с революцией». Революционеры в искусстве жестоко ошиблись, рассчитывая на длительное сочувствие революционеров в политике. Однако на первых порах новая власть использует «разрушителей», тех, кого Евгений Замятин назовет «юркой школой», «юркими авторами», знающими, «когда надеть красный колпак и когда его скинуть, когда петь сретение царя и когда молот и серп». Е. Замятин констатирует, выделив подлинного поэта – В. Маяковского, что «наиюрчайшими оказались футуристы: не медля ни минуты – они объявили, что придворная школа – это, конечно, они» (Геллер, Некрич, 1982, 54; Замятин, «Я боюсь», 186)

Вставшие без каких-либо «маятниковых» колебаний на сторону террора, эти поэты воспевают свою заветнейшую мечту об обновлении человека и построении райской утопии на Земле, полагая, что непременным условием осуществления этой мечты является полнейший разгром и уничтожение не только социального и культурного прошлого и связанного с ним настоящего, но и самой истории «старого мира»:

Мы несметные, грозные легионы Труда.

...

Во имя нашего Завтра – сожжем Рафаэля,  
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

...

Все – мы, во всем – мы, мы пламень и свет побеждающий,  
Сами себе Божество, и Судья, и Закон.

(«Мы», В. Кириллов, 1917)

Разворачивайтесь в марше!  
Словесной не место кляузе.  
Тише, ораторы!  
Ваше  
Слово,  
Товарищ маузер.  
Довольно жить законом,  
Данным Адамом и Евой!  
Клячу истории загоним.  
Левой!  
Левой!  
Левой!

(«Левый марш», В. Маяковский, 1918 )

Белогвардейца  
Найдете – и к стенке.  
А Рафаэля забыли?  
Забыли Растрелли вы?  
Время  
пулям  
по стенкам музеев тенькать.  
Стодюймовками старье расстреливай!

(«Радоваться рано», В. Маяковский, 1918)

Ходасевич пишет в своих заметках о Маяковском: «Его истинный пафос – пафос погрома, то есть насилия и надругательства над всем, что слабо и незащитно... <...> Время шло. Было забавно и поучительно наблюдать, как погромщик незащитных превращался в защитника сильных, революционер – в благонамеренного охранителя советских устоев, недавний бунтарь – в сторожа при большевицком лабазе» (1982, 186-187).

Идея «расстрельного» отречения от «старья» – от «старого мира» и разрушения его «до основанья» ради построения утопического «светлого будущего» кардинально противоречит художественной философии Мандельштама. Его философия подразумевает творческий процесс как строение «целостной вещи» при непременно «скрещивании», «слиянии», «синтезе», «склеивании» того, что «было встарь», что «вспоминается» и «повторяется снова», и того, что делается «нового на ходу», изобретается и ведет к радикальному преобразению и трансформации «старого». Теперь же, в условиях насильственного отречения от «старого мира», при повторении-воспоминании и сохранении дорогой для Мандельштама темы «культурной непрерывности» (М. Гаспаров, 2001, 204) и акмеистической антиутопической установке (Аверинцев, 1990а, 20), стихи его нового сборника «Tristia», пропитанные эллинско-итальянскими образами и образами классицизма, встречаются революционной страной, рьяно устремившейся в «светлое будущее», как «старомодные», оставшие от жизни, обслуживающие мир, подлежащий уничтожению. И только такие знатоки поэзии, как Мочульский, способны «с изумлением» увидеть настоящее «новое» в творчестве Мандельштама:

Ни один из современных поэтов не ощущает слова так остро, как Мандельштам. Последний сборник его («Tristia» – М. Г.) сделан из какого-то непостижимого материала. От

незначительного упора внимания легко разрывается пелена знакомости, «обыкновенности», и мы с изумлением замечаем, что нет в этих стихах ни одного слова, которое не было бы заново создано изнутри (Мочульский, 1923; также 1995б, 68).

Несмотря на обвинения в «старомодности» мотивов и стиля, Мандельштам остается верен своим творческим принципам. Вот что сказано на тему смены «старого» «новым» у Н. Мандельштам:

В основе каждой капитуляции лежала предпосылка, что на смену «старому» пришло «новое», а тот, кто держится за «старое», остается на бобах. Это воззрение было подготовлено теорией прогресса, а также историческим детерминизмом новой религии. Капитулянты расшатывали все старые представления хотя бы потому, что они старые и, следовательно, отслужили свой срок (1970, 173).

Таким образом, при абсолютном неприятии кровопролития и нежно-бережном отношении к уничтожаемой культуре «старого» мира, Мандельштам попадает в категорию «бывших»-«чужих» и подходит к теме не только реально нависшей над страной и над ним самим смертельной угрозы, но и угрозы лишиться поэтической и исторической памяти, поскольку уничтожение «старого», «прошлого» – это одновременно и уничтожение памяти. Поэтическое слово, слово созидания «ночной песни»-стихотворения, подвергается теперь испытанию смертью и полным забвением. У Лидии Гинзбург сказано следующее: «Юный Мандельштам писал о прелести молчания и призывал слово вернуться в музыку. Зрелый Мандельштам знает, что воплощенная мысль – это необходимость, это высшая обязанность поэта... Слепая, бескрылая ласточка – *несказанное* слово, ...уходит в царство теней, в царство мертвых... Слово то умирает, то борется за

свою жизнь – оно растет, оно несет зеленую ветку – как голубь из Ноева ковчега. Дальше опять о страхе зияния, то есть пустоты, о плаче муз над умолкшим поэтом...» (1982, 272):

Я слово позабыл, что я хотел сказать.  
Слепая ласточка в чертог теней вернется,  
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.  
В беспмятстве ночная песнь поется.

...

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,  
И выпуклую радость узнаванья.  
Я так боюсь рыданья Аонид,  
Тумана, звона и зиянья.

А смертным власть дана любить и узнавать,  
Для них и звук в персты прольется,  
Но я забыл, что я хочу сказать,  
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Все не о том прозрачная твердит,  
Все ласточка, подружка, Антигона...  
А на губах, как черный лед, горит  
Стигийского воспоминанье звона.

(«Ласточка», 1920, 1, 146)

Этой слепой ласточке со срезанными крыльями – поэтическому слову, которое «забывает» поэт, – самой ее жизни-Психее-душе – остается лишь попытка отложить на время свою плату Харону:

Когда Психея-жизнь спускается к теням  
В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной,

Слепая ласточка бросается к ногам  
С стигийской нежностью и веткою зеленой...

...

И в нежной сутолке не зная, что начать,  
Душа не узнает прозрачные дубравы,  
Дохнет на зеркало и медлит передать  
Лепешку медную с туманной переправы.

(1920, 1, 147-148)

Неминуемое нисхождение в царство мертвых ждет и  
усыхающую теперь пчелу – поэта (Пурин, 1996), дарящего  
на прощанье свой «дикий подарок» любимой:

Возьми на радость из моих ладоней  
Немного солнца и немного меда,  
Как нам велели пчелы Персефоны.

...

Нам остаются только поцелуи,  
Мохнатые, как маленькие пчелы,  
Что умирают, вылетев из улья.

...

Возьми ж на радость дикий мой подарок –  
Невзрачное сухое ожерелье  
Из мертвых пчел, мед превративших в солнце.

(1920, 1, 147)

Собирание меда поэзии и слияние сладости запретного теперь и «своего», и «чужого» наследия в творческом многотрудном процессе продолжает оставаться для Мандельштама источником «родного» поэтического языка:

...Слаще пеня итальянской речи  
Для меня родной язык,

Ибо в нем таинственно лепечет  
Чужеземных арф родник...

(«Чуть мерцает призрачная сцена... » 1920, 1, 148)

Ведь еще в 1916 году, несмотря на войну с Германией, поэт в своем антивоенном стихотворении «Зверинец» воспел не только «славянский», но и «германский» лен:

...А я пою вино времен –  
Источник речи италийской –  
И в колыбели праарийской  
Славянский и германский лен!..

(«Зверинец», 1916, 1, 119)

Все это собирание меда поэзии «своего» и «чужого», вся эта любовь к «блаженному, бессмысленному слову» родного поэтического языка и к «старому миру», обреченному на тотальное уничтожение, будут беспощадно наказаны. «Злой мотор» (переключка с Блоком) расстрельных залпов «советской ночи» не прокричит поэту «Многая лета...»:

...Дикой кошкой горбится столица,  
На мосту патруль стоит,  
Только злой мотор во мгле промчится  
И кукушкой прокричит.  
Мне не надо пропуска ночного,  
Часовых я не боюсь:  
За блаженное, бессмысленное слово  
Я в ночи советской помолюсь...

(«В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920, 1, 149-150)

В своей речи «О назначении поэта», произнесенной 11 февраля 1921 года, в 84-ю годовщину смерти Пушкина, Александр Блок, глубоко разочаровавшийся в революции, говорит о невозможности дышать воздухом окружающего. Его слова – не только отзвук предсмертных слов самого Пушкина «Тяжело дышать, давит...», но и отражение реального отсутствия воздуха в стране, задушенной террором:

И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура. <...> Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают... Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл (Блок, 354).

Через полгода после этого выступления Блок умирает:

Смерть Александра Блока была символом гибели эпохи, крушения веры русской интеллигенции в революцию, гибели надежд. «Жизнь изменилась, – заносит в дневник 17 апреля 1921 года автор *Двенадцати*, поэмы, в которой революционеров ведет в будущее Христос, – вошь победила весь свет, и все теперь будет меняться в другую сторону, а не в ту, в которой жили мы, которую любили мы» (Геллер, Некрич, 1982, 205).

«Перемена в другую сторону», о которой написал Блок в дневнике, означает дальнейшее расширение беспощадного террора в стране, и стержнем отчаянной «битвы», в которой выпадает «жребий» мандельштамовскому поэту, становится преодоление страха перед лицом этого всеобъемлющего насилия, а также глубокая вера в свои наивысшие ценности – в бессмертие подлинной красоты, любви и искусства, в вечное обновление жизни и в воскресение-возвращение упавшей на «горячие снега» жертвенной ласточки-слова:



...Пахнет дымом бедная овчина,  
От сугроба улица черна.  
Из блаженного, певучего притина  
К нам летит бессмертная весна.  
Чтобы вечно ария звучала:  
«Ты вернешься на зеленые луга», –  
И живая ласточка упала<sup>35</sup>  
На горячие снега.

(«Чуть мерцает призрачная сцена...», 1920, 1,  
148-149)

...В черном бархате советской ночи,  
В бархате всемирной пустоты,  
Все поют блаженных жен родные очи,  
Все цветут бессмертные цветы...

(«В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920, 1, 149)

...А счастье катится, как обруч золотой...

(«Я в хоровод теней, топтавший нежный луг...»,  
1920,1, 153)

Наивысшие ценности поэта, непременно включающие в себя обретение глубокой духовной свободы путем преодоление рабского страха, представлены на этот раз символикой Исаакиевского собора. Именно сюда, в Исаакиевский собор, в 84-ю годовщину смерти Пушкина, 10 февраля 1921 года, предполагая<sup>36</sup>, что здесь должна была состояться (но не состоялась) панихида в дни смерти поэта, Мандельштам приводит своих друзей и раздает им свечи (Павлович, 2002, 122):

Люблю под сводами седья тишины  
Молебнов, панихид блужданье

И трогательный чин – ему же все должны, –  
У Исаака отпеванье.

Люблю священника неторопливый шаг,  
Широкий вынос плащаницы  
И в ветхом неводе генисаретский мрак  
Великопостныя седмицы.

Ветхозаветный дым на теплых алтарях  
И иерея возглас сирый,  
Смиренник царственный – снег чистый на плечах  
И одичалые порфиры.

Соборы вечные Софии и Петра,  
Амбары воздуха и света,  
Зернохранилища вселенского добра  
И риги Нового Завета.

Не к вам влечется дух в години тяжких бед,  
Сюда влачится по ступеням  
Широкопасмурным несчастья волчий след,  
Ему ж вовеки не изменим.

Зане свободен раб, преодолевший страх,  
И сохранилось свыше меры  
В прохладных житницах, в глубоких закромах  
Зерно глубокой, полной веры.

(Весна 1921, весна 1922, 1, 154.)

Становясь для внешнего мира внутренним эмигрантом, чуждым ему, «чужим», Мандельштам еще в 1920 году отказывается от предоставившейся ему возможности уехать за границу, соотнеся свое решение с мыслью о Чаадаеве, который «вернулся в небытие из страны, где

была жизнь», и опасаясь, в случае своего собственного отъезда, последующего запрета на возвращение (Де Мони, 484; Н. Мандельштам, 1982б, 129-130). Поэт остается в стране и в статье «Слово и культура» (1921 год) четко определяет давно уже выношенную им мысль не только о скрещивании «своего» и «чужого», языков «всех времен, всех культур», но и о посмертной жизни того сплава, что подвергся погребению в городах России. Камень оказался раздробленным, отпеваемый мир – новой ступенью природных метаморфоз, а культура – приобщением к ограбленному и убиенному. Семена, разбросанные по вновь нарождающемуся миру, – это слова об умирающих в пространстве, «открытом для всех»:

Трава на петербургских улицах – первые побеги девственного леса, который покрывает место современных городов. Эта яркая, нежная зелень, свежестью своей удивительная, принадлежит новой, одухотворенной природе. Воистину Петербург самый передовой город мира. Не мэтрополитеном, не небоскребом измеряется бег современности – скорость, а веселой травкой, которая пробивается из-под городских камней. <...> Спасибо вам, «чужие люди», за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром, который уже «не от мира сего». <...> Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. <...> Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так и дверь старого мира настезь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семишвольной, а тысячешвольной цевницей, оживляемой сразу дыханьем всех веков. <...> Говорят, что причина революции – голод в междупланетных пространствах. Нужно рассыпать пшеницу по эфиру.

Классическая поэзия – поэзия революции (1, 1921, 211-216).

В 1921 году «опека над старым миром» и революция, устремленная в будущее, характеризуются Мандельштамом как непреложный «синтетический»<sup>37</sup>, магический этап перевоплощений, как подготовка человеческого зерна к будущим посевам культуры и жизни. Поэт – участник того же магического действия, разбрасывающий поющие слова по миру, стремится предотвратить «междупланетный» голод и накормить мир словом, прошедшим через смерть. Но в то самое время, когда внутренний мир Мандельштама бурлит порывами к «опеке над старым миром» и неуклонной надеждой на возможность осуществления одновременных обновлений и перемен, их скрещиваний и перевоплощений, окружающий мир становится для него все более чуждым-«чужим», а сам поэт оказывается в нем мишенью для «товарища Маузера».

#### 4. Стихотворения (1921-1925)

«Стихотворения» – последний сборник стихов Мандельштама, вышедший при жизни поэта и опубликованный с помощью Бухарина в 1928 году. В него входят сборники «Камень», «Tristia» и новые стихи, написанные в 1921-1925 годах. Стихи эти приходятся на годы Голодомора 1921-1923 годов, унесшего миллионы жизней, и НЭП, при котором карательная политика большевиков включила в себя расширение кампании «по предупреждению заговоров против советской власти». В августе 1921 года в застенках ЧК погибает и друг Мандельштама – акмеист Гумилев. Арест и гибель Гумилева вызывает потрясение в обществе и становится «скорбным месяцем русской поэзии». «Контрреволюционное дело» Гумилева ведет близкий друг Маяковского – чекист Агранов, входивший, как и Маяковский, в круг Осипа Брика, также сотрудника ЧК. О футуристах у Якова Гордина сказано: «Брюсов стал красным

высокопоставленным чиновником, а футуристы служили в ЧК» (1993б, 8). О Маяковском Павел Нерлер пишет: «Маяковский, к сожалению, был один из первых, с кого началась инфильтрация чекистов в писательскую среду и писателей в чекистскую» (2009б, 26). Надежда Яковлевна так написала о доме Брика и его «литературной» среде: «В борьбе у них все средства были хороши. В доме у Брика, где собирались литераторы и сотрудники Брика по службе вплоть до Агранова, – они там зондировали общественное мнение и заполняли первые досье – О.М. и Ахматова уже в 22 году получили кличку "внутренние эмигранты". Это сыграло большую роль в их судьбе, а Брик едва ли не первый начал употреблять нелитературные средства в литературной борьбе» (1970, 179-180).

В процессе той же кампании «по предупреждению заговоров против советской власти» в 1922 году арестовывается патриарх Тихон, который умирает в 1925 году. В 1922 году проводятся и показательные процессы над священниками, в том числе процесс по делу митрополита Петроградского Вениамина, пользовавшегося огромным авторитетом как в среде народа, так и у интеллигенции и открыто призывавшего к оказанию непосредственной помощи голодающим, без коварного посредничества властей, реквизировавших под видом помощи голодающим церковные ценности и одновременно продававших хлеб и другие продукты питания за границу. Вместе с другими священниками митрополит Вениамин был расстрелян в августе того же года. К этому времени относится и показательный процесс над правыми эсерами, которым симпатизировал Мандельштам. Двенадцать из них получили смертные приговоры, замененные затем на тюремное заключение строгого режима.

В 1922 году Ленин наносит свой очередной беспощадный удар по интеллигенции. Знакомясь с проектами первого

советского Уголовного кодекса – УК РСФСР, он настаивает на необходимости «открыто выставить принципиальное и политически правдивое (а не только юридически-узкое) положение, мотивирующее **суть и оправдание** террора...». В Уголовный кодекс он включает статью, карающую смертью за высказывание взглядов, которые могут «объективно помогать» буржуазии. 31 августа 1922 года «Правда» публикует сообщение, озаглавленное «Первое предупреждение». Констатируя, что «определенные слои буржуазной интеллигенции не примирились с советской властью», орган ЦК перечисляет «опорные пункты» антисоветской деятельности: высшая школа, публицистика, художественная литература, философия, медицина, сельскохозяйственная наука, кооперация, – а затем сообщает, что «по постановлению ГПУ» наиболее «активные контрреволюционные элементы» из среды интеллигенции высылаются «в северные губернии, часть за границу». В 1922 году издается декрет об организации Главного управления по делам литературы и искусства (Главлит). В обязанности Главлита входит «предварительный просмотр всех предназначенных для печатания и распространения литературных произведений, периодических и непериодических изданий, карт и т.д. Кроме того, Главлит выдает разрешение на издание всех родов печатных произведений, составляет списки запрещенных книг, вырабатывает постановления касательно типографий, библиотек, книжной торговли. В том же 1922 году по всей стране проводятся бесчисленные аресты ученых, заключение их в тюрьмы, расстрелы, высылка за границу. 29 сентября 1922 года из Петрограда отплывает ставший знаменитым «философский пароход», вынужденными пассажирами которого оказываются философы (Бердяев, Франк, Трубецкой, Вышеславцев...) и ученые из Москвы, Казани и других городов страны. С искоренением мыслей и чувств,

побуждающих к состраданию и милосердию, связаны не только массовые расстрелы священников, но и разрушение церквей, нарастание антирелигиозной пропаганды.

Общая атмосфера террора явилась для Мандельштама вопросом исключительной важности (Сегал, 1998, 655-676, 690-691; М. Гаспаров, 2000, 37; Мец, 2005, 73-81). Темы зла и насилия, разгулявшегося в стране, пронизывают все его стихи 1921-1925 годов. В них вводится новый словарь для описания смерти и ее страшных орудий. В 1925 году, со смертью Блока и Гумилева (1921), Хлебникова (1922) и Есенина (1925), Мандельштам перестает писать стихи и «поэтически» замолкает на целых пять лет, до 1930 года.

Тему смерти, связанную с гибелью Гумилева, мотивы промозглого холода и смертного страха, жертвенную соль на топоре, описание внутреннего состояния жертвы в темном расстрельном дворе, предчувствие собственной гибели, от которой никуда не укрыться, мы отмечаем сразу же, в одном из первых стихотворений нового сборника Мандельштама *«Умывался ночью во дворе...»*. Звездный холодный луч стихотворения из сборника *«Камень» «Как кони медленно ступают...»* (1911), предвещавший тогда гибель лирическому герою, знаменует теперь смерть реальную, а черный цвет сборника *«Tristia»* появляется и в стихах этих лет (1921-1925), заполняя их поэтическое пространство:

Умывался ночью во дворе.  
Твердь сияла грубыми звездами.  
Звездный луч – как соль на топоре.  
Стынет бочка с полными краями.

На замок закрыты ворота,  
И земля по совести сурова.  
Чище правды свежего холста  
Вряд ли где отыщется основа.

Тает в бочке, словно соль, звезда,  
И вода студеная чернее.  
Чище смерть, соленее беда,  
И земля правдивей и страшнее.

(1921, 2, 35)

В стихотворении «Концерт на вокзале», которое начинается с описания «тверди», кишашей «червями», Мандельштам, в ответ на предсмертные слова блоковской речи об отсутствии воздуха, о смерти поэта и культуры (мы уже встречали их в сборнике «Tristia»), вновь произносит эти слова, откликаясь, возможно, и на пророческое стихотворение «Заблудившийся трамвай» убиенного Гумилева. В эту тему он вводит дополнительные мотивы сохранения «старого мира» в форме поэтической памяти и собственного трагического «опоздания» на поезд «мировой культуры» (Ронен, 1983, XVII-XX; Б. Гаспаров, 1994, 162-186), покидающий землю и увозящий «успевших» на него погибших поэтов (Пушкина, Лермонтова, Гумилева) в подземное царство смерти – Элизиум:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,  
И ни одна звезда не говорит,  
Но, видит Бог, есть музыка над нами,  
Дрожит вокзал от пенья аонид.  
И снова, паровозными свистками  
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.  
Железный мир опять заморожен.  
На звучный пир в элизиум туманный  
Торжественно уносится вагон:  
Павлиний крик и рокот фортепьянный.  
Я опоздал. Мне страшно. Это – сон.



И я вхожу в стеклянный лес вокзала,  
Скрипичный строй в смятении и слезах.  
Ночного хора дикое начало  
И запах роз в гниющих парниках –  
Где под стеклянным небом ночевала  
Родная тень в кочующих толпах...

И мнится мне: весь в музыке и пене,  
Железный мир так нищенски дрожит.  
В стеклянные я упираюсь сени.  
Горячий пар зрачки смычков слепит.  
Куда же ты? На тризне милой тени  
В последний раз нам музыка звучит!

(«Концерт на вокзале», 1921, 2, 35-36)

Прекрасно отдавая себе отчет в том, что дефицита на поезда, увозящие бунтующих «заговорщиков» в реальную смерть, не существует [ассоциации с декабристами («Декабрист», 1917, 1, 127), с «делом» Гумилева, с «делом» обвиняемых по показательным процессам 1922 года и расстрелянных священников, с «делом» заключенных в тюрьмы правых эсеров, а также со смертью Хлебникова в деревенской бане художника Митурича (Парнис, 1991б, 192)], Мандельштам и сам уже прощается с жизнью, к которой как к «своему» и «чужому»-желаемому он все еще продолжает тянуться с нежностью и любовью (рождественский контекст стихотворения: Магомедова, 1991):

Кому зима – арак и пунш голубоглазый,  
Кому душистое с корицею вино,  
Кому жестоких звезд соленые приказы  
В избушку дымную перенести дано.

Немного теплого куриного помета  
И бестолкового овечьего тепла;  
Я все отдам за жизнь – мне так нужна забота, –  
И спичка серная меня б согреть могла.

Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка,  
И верещанье звезд щекочет слабый слух,  
Но желтизну травы и теплоту суглинка  
Нельзя не полюбить сквозь этот жалкий пух.

Тихонько гладить шерсть и ворошить солому,  
Как яблоня зимой, в рогоже голодать,  
Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому,  
И шарить в пустоте, и терпеливо ждать.

Пусть заговорщики торопятся по снегу  
Отарою овец и хрупкий наст скрипит,  
Кому зима – полынь и горький дым к ночлегу,  
Кому – крутая соль торжественных обид.

О, если бы поднять фонарь на длинной палке,  
С собакой впереди идти под солью звезд  
И с петухом в горшке прийти на двор к гадалке.  
А белый, белый снег до боли очи ест.

(1922, 2, 36-37)

Страшный момент расплаты за неуклонное стремление к осмысленной жизненной цели, поставленной уже в ранних стихах (Топоров, 1995б, 432), может в любую минуту настичь поэта – «обреченного на сруб» высокого дерева, протестующая вершина которого все еще «колобродит»:

Холодок щекочет темя,  
И нельзя признаться вдруг, –

И меня срезает время,  
Как скосило твой каблук.

...

Видно, даром не проходит  
Шевеленье этих губ,  
И вершина колобродит,  
Обреченная на сруб.

(1922, 2, 37-38)

И все же «обреченный» поэт – «черствый пасынок веков» – найдет свое, предназначенное ему историей место:

...И свое находит место  
Черствый пасынок веков –  
Усыхающий довесок  
Прежде вынутых хлебов.

(«Как растет хлебов опара...», 1922, 2, 38)

Установка «нового» общества на отречение от «старого мира» с его многовековой культурой будет непременно нарушена бунтующим, поющим «против шерсти мира» поэтом – «вором» – «комариным князем» (перекличка с державинским, пушкинским и тютчевским звенящим комаром). Именно таким упорным сопротивлением, оказываемым исподволь, с давних пор, «через век», создается возможность переливания «розовой крови» подлинного творчества и возвращения его в «родной звукоряд». И именно таким упорным сопротивлением создается возможность спасти от гибели и разрушения амбивалентного процесса «разъединения» и «скрепления-связи» вечную «песенку ни о чем» мировой драгоценной поэзии – собранных в стога ее «сухих трав» (перекличка: Гораций, Овидий, Верлен, Шенье, «Воз сена» Босха, Фет,

Пастернак), их благоуханного, целительного «настоя» и «звона»:

Я не знаю, с каких пор  
Эта песенка началась, –  
Не по ней ли шуршит вор,  
Комариный звенит князь?

Я хотел бы ни о чем  
Еще раз поговорить,  
Прошуршать спичкой, плечом  
Растолкать ночь, разбудить;

Раскидать бы за стогом стог,  
Шапку воздуха, что томит;  
Распороть, разорвать мешок,  
В котором тмин зашит.

Чтобы розовой крови связь,  
Этих сухоньких трав звон,  
Уворованная нашлась  
Через век, сеновал, сон.

(1922, 2, 39)

«Приставная лесенка» одухотворенной человеческой мысли (лестница Иакова, платонизм), ведущая вверх, на сеновал «сухих» целительных трав многолетнего «сбора», служит поэту путем в его упорном труде «разъединения» и «скрепления» старых и новых поэтических форм (лесенка – это также отсылка не только к «Лесенке» Кузмина, но и к стихотворной форме Маяковского). Интерес к футуризму, возникший у Мандельштама еще в 1913 году, литературная и личная дружба с футуристами (Н. Мандельштам, 1970, 256; Г. Иванов; Парнис, 1991а, 1991б;

Вяч. Вс. Иванов, 1990, 365, 2000, 207-208; Мец, 1990, 279; Марков, 1994; Лекманов, 2000, 565-574, 695; 2003б, 53, 106, 139), постоянные поиски новых форм и борьба за интеграцию старых (Аверинцев, 1998) составляют суть творческой жизни поэта, включающей в себя и синтезирующей приемы самых разных направлений – символизма, акмеизма, футуризма (Г. Струве, 1981, 186):

Я по лесенке приставной  
Лез на включенный сеновал, –  
Я дышал звезд млечных трухой,  
Колтуном пространства дышал.

И подумал: зачем будить  
Удлиненных звучаний рой,  
В этой вечной склоке ловить  
Эолийский чудесный строй?

...

Распряженный огромный воз  
Поперек вселенной торчит.  
Сеновала древний хаос  
Защекочет, запорошит...

Не своей чешуей шуршим,  
Против шерсти мира поем.  
Лиру строим, словно спешим  
Обрасти косматым руном.

Из гнезда упавших щеглов  
Косари приносят назад, –  
Из горящих вырвусь рядов  
И вернусь в родной звукоряд.

Чтобы розовой крови связь  
И травы сухорукий звон  
Распростились: одна – скрепясь,  
А другая – в заумный сон.

(1922, 2, 39-40)<sup>38</sup>

Одна «реальность», которая все «темней», отчетливо противопоставлена в эти годы другой – «родному звуко-ряду» поэта:

Он должен вырваться из чуждых ему «рядов» (слово, в этом значении области жизни или культуры, распространенное в 1920-е годы) и вернуться в тот «звукоряд», который ему предназначен его природой и рождением. Этот звукоряд – его собственный, а не тот, который мир пробует навязать. Поэтому он поет «против шерсти мира»... (Вяч. Вс. Иванов, 2006, 238-239).

Конфликт двух противоположных реальностей, в которых приходится существовать не одному Мандельштаму, разрывает позвонки «века-зверя», принявшего на себя «смертельный ушиб» насильственных перемен. Превращение «разрыва» в «связь», соединение позвонков его разбитого позвоночника можно осуществить лишь с помощью подлинного искусства – звуков «флейты» и «крови-строительницы» – крови поэта. Теперь уже сам поэт превращается в жертвенного «агнца» – двойника смертельно раненного «века-зверя». Так развивается тема двойника поэта, возникшая в стихах сборника «Камень», а мотив заклания становится у Мандельштама в 1922 году «сосредоточеннее и сокровеннее» (Аверинцев, 1990а, 42):

Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И своею кровью склеит  
Двух столетий позвонки?

Кровь-строительница хлещет  
 Горлом из земных вещей,  
 Захребетник лишь трепещет  
 На пороге новых дней.

...

Словно нежный хрящ ребенка  
 Век младенческой земли –  
 Снова в жертву, как ягненка,  
 Темя жизни принесли.

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

...

И с высокой сетки птичьей,  
 От лазурных влажных глыб  
 Льется, льется безразличие  
 На смертельный твой ушиб.

(«Век», 1922, 2, 41-42)

«Смертельный ушиб» нанесен теперь и «пышущему жаром иноходцу» – «иностранцу» – маргиналу-поэту. К нему пришла самая большая беда, какая только может случиться с поэтом: ему «больше нечего сказать», и от него остается всего лишь «подкова», которой больше «не придется высекать искры из кремня» дороги:

...С чего начать?  
 Все трещит и качается.

...

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.  
 Конь лежит в пыли и храпит в мыле,

Но крутой поворот его шеи  
Еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными  
ногами, –

Когда их было не четыре,  
А по числу камней дороги,  
Обновляемых в четыре смены,  
По числу отталкиваний от земли  
Пышущего жаром иноходца.

Так  
Нашедший подкову  
Сдувает с нее пыль  
И растирает ее шерстью, пока она не заблестит;  
Тогда  
Он вешает ее на пороге,  
Чтобы она отдохнула,  
И больше уж ей не придется высекать искры из кремня.  
Человеческие губы,  
которым больше нечего сказать,  
Сохраняют форму последнего сказанного слова...

...

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

(«Нашедший подкову», 1923, 2, 43-45)

Отчаяние, однако, ведет поэта к еще более яростному сопротивлению. Сама инновационная «правонарушительная» сторона амбивалентного творческого процесса приобретает только больший накал. Именно им насыщена вся «Грифельная ода», написанная в 1923 (1937) году (перекличка и диалог с Гёте, Лермонтовым, полемика с Державиным)<sup>39</sup>:

...Ломаю ночь, горящий мел,  
Для твердой записи мгновенной.



Меняю шум на пенье стрел,  
Меняю строй на стрепет гневный.

Кто я? Не каменщик прямой,  
Не кровельщик, не корабельщик, –  
Двурушник я, с двойной душой,  
Я ночи друг, я дня застрельщик...

(«Грифельная ода», 1923/1937, 2, 46-47)

«Двурушник» с «двойной душой» (высказывания, уже прямо опасные в эпоху, требующую «современности» и «единодушия»: Левин, 1978, 120), поэт-маргинал не отступает и в этом стихотворении от дорогих ему творческих принципов. Ученичество, верное хранение «старой песни», послушное записывание (*...Здесь созревает черновик/ Учеников воды проточной.../ Вода их учит, точит время.../ И черствый грифель поведем/ Туда, куда укажет голос...*) скреживаются в «Грифельной оде» с еще более гневным непослушанием, диким несмирением и сопротивлением (*... Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг.../ День пестрый выметен с позором.../ С иконоборческой доски/ Стереть дневные впечатленья/ И, как птенца, стряхнуть с руки/ Уже прозрачные виденья!.. Мы только с голоса пойдем.../ Что там царапалось, боролось...»). Так продолжает формироваться поэтом процесс рождения, жизни, смерти и воскресения преображенного стихотворения, записанного на языке «кремня и воздуха» в моменты накаленной борьбы противоположных начал. Стихотворение заканчивается мотивом смирения и обращения к Богу (Сегал, 1998, 741):*

...Блажен, кто называл кремень  
Учеником воды проточной.

Блажен, кто завязал ремень  
Подошве гор на твердой почве.

И я теперь учу дневник  
Царапин грифельного лета,  
Кремня и воздуха язык,  
С прослойкой тьмы, с прослойкой света;  
И я хочу вложить персты  
В кремнистый путь из старой песни,  
Как в язву, заключая в стык –  
Кремень с водой, с подковой перстень.

(47)

Эссе «В не по чину барственной шубе» («Шум времени 1923-1924») кристаллизует мандельштамовское определение литературы в терминах «зверства»: «Литература – зверь» (2, 392). Тема несмирного, строптивного поэта-художника, противоположная теме смирения, готовности к самопожертвованию и послушанию, была заявлена уже в сборнике «Камень» и развивается теперь в сторону «литературной злости». Функция этой «литературной злости» сравнима с функцией приправы к «пресному хлебу понимания», с «веселым сознанием неправоты», с «заговорщицкой солью» (2, 387).

Обостренное чувство протеста объясняется и непосредственной реакцией поэта на ложь и коварство режима, проводящего подмену той непреложной стороны творческого процесса, которая включает в себя «делание нового», «обновление» и «перемену». Под маской обновления и справедливого социального переустройства в пост-революционной России господствуют массовое насилие и фальсификация самой сути новаторского процесса. В эссе «Гуманизм и современность» 1922 года Мандельштам

открыто заявляет о жестокости эпох, которым «нет дела до человека», и приводит в пример Ассирию, Египет и Вавилон:

Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать, как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством.

Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве. <...> Если подлинное гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон (2, 286-288).

В то же время у Мандельштама, не только питающего глубокую благодарность за дар жизни, но и абсолютно неспособного к двурушничеству («Двуличия в Мандельштаме не было и следа», Адамович, 1995, 192), развивается и обостренное чувство вины и личной ответственности за все то горестное и приносящее боль, что произошло с ним за последние годы:

...Спасибо за то, что было:

Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете...

(«Нашедший подкову», 1923, 2, 44)

Установка на личную ответственность за свою жизнь и судьбу приводит поэта к серьезной, не менее трудной дилемме, касающейся темы власти и поэта-художника. Служение «племени чужому»: либо «племени чужому» – как «чуждому» – как племени новой власти, либо «племени

чужому» – как «своему» – как племени мировой культуры – своим поэтическим словом («для племени чужого ночные травы собирать») означает для поэта: либо потерю себя самого и потерю этого слова (...Какая боль – искать потерянное слово,/ Больные веки поднимать...) – потерю памяти – амнезию, поразившую общество (Бенчич, 127), либо боль поисков потерянного слова и принятие насильственной смерти, при которой «простая песенка о глиняных обидах» будет оборвана и губы поэта будут «залиты оловом». Москва теперь для него – это гроб-усыпальница для бесчисленных жертв зла и насилия:

...Два сонных яблока у века-властелина  
И глиняный прекрасный рот,  
Но к млеющей руке стареющего сына  
Он, умирая, припадет.  
Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,  
Еще немного – оборвут  
Простую песенку о глиняных обидах  
И губы оловом зальют.

О, глиняная жизнь! О, умиранье века!  
Боюсь, лишь тот поймет тебя,  
В ком беспомощная улыбка человека,  
Который потерял себя.  
Какая боль – искать потерянное слово,  
Больные веки поднимать  
И с известью в крови для племени чужого  
Ночные травы собирать.

Век. Известковый слой в крови больного сына  
Твердеет. Спит Москва, как деревянный ларь,  
И некуда бежать от века-властелина...  
Снег пахнет яблоком, как встарь.

Мне хочется бежать от моего порога.  
Куда? На улице темно,  
И, словно сыплют соль мощною дорогой,  
Белеет совесть предо мной...

(«1 января 1924», 1924/1937, 2, 50-51)

Отметим, что образ жертвенного «века-зверя» стихотворения 1922 года *«Век мой, зверь мой, кто сумеет...»* трансформируется в стихотворении «1 января 1924» в образ тяжело больного, умирающего «века-властелина»-«отца», чью властную волю «поэт-сын» должен безукоризненно выполнять (Эткинд, 1991). Двойники 1922 года – жертвенный «век-зверь» и жертвенный «агнец-поэт» – становятся в 1924 году новыми двойниками: «век-властелин»-«отец» и «жертва»-«поэт-сын». Прежняя же готовность поэта к добровольной жертве ради исцеления «века-зверя» перебивается теперь противоположным порывом к мучительному от нее уклонению, к побегу не только от умирающего «века-властелина»-«отца», но и от себя самого. От юношеской «антиобщественности» поэта не остается следа. Общая судьба безжалостно гонит по московским улицам продрогшие от холода, несчастные жертвы и среди них – «рядового седока», поэта, пытающегося хоть на миг найти защиту от нависшей угрозы:

По переулочкам, скворешням и застрехам,  
Недалеко, собравшись как-нибудь, –  
Я, рядовой седок, укрывшись рыбьим мехом,  
Все силуясь полость застегнуть.  
Мелькает улица, другая,  
И яблоком хрустит саней морозный звук,  
Не поддается петелька тугая,  
Все время валится из рук.

(51)

Стремясь преодолеть страх реальной опасности и принимая «по старине» братство «мороза крепкого и щучьего суда»<sup>40</sup> – кривого, незаконного суда времен «обманнных и глухих», поэт идет на риск стать «обессуженным». Он продолжает бороться со страхом потери своего поэтического слова, со страхом идущего на него неотвязного искушения (см. выше: «*И яблоком хрустит саней морозный звук...*»), толкающего его к предательству тех ценностей свободолюбия, которым он присягал в свое время на верность<sup>41</sup>:

...Москва – опять Москва. Я говорю ей: здравствуй!  
 Не обессудь, теперь уж не беда.  
 По старине я принимаю братство  
 Мороза крепкого и щучьего суда.

...

Ужели я предам позорному злословью –  
 Вновь пахнет яблоком мороз –  
 Присягу чудную четвертому сословию  
 И клятвы крупные до слез?..

(51-52)

Предать/ не предать, солгать/не солгать, и если солгать, то какой тогда ложью и для кого предназначенной?

...Кого еще убьешь? Кого еще прославишь?  
 Какую выдумаешь ложь?..

(52)

«Кого еще убьешь? Кого еще прославишь? Какую выдумаешь ложь?» – этот вопрос поэт задает себе самому, и в нем звучит не только горькая самоирония, но и чувство гражданской ответственности, а также ответственности

перед самым даром жизни. Тот же вопрос поэт одновременно задает и больному, умирающему «веку-властелину»-«отцу», требующему от «сына-поэта» исполнения своей властной воли.

Ранняя тема повозки и извозчика, везущего поэта по опасному для него пути («Как кони медленно ступают...», 1911; «Валкирии», 1914; «На розвальнях....», 1916), возникает и здесь. Теперь она звучит в полном самоиронии и отчаяния контексте:

...Пылает на снегу аптечная малина,  
И где-то щелкнул ундервуд,  
Спина извозчика и снег на пол-аршина:  
Чего тебе еще? Не тронут, не убьют.  
Зима-красавица, и в звездах небо козье  
Рассыпалось и молоком горит,  
И конским волосом о мерзлые полозья  
Вся полость трется и звенит...

(51)

Смертельный страх перед расстрельным «щелчком ундервуда» только на мгновение освещается проблеском надежды на радостную находку волшебной «щучьей косточки» чудодейственного спасения (Стратановский, 2008, 188-188-189):

...То ундервуда хряц: скорее вырви клавиш –  
И щучью косточку найдешь;  
И известковый слой в крови больного сына  
Растает, и блаженный брызнет смех...  
Но пишущих машин простая сонатина –  
Лишь тень сонат могучих тех.

(52)

Время «могучих сонат» осталось далеко позади. Наступило время «века» – не только умирающего, но и воскресающего «отца-властелина», с которым «сын-жертва»-поэт решается пойти на компромисс:

Нет, никогда ничей я не был современник,  
Мне не с руки почет такой,  
О, как противен мне какой-то соименник,  
То был не я, то был другой.

...

Среди скрипучего похода мирового –  
Какая легкая кровать!  
Ну что же, если нам не выковать другого,  
Давайте с веком вековать.

И в жаркой комнате, в кибитке и в палатке  
Век умирает, – а потом  
Два сонных яблока на роковой облатке  
Сияют перистым огнем.

(1924, 2, 52-53)

События, при которых Мандельштам, по всей вероятности, завершил стихотворение «1 января 1924» в конце месяца (Михайлов и Нерлер, т.1, 498-499), знаменательны. 21 января 1924 года умирает тяжело больной Ленин. Мандельштам вместе с женой и Пастернаком простаивает несколько часов на морозе в очереди к гробу того самого «временщика», взбравшегося на «броневик-убийцу» в 1917 году, и того самого «царя», «под ногами которого копошатся, как цыплята, ассирийские пленники». Дома Мандельштам записывает:

...Революция, ты сжилась с очередями. Ты мучилась и корчилась в очередях и в 19-ом, и в 20-ом: вот самая великая



твоя очередь, вот последняя твоя очередь к ночному солнцу, к ночному гробу...

Мертвый Ленин в Москве! Как не почувствовать Москвы в эти минуты! Кому не хочется увидеть дорогое лицо, лицо самой России? <...> Ленин любил жизнь, любил детей.

И мертвый – он самый живой, омытый жизнью, жизнью остудивший свой воспаленный лоб («Прибой у гроба», 1924, 2, 406-407).

Над гробом Ленина, не успевавшего с момента Октябрьского переворота инициировать и подписывать бесконечные расстрельные списки, Сталин произносит речь, включавшую шесть клятвенных обещаний неуклонного исполнения заветов ушедшего бога. Эти шесть клятв-обещаний повторены им 26 января в речи на Втором Всесоюзном съезде Советов:

1. Хранить в чистоте великое звание члена партии.
2. Хранить единство нашей партии.
3. Хранить и укреплять диктатуру пролетариата.
4. Укреплять всеми силами союз рабочих и крестьян.
5. Укреплять и расширять союз республик.
6. Укреплять и расширять союз трудящихся всего мира – коммунистический интернационал.

Десятки лет сталинская «Клятва» из шести «заповедей», заменивших десять заповедей религии «старого мира», будет входить в школьные учебники и заучиваться наизусть школьниками всей страны. Тело Ленина бальзамируется, превращается в мумию и помещается в стеклянный гроб в деревянном мавзолее пирамидальной формы на Красной площади. Так поэт Мандельштам оказывается провидцем, заранее разглядев «древнеегипетскую мощь» нового государства. Вопрос стихотворения «1 января 1924» к себе самому и к «веку-властелину-отцу» – *«Кого еще убьешь? Кого еще прославил? Какую выдумаешь ложь?»* –

наполняется, таким образом, дополнительным ироническим содержанием. Уже и новый «властелин-отец»-фараон, принесший свои лицемерные «клятвы, крупные до слез» над усопшим, становится адресатом того же вопроса.

Возможность компромисса с «веком-властелином-отцом», ведущего к прославлению его режима, «враждебного человеку», и к «выдумыванию» о нем лжи, продолжает настойчиво беспокоить поэта. Согласие «с веком вековать» и участвовать в «скрипучем мировом походе» входит в конфликт не только с его нравственными установками, но и с тем фактом, что он органически не умеет пресмыкаться перед чуждым ему миром насилия. В 1925 году, полностью переключившись на прозу, Мандельштам прекращает писать стихи.

Цикл стихов 1921-1925 годов заканчивается теми же темами, что так явственно зазвучали в его начале: остановка на опасном пути, опоздание, ловушка, тупик, в котором поэту грозят смертная тьма, ледяная стужа, безвыходность. Помимо холода и темноты в этом цикле вновь появляются золотые, лазурные, зеленые, шоколадные цвета, «розовая» кровь – но это уже мельком, исчезая. Последние же стихи приобретают глубоко трагическое звучание. Мы видим в них лирического героя-поэта, шагающего с «чужого» ему «полустанка» и входящего на постой в заколдованную избу, где на столе постояльцам предлагается вместо соли нож, вместо хлеба «еж брюхатый», а перекладных коней, ожидающих встревоженного путника, кормят «черным» овсом:

Сегодня ночью, не солгу,  
По пояс в тающем снегу  
Я шел с чужого полустанка.  
Гляжу – изба, вошел в сенцы,  
Чай с солью пили чернецы,  
И с ними балует цыганка...

...

Того, что было, не вернешь.  
 Дубовый стол, в солонке нож  
 И вместо хлеба – еж брюхатый;  
 Хотели петь – и не смогли,  
 Хотели встать – дугой пошли  
 Через окно на двор горбатый.

И вот – проходит полчаса,  
 И гарнцы черного овса  
 Жуют, похрустывая, кони...

(1925, 2, 54)

Подлинному, свободному творчеству-пению приходит конец. Обернувшись «черным» зайцем (переключка с Пушкиным: Соболевский, 10-11) кошка перебегает поэту дорогу:

...Разве кошка, встрепенувшись,  
 Черным зайцем обернувшись,  
 Вдруг простегивает путь,  
 Исчезая где-нибудь...

(«Жизнь упала как зарница...», 1925, 2, 55)

Смертельной опасности продолжает подвергаться не только отчаявшийся и преисполненный самоиронии поэт, «изолгавшийся на корню» («Жизнь упала как зарница...», «Сегодня ночью, не солгу...») и колесящий «по табору улицы темной» в «черной рессорной карете» в погоне за миром великой культуры и бесконечно любимыми им, исчезающими людьми<sup>42</sup>. Смертельной опасности подвергаются и они, эти дорогие ему и любимые люди, и уже новые извозчики увозят в «плетенке рогожи» и этих людей (смысловая связь: телега – рогожа – трупы – ЧК-ГПУ)

по темным промерзлым дорогам, оставляя поэта без столь необходимого ему собеседника<sup>43</sup>:

Я буду метаться по табору улицы темной  
За веткой черемухи в черной рессорной карете,  
За капором снега, за вечным за мельничным шумом.

...

Но все же скрипели извозчичьих санок полозья,  
В плетенку рогожи глядели колючие звезды,  
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.

И только и свету – что в звездной колючей неправде,  
А жизнь проплывет театрального капора пеной,  
И некому молвить: «из табора улицы темной...»

(«Из табора улицы темной...», 1925, 2, 56)

Следует отметить, что за время пятилетнего «поэтического молчания» (1925-1930) Мандельштам испытывает не только этические, но и творческие, эстетические «метания», касающиеся его отношений с читателем (см. Е. Глазова. Часть Первая данной книги, глава 4), и само «поэтическое молчание» Мандельштама носит также «двойной» – и добровольный («Silentium», 1910), и вынужденный характер<sup>44</sup>. Двойственность юного поэта усугубляется в эти годы глубочайшим внутренним расколом: желание выжить и продолжать жить в окружающем мире сталкивается с беспредельным ужасом перед реальным кошмаром этого мира. Этот внутренний глубокий конфликт поэта, его обостренное видение оказываются, однако, дорогой к новым темам, новому взлету воображения и обновленному пониманию давно любимых тем, образов и литературных заимствований.

Проза этих лет также отражает творческие поиски Мандельштама, его метания между невыразимым страхом

перед злом и насилием окружающего мира и упорными попытками преодолеть этот страх. В 1928 году в журнале «Звезда» выходит тщательно зашифрованное прозаическое произведение «Египетская марка» (2, 465-495), в котором используются такие соотносимые с личностью Сталина слова как «усы», «усатая»... (Багратион-Мухранели, 2001, 31-33). В данной повести, написанной Мандельштамом в 1927 году (десятилетняя годовщина Октябрьского переворота), тема вызова режиму прямо связана с неизбежностью своего собственного жертвоприношения. Парнок, герой повести и двойник автора, от лица которого ведется повествование, наделен всеми признаками жертвенного «чистого агнца». Еще в школе ученики дразнили Парнока «овцой», «лакированным копытом», «пятновыводчиком». Теперь он бежит, постукивая по торцам мостовой «овечьими копытцами» лакированных туфель, в тщетных попытках спасти мелкого воришку, которого толпа-«саранча» тащит к Фонтанке с намерением утопить в реке. У самого Парнока, как перед крестной казнью, отобрали одежды: рубашки, визитка, пошитая из шерстяной – «золотого руна» овечьей шкурки – шевиотовой ткани. Подвергнутый ритуальному поруганию (Аверинцев, 1990а, 50) и превращенный в козла отпущения (Липовецкий, 2008, 86-104), он мечется по улицам и площадям Петербурга, и разведенные мосты напоминают ему «о том, что все должно оборваться, что пустота и зияние – великолепный товар, что будет, будет разлука, что обманные рычаги управляют громадами и годами». Автор же повести – двойник Парнока – молится «о пронесении чаши»: «Господи! Не делай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него...», сообщая читателю исключительно значимые слова: «Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь...». И пока еще живой Парнок прощается с миром, настоящий палач-ворюга-обманщик – «бывший ротмистр» Кржижановский

(аллюзия на Дзержинского), с помощью своих продажных подручных обобравший Парнока до нитки и отнявший у него радость жизни – театр, отправляется туда вместе с возлюбленной – «дамой» Парнока на украденный у того билет и затем переезжает с петербургской Гороховой (Управление ЧК) на Малую Лубянку в Москве, остановившись сначала в «очень хорошей» гостинице «Селект», в которой, к слову сказать, сразу же после Октябрьского переворота разместилась Московская, а затем и Всероссийская ЧК, занявшая позднее и соседнее здание страхового общества «Россия».

До ареста в 1934 году Мандельштаму остается еще несколько лет жизни «на воле». Накануне 1930 года, пройдя через несправедливое обвинение в плагиате по «Делу Уленшпигеля», допросы и травлю, то есть став «обессуженным», он все же, в отличие от Парнока, добивается собственными усилиями пересмотра дела незнакомых ему банковских служащих, приговоренных к расстрелу (Морозов, 2002, 280-281). В 1930 году завершена, но не напечатана так и не попавшая на Лубянку рукопись «Четвертая проза» (Нерлер, 2010в, 2) с вызывающей незашифрованной фразой о «рябом черте». Преодолевая поэтический кризис, Мандельштам начинает писать бунтарские, тираноборческие стихи (Тоддес, 2008, 219-220), что неуклонно приближает его к смерти, готовность к которой поэт высказывает в разговоре с Анной Ахматовой в 1934 году: «Я к смерти готов» (1993, 1, 20)<sup>45</sup>.

### *5. Новые стихи (1930-1934)*

Стихи 1930-1934 годов, написанные в Тифлисе, Ленинграде и Москве, – это стихи с открытым вызовом сталинской тирании. В них поэт вновь осознает «свою судьбу, возобновляя внутреннее согласие на жертву,

одушевлявшее его поэзию с давнего времени» (Аверинцев, 1990, 41-42; Н.Струве, 1994).

Пять лет поэтического молчания Мандельштама приходятся на годы чудовищного разгула насилия в стране. 1929 год – «год великого перелома» на пути «коммунистического строительства», в реальности – год массовых расстрелов на Соловках, год планомерного создания системы «исправительно-трудовых лагерей» – ГУЛАГа, системы, призванной бороться с неугодными режиму людьми и обеспечить государство рабской рабочей силой для проведения индустриализации. 15 ноября 1930 года «Правда» и «Известия» публикуют статью Горького, оправдывавшую формулу человеческого геноцида: «Если враг не сдается, его уничтожают». Геноцид утвержден новым Уголовным кодексом, вступившим в действие с 1 января 1927 года. Статья 58-10 кодекса гласит:

Пропаганда или агитация, содержащие призыв к свержению, подрыву, ослаблению советской власти или к совершению отдельных контрреволюционных преступлений, а равно распространение, изготовление или хранение литературы того же содержания влекут за собой лишение свободы не ниже шести месяцев.

В 14 параграфах этой знаменитой статьи перечисляются разновидности «контрреволюционной» деятельности. По всей стране прокатываются новые волны репрессий против «контрреволюционных элементов», развязывается дальнейшая антирелигиозная истерия, проводятся расстрелы священников, ограбление и закрытие храмов, власть инсценирует буйные антирождественские и антипасхальные гуляния, сжигание на кострах икон и религиозных книг, ведется планомерная травля «отставших от жизни и времени» писателей – представителей «буржуазного» стиля, «двuruшников», «декадентов» и

«формалистов», организуется борьба с оппозицией, появляется ключевое слово «вредитель», проводятся новые показательные процессы (Шахтинский процесс 1928 года, осудивший «буржуазных» специалистов и ознаменовавший начало новой войны против общества). В 1929 году Сталин объявляет конец НЭПа и переход к политике коллективизации и «ликвидации кулака как класса», то есть ликвидации крестьянства как сословия. В итоге крестьянство страны оказывается доведенным до нового, засекаченного от всего мира Голодомора 1932-1933 годов.

В 1930 году (14 апреля) уходит из жизни Маяковский, громогласно воспевавший Октябрьский переворот, новую власть и революционный террор. Во вступлении к его неоконченной поэме о пятилетке «Во весь голос» звучат часто цитируемые впоследствии слова:

...умри, мой стих,  
умри, как рядовой...

Мандельштам, напротив, в октябре этого года прерывает свое поэтическое молчание. Поездка 1930 года в Армению, описанная в прозаическом «Путешествии в Армению» (1931-1932, переключка с «Путешествием в Арзрум» Пушкина), помогла поэту преодолеть творческий кризис. Цикл «Армения» (октябрь – ноябрь 1930, 3, 35-40) отражает его восторженное любование армянской землей, еще сохранявшей свои традиции и красочную культуру:

Ты красок себе пожелала –  
И выхватил лапой своей  
Рисующий лев из пенала  
С полдюжины карандашей...

(«Армения», 1930, 3, 36)



Одновременно в стихах этого цикла звучит и боль прощальной разлуки с прекрасной землей:

Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло,  
Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да хриплая охра...

...

Я тебя никогда не увижу,  
Близорукое армянское небо,  
И уже не взгляну прищурясь  
На дорожный шатер Арарата,  
И уже никогда не раскрою  
В библиотеке авторов гончарных  
Прекрасной земли пустотелую книгу,  
По которой учились первые люди.

(36, 39)

Возвращение из Армении в Ленинград означает для Мандельштама смертоносную встречу с черно-желчным, расстрельным, зловещим ужасом, творящимся в знакомом ему «до слез» городе – Петербурге (Сурат, 2008б):

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 подмешен 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.  
(«Ленинград», 1930, 3, 42-43)

Уступить своему смертному страху, оказаться «при власти», заговорить на ее «коммунистическом» языке (сказать «товарищ» при обращении к подруге-жене: Михайлов и Нерлер, т. 1, 502), просвистать свою жизнь «скворцом» и заесть ее «ореховым пирогом» неприемлемо для поэта, недопустимо, «нельзя никак»:

Куда как страшно нам с тобой,  
Товарищ большеротый мой!

Ох, как крошится наш табак,  
Щелкунчик, дружок, дурак!

А мог бы жизнь просвистать скворцом,  
Заесть ореховым пирогом,

Да, видно, нельзя никак...

(1930, 3, 35)

Тема забвения «блаженного, бессмысленного слова» сборника «Tristia» перерастает у поэта в горько-ироничную тему уничтожения собственной памяти. Он отчетливо осознает, какой платой – «предутренней», то есть предказненной «дрожью»-ознобом – придется ему заплатить за слово правды:

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...

(1930, 3, 40)

Самооценка поэта постоянно меняется. В стихотворном цикле «Армения» он пишет о себе с горькой самоиронией:

... Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил,  
Время свое заморозил и крови горячее не пролил...

(«Армения», 1930, 3, 37)

Вслед за циклом «Армения» следуют отчаянные строчки, пронизанные, с одной стороны, пронзительным чувством гонимости, травли и остракизма: *«Пропадом ты пропади, говорят...»*, с другой, – чувством совинности, самоосмеяния и стыда за возможное, вольное или невольное, соучастие в окружающих злодеяниях (пушкинский и лермонтовский фон стихотворения *«Дикая кошка – армянская речь...»*, Мусатов, 2000а, 337-343; Амелин и Мордерер, 2000, 123-127):

...Страшен чиновник – лицо как тюфяк,  
Нету его ни жалчей, ни нелепей,  
Командированный – мать твою так! –  
Без подорожной в армянские степи.

Пропадом ты пропади, говорят,  
Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу, –

Старый повытчик, награбив деньжат,  
Бывший гвардеец, замыв оплеуху.

Грянет ли в двери знакомое: – Ба!  
Ты ли, дружище, – какая издевка!  
Долго ль еще нам ходить по гроба,  
Как по грибы деревенская девка?..

Были мы люди, а стали людье,  
И суждено – по какому разряду? –  
Нам роковое в груди колотье  
Да эрзерумская кисть винограду.

(«Дикая кошка – армянская речь...», 1930, 3, 41-42)

В том же 1930 году в ответ на травлю и остракизм в связи с «Делом Уленшигеля» Мандельштам создает упомянутую выше «неразрешенную» «Четвертую прозу». Он говорит в ней об обстановке литературного убийства в стране (Гыдов, 1991, 282), ставящей писателя перед неотвратимым трагическим выбором запроданности/незапроданности «рябому черту на три поколения вперед». В 1931 году в стихотворении «Еще далеко мне до патриарха...» мы читаем насмешливые слова не сдающего своих позиций поэта (Б. Гаспаров, 1993, 109-120):

...Еще меня ругают за глаза  
На языке трамвайных перебранок,  
В котором нет ни смысла, ни аза:  
Такой-сякой! Ну что ж, я извиняюсь,  
Но в глубине ничуть не изменяюсь.

(«Еще далеко мне до патриарха...», 1931, 3, 54)

В ответ на новую волну террора в стране, где ее самодержец шаг за шагом присваивает себе божественные

атрибуты, тема неприятия деспотической власти становится в стихах Мандельштама 30-х годов все более обостренной. К 1930 году заканчивается возведение гранитного мавзолея, внутри которого в новый стеклянный саркофаг помещается мумия «вечно живого» Ленина. 5 декабря 1931 года Храм Христа Спасителя, предварительно лишенный всех его драгоценностей и позолоты, взлетает, по тайному приказу бывшего семинариста, на воздух, оставив в земле глубокую яму. На его месте планируется возведение символа грядущей утопии – Дворца Советов, уносящего высоко в небо статую бога новой религии – Ленина.

В том же 1931 году подвергаются репрессиям как враждебные режиму поэты-обэриуты (первые аресты Хармса и Введенского). В марте 1932 года в «Правде» и «Известиях» публикуется статья Горького «С кем вы, мастера культуры?». Теперь каждый писатель страны обязан осуществить неизбежный выбор, с предельной четкостью описанный Мандельштамом в его «Четвертой прозе».

В 1932 году на квартире у Горького (бывший особняк Рябушинского в центре Москвы) Сталин произносит речь, разъясняя своим гостям – писателям-коммунистам «диалектику» всего культурного опыта человечества:

Ильич учил нас, что без знания всего старого культурного опыта человечества мы не построим своей новой социалистической культуры. Вот если бы вы сумели писателям объяснить и внушить такую элементарную мысль, как мысль о том, что диалектика предполагает не только отрицание старого, но и сохранение его, это было бы не плохо. Надо писателю сказать, что литературному мастерству можно учиться и у контрреволюционных писателей – мастеров художественного слова. Но таких статей, к сожалению, я не читал у вас. (Максименков, 2003, №4, 232).

Чему бы здесь по сути мог возразить Мандельштам, в художественном методе которого наличествует упомя-

нутая вождем «диалектика», ведущая к сохранению и преобразованию «старого»? Но уже годом позже, в 1933-м, в «Литературной газете» от 17 июня поэта назовут «осколком старых классов», а затем в «Правде» от 30 августа целенаправленно подвергнут атаке за то, что в эссе «Путешествие в Армению» (журнал «Звезда», 1933, №5) он «прошел мимо бурно цветущей и радостно строящей социализм Армении». Пока же в 1932 году следом за статьей Горького «С кем вы, мастера культуры?» выходит постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». И вот по всей стране закрываются все творческие союзы, ассоциации, группы и объявляется «Антирелигиозная пятилетка», намечающая ликвидацию к 1 мая 1937 г. всех «молитвенных домов» в СССР (Лекманов, 2003а, 6-7, 2008б).

В 1933 году (приход Гитлера к власти в Германии) группа советских писателей – весь цвет советской литературы и критики во главе с Горьким отправляется на Беломорканал для написания книги, основанной на принципах социалистического реализма (партийность – идейность – народность, правдивое отражение действительности, писатель как инженер человеческих душ). Написанное Горьким предисловие к книге, фактически воспевающей рабский труд, посвящено «величию» и «гениальности» Ленина – Сталина; послесловие посвящено «скромности» 37 чекистов, Генриху Ягоде и «глубокой важности» их работы «по линии преобразования различных правонарушителей и вредителей в полезных, отлично квалифицированных сотрудников рабочего класса и даже – более чем сотрудников» (Н. Струве, 1992, 62-63).

В 1934 году собирается XVII съезд партии – съезд «победителей», на котором выступают с покаянными речами бывшие лидеры «оппозиционных группировок». В том же 1934 году принят закон об «измене родине»,

предусматривающий единственное наказание – смертную казнь – и вводящий коллективную ответственность членов семьи «изменника». В августе 1934 года (Мандельштам уже находится в воронежской ссылке) проходит Первый съезд Союза советских писателей, задуманный Сталиным и изощренно подготовленный под его руководством (Максименков, 2003, №4, 212-260, 241-275). На съезде окончательно утверждается принцип социалистического реализма. «Правдивое» отражение действительности выражается в «соцреалистическом» описании как в живописи, так и в других видах искусства и литературы, коммунистического, залитого солнечным светом рая на Земле, его вождя в белых одеждах, который излучает отеческую доброту на фоне бескрайних золотых нив, его сверкающих стеклянных дворцов, устремленных высоко в небеса, его оросительных каналов, электростанций и вечно молодых, ликующих строителей города солнца (Боулт, 35-63). В реальности укрепление принципа социалистического реализма приводит к еще большему растлению роскошью угодных режиму писателей (Вяч. Вс. Иванов, 2000, 462) и к еще более яростной травле неугодных «двурушников», не отвечающих новым художественным требованиям, а убийство Кирова 1 декабря 1934 года (Вяч. Вс. Иванов, 2000, 567-571; Померанц, 2009; Рокитянский, 2009) становится сигналом к запланированному массовому уничтожению «врагов народа».

Стихи Мандельштама 1930-1934 годов наполнены (за исключением цикла «Армения») образами далеко не солнечного, залитого светом райского «города-солнца», «города-сада» на ликующей советской земле, а картинами расстрельной кромешной тьмы, голода, стужи. Поэт продолжает и углубляет темы сборника «Tristia» и цикла 1921-1925 годов. В стихах начала 30-х годов появляются темы реально нависшей над поэтом

угрозы ареста, неизбежности казни, отчаянной мольбы о «пронесении чаши» – избавлении от насильственной гибели в удушающем, беспощадном, уничтожающем себя обществе. Обе столицы: прежняя Петербург-Ленинград и новая – «курва»-Москва – создают для поэта смертельный контекст:

На полицейской бумаге верже  
Ночь наглоталась колючих ершей –  
Звезды живут, канцелярские птички,  
Пишут и пишут свои рапортнички...<sup>46</sup>

(1930, 3, 41)

Помоги, Господь, эту ночь прожить,  
Я за жизнь боюсь, за твою рабу...  
В Петербурге жить – словно спать в гробу.

(1931, 3, 44)

Колют ресницы. В груди прикипела слеза.  
Чую без страха, что будет и будет гроза.  
Кто-то чудной меня что-то торопит забыть.  
Душно – и все-таки до смерти хочется жить.

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.

(1931, 3, 46)

Нет, не спрятаться мне от великой муры  
За извозчичью спину – Москву,  
Я трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю, зачем я живу.



Мы с тобою поедem на «А» и на «Б»  
Посмотреть, кто скорее умрет,  
А она то сжимается, как воробей,  
То растет, как воздушный пирог.

И едва успевает грозить из угла –  
Ты как хочешь, а я не рискну!  
У кого под перчаткой не хватит тепла,  
Чтоб объехать всю курву Москву.

(1931, 3,48)

В Европе холодно. В Италии темно.  
Власть отвратительна, как руки брадобрея...

(«Ариост»: *«Во всей Италии приятнейший, умнейший...»*,  
1933, 3, 71; «Ариост»: *«В Европе холодно. В Италии  
темно...»*, 1933, 1935, 3, 71)

Продолжая испытывать непреодолимую тягу к «чужому»-любимому как к «своему» и подвергаясь преследованию и гонению «чуждым»-«чужим» ему «миром державным», Мандельштам становится в этом мире «отщепенцем»-изгоем. В то же время, оставаясь вдвойне обреченным – по призванию и по принуждению, он и сам настаивает на роли «чужого» в глубоко «чужом» для него окружении. В своем неприятии этого «чужого» ему, «египетского» «мира державного» как «своего» он развивает мучительную для него тему запретных воспоминаний и отказа от дорогой ему памяти (Бродский, 2001, 170-178), а в пронзительном прощании с родным ему прошлым переживает бесконечную по нему ностальгию:

С миром державным я был лишь ребячески связан,  
Устриц боялся и на гвардейцев глядел исподлобья –

И ни крупницей души я ему не обязан,  
Как я ни мучил себя по чужому подобию.

С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой  
Я не стоял под египетским портиком банка,  
И над лимонной Невою под хруст сторублевый  
Мне никогда, никогда не плясала цыганка.  
Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных  
Я убежал к nereидам на Черное море,  
И от красавиц тогдашних – от тех европейнок  
нежных –  
Сколько я принял смущенья, насады и горя!

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет  
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?  
Он от пожаров еще и морозов наглее –  
Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый!

Не потому ль, что я видел на детской картинке  
Лэди Годиву с распущенной рыжею гривой,  
Я повторяю еще про себя под сурдинку:  
– Лэди Годива, прощай... Я не помню, Годива...

(1931, 3, 43)

Анализируя стихотворение «С миром державным...», М. Гаспаров указывает, что в его последней строфе поэт переосмысливает свою обреченность:

В ней вспоминается теннисоновская «леди Годива» на детской картинке: чтобы избавить свой народ от невыносимой подати, она по уговору проехала нагая через целый город, – вот так и поэт отдает себя в жертву за людей, к которым он не принадлежит (2001а, Три поэтики, 239).

Воспоминания друзей подтверждают тот факт, что поэт, обладающий своей «незыблемой скáлой ценностей», и

окружающий его «державный» мир были действительно чужими друг другу. Вот как описывает еще молодого Мандельштама Георгий Иванов:

Осенью 1910 года из третьего класса заграничного поезда вышел молодой человек. Никто его не встречал, багажа у него не было – единственный чемодан он потерял в дороге. <...> Звали этого путешественника – Осип Эмильевич Мандельштам. В потерянном в Эйдкунене чемодане, кроме зубной щетки и Бергсона, была еще потрепанная тетрадка со стихами. Впрочем, существенна была только потеря зубной щетки – и свои стихи, и Бергсона он помнил наизусть... (1995а, 70).

Читаем у пианистки И. Ханцын, жены переводчика Моргулиса, друга Мандельштама:

На протяжении всех лет, что я его знала, он подсознательно – а возможно, и сознательно – сопротивлялся всему бытовому... Ему было все равно, что на нем надето. Вот пример: в Ростове он отправился в парикмахерскую, потом зашел за нами в Кафе Поэтов и сказал, что забыл в парикмахерской шляпу; мы все отправились за шляпой, но гардеробщик выгнал нас, сказав, что Мандельштама он видит впервые. Оказалось, что за углом есть другая парикмахерская, туда Осип Эмильевич пошел уже один – мы побоялись.

На этот раз он не ошибся и вышел в шляпе – но в какой! – это было что-то вроде котелка неопределенного цвета и формы, в который Мандельштам почти провалился.

– Ося, что у тебя на голове? – говорила Надя. Он удивлялся:

– Как, разве это не моя шляпа? – Мандельштам не знал своих вещей.

И вещи не любили его и убегали от него, все пропадало. Надежда Яковлевна без конца искала исчезнувшие вещи.

Так же он относился и к деньгам – радовался им и очень легко, сам не зная на что, тратил, так что денег, как правило, не было (Ханцын, 68-69).

О реальном равнодушии Мандельштама ко всему «бытовому», к вещам и одежде пишет в своих воспоминаниях и Н. Штемпель, с которой Мандельштамы познакомились и подружились в Воронеже:

...Помню, в этот мой приезд на Осипе Эмильевиче был серый костюм совершенно не по росту, кто-то ему его подарил, вернее, отдал, кажется, Катаев. Беспокойство доставляли брюки: они оказались очень длинны. Осип Эмильевич вынужден был их несколько раз подвернуть, они все время разворачивались, так что приходилось время от времени останавливаться и снова их подвертывать. Но это не раздражало и делалось автоматически. Почему-то никому и в голову не приходило, что можно их подрезать и подшить. <...> Ел он очень мало, я не помню, чтобы Осип Эмильевич спокойно сидел за обеденным столом. Что-то схватит на ходу, как мне казалось, автоматически, не замечая что, или со стаканом чая бегают вокруг стола, читает стихи и спрашивает маму: «Вам нравится, Мария Ивановна? <...> У него не было мелких, повседневных желаний, какие бывают у всех. Мандельштам и, допустим, машина, дача или полированный гарнитур – совершенно неправдоподобно, несовместимо...» ( 2008, 16, 24, 29).

Отождествляя себя с разночинцами прошлого века, отлученный с конца 20-х годов уже гораздо более четко чужим ему «миром державным» и намеренно отлучающий сам себя от него, Мандельштам в то же время не забывает, что настоящий художник не избежит суда не только деспотической власти, но и самой Истории, перед которой он, верный своим творческим принципам, может предстать как ответственный труженик, бунтарь-«отщепенец» и готовый к смерти пехотинец-солдат:

...Но, заслышав тот голос, пойду в топоры  
Да и сам за него доскажу.

(«Золотились чернила московской грязи...», 1931, 3, 309)



Не смей учить горбатого – молчи!  
Я говорю за всех с такую силой,  
Чтоб небо стало небом, чтобы губы  
Потрескались, как розовая глина.

(«Отрывки из уничтоженных стихов», 1931, 3, 57)

...Замолчи! Я не верю уже никому –  
Я такой же как ты пешеход,  
Но меня возвращает к стыду моему  
Твой грозящий искривленный рот.

(«Золотились чернила московской грязи...», 1931, 3, 309)

В многоплановом стихотворении «Ламарк» продолжена уже ранее поднятая поэтом тема дуэли и его личного жертвенного, кенотического нисхождения в обществе, где царит насилие и происходит умственная и физическая деградация человека, его одичание (Н. Мандельштам, 1987, 170-171; Черашняя, 1990а, 56-58; Вяч. Вс. Иванов, 1991, 1994; Б. Гаспаров, 1994, 187-212; Корецкая, 1995; Кацис, 1997; Игошева, 2000, 2007; Жолковский, 2010):

Был старик, застенчивый как мальчик,  
Неуклюжий, робкий патриарх...  
Кто за честь природы фехтовальщик?  
Ну, конечно, пламенный Ламарк.

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

...

Мы прошли разряды насекомых  
С наливными рюмочками глаз.

Он сказал: природа вся в разломах,  
Зренья нет – ты зришь в последний раз.

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

(«Ламарк», 1932, 3, 61-62)

Предчувствуя неизбежность насильственной смерти, Мандельштам остается верен своему неизбывному чувству юмора, играм, шалостям и озорству, радости от наслаждения подлинным бытием, его красками – золотой, малиновой, зеленой – и великим искусством:

...То Зевес подкручивает с толком  
Золотыми пальцами краснодеревца...

...  
Я скажу «селá» начальнику евреев  
За его малиновую ласку...

...  
И свежа, как вымытая басня,  
До оскомины зеленая долина...

(«Канцона», 1931, 3, 51-52)

...Вхожу в вертепы чудные музеев,  
Где пучатся кашеевы Рембрандты,  
Достигнув блеска кордованской кожи,  
Дивлюсь рогатым митрам Тициана  
И Тинторетто пестрому дивлюсь  
За тысячу крикливых попугаев.

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.

(«Еще далеко мне до патриарха...», 1931, 3, 55)

Далеко не со всяким, однако, Мандельштаму окажется по пути, и не в каждые двери – к примеру, в двери стеклянных дворцов, о которых мечтал Чернышевский, спародированный Достоевским<sup>47</sup>, – он рвется войти. Душа его не может забыть того, что было ей мило и дорого, и в своем тревожном предчувствии он жаждет скорее «махнуть на Воробьевы горы» (аллюзия на клятву Герцена и Огарева в верности делу декабристов, данную ими на Воробьевых горах в 1827 году) «иль на трамвае охлестнуть Москву», прекрасную своими садами, искусством, наполненную музыкой, светом. «Вспышка любви» и «как бы остаток нежности» посещают поэта в такие минуты внутреннего освобождения<sup>48</sup>:

Сегодня можно снять декалькомани,  
 Мизинец окунув в Москву-реку,  
 С разбойника Кремля. Какая прелесть  
 Фисташковые эти голубятни...

...

Купальщички-заводы и сады  
 Замоскворецкие...

...

Мне кажется, как всякое другое,  
 Ты, время, незаконно. Как мальчишка  
 За взрослыми в морщинистую воду,  
 Я, кажется, в грядущее вхожу,  
 И, кажется, его я не увижу...

Уж я не выйду в ногу с молодежью  
 На разлинованные стадионы,



Разбуженный повесткой мотоцикла,  
 Я на рассвете не вскочу с постели,  
 В стеклянные дворцы на курьих ножках  
 Я даже тенью легкой не войду.

...

И Фауста бес – сухой и моложавый –  
 Вновь старику кидается в ребро  
 И подбивает взять почасно ялик,  
 Или махнуть на Воробьевы горы,  
 Иль на трамвае охлестнуть Москву...

(1931, 3, 59-60)

Там, где купальни, бумагопрядильни  
 И широчайшие зеленые сады,  
 На реке Москве есть светоговорильня  
 С гребешками отдыха, культуры и воды.

...

На Москве-реке почтовым пахнет клеем,  
 Там играют Шуберта в раструбы рупоров,  
 Вода на булавках и воздух нежнее  
 Лягушиной кожи воздушных шаров.

(1932, 3, 61)

Желание *«разыгаться, разговориться, выговорить правду, послать хандру к туману, к бесу, к ляду»* сочетается у поэта с готовностью включиться в радостную игру с самим *«незаконным», «шероховатым»* и *«жуликоватым»* временем:

...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...

(«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», 1931, 3, 53)

Понимая искусство как «радостное богообщение», как игру «отца с детьми, жмурки и прятки духа!» («Скрябин и христианство», 1917, 1, 202), Мандельштам вновь возвращается к тональности озорства и творческого «воровства», риска, задора:

После полуночи сердце ворует  
Прямо из рук запрещенную тишь.  
Тихо живет – хорошо озорует,  
Любишь – не любишь: ни с чем не сравнишь...

(1931, 3, 44)

Не забывает Мандельштам при этом и своего любимца Вийона:

В эти годы... поэт повторял: «Теперь нужно виλλονить». Это форма нерасторжимой связи с веком, как и в последующих стихах 1931 года:

Пора вам знать, я тоже современник,  
Я человек эпохи Москвошвея,  
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,  
Как я ступать и говорить умею!

Эта почти фельетонная реплика достигает в контексте драматического звучания (Григорьев и Петрова, 188).

Несомненно, что Мандельштам, придумывая глагол «виллонить», играет с глаголом «филонить» (Мусатов, 2000а, 457) в значенье «уклоняться», «увиливать», «придуриваться», «хитрить». И по мнению М. Гаспарова, «виллонить» означает «хитрить», «изворачиваться» (2000, 41). Действительно, в своем раннем эссе 1910 года Мандельштам отметил способность Вийона «выкручиваться»:

«Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, – пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы, – не каждый зверь сумел бы так выкрутиться» (1, 174).

В эссе «Разговор о Данте» 1933 года Мандельштам с напряженным вниманием продумывает наиболее важную для него тему выживания поэта в условиях деспотического режима – на этот раз на примере Боккаччо, прекрасно адаптированного к миру, изгнавшему из себя Данте, «который так мучительно находил себя в социальной иерархии, в то время как Боккаччо, его почти современник, наслаждался тем же самым общественным строем, окунаясь в него, резвился в нем» (3, 225).

Темы озорства, творческой радости и необходимости «виллонить» – хитрить, изворачиваться, «лабиринтировать» («Разговор о Данте», 3, 237), «выкручиваться», выживать, лукавить и плутовать – сочетаются у поэта с темами протеста, отстаивания «внутренней правоты» («Рояль», 1931, 3, 311) и «отщепенства»-невписанности в мир лжи и жестокости. Иронизируя над «Великой Сталинской эпохой» как над «эпохой Москвошвея»<sup>49</sup> – эпохой не только лжи и жестокости, но также и низкого качества советского быта, Мандельштам в то же время иронизирует и над самим собой: ведь в доказательство своей «современности» и «векования вместе с веком» он носит «пиджак эпохи Москвошвея» 1931 года. Он носит этот пиджак, который, однако, «топорщится»<sup>50</sup> на нем и, опять же, не только в силу уродства пошива, но и в силу протестного характера самого носителя пиджака – маргинала-поэта («Полночь в Москве...», 1931, 3, 53). Упорствуя в твердой решимости воспрепятствовать вычеркиванию себя из жизни как «устаревшего», «немодного», «несовременного», отжившего свой век «отщепенца», Мандельштам прославляет «современность» всех эпох, всех культур и их истинных носителей – художников-мастеров, к которым он испытывает чувство восхищенной привязанности<sup>51</sup>:

...Попробуйте меня от века оторвать, –  
Ручаюсь вам – себе свернете шею!

Я говорю с эпохой, но разве  
Душа у ней пеньковая и разве  
Она у нас постыдно прижилась...

...

Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом,  
К Рембрандту входит в гости Рафаэль.  
Он с Моцартом в Москве души не чаёт –  
За карий глаз, за воробьиный хмель...

(«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»  
1931, 3, 53-54)

Даже его жертвенный «посох» в такие «воробьино-хмельные» моменты наслаждения подлинным творчеством подменяется «белорукой тростью»<sup>52</sup> озорства и непослушания:

...Такой-сякой! Ну что ж, я извиняюсь,  
Но в глубине ничуть не изменяюсь.

...

То усмехнусь, то ловко приосанюсь  
И с белорукой тростью выхожу...

(«Еще далеко мне до патриарха...», 1931, 3, 54)

Озорство «славного беса» настоящего творчества, при котором «не разбойничать нельзя», неизбежно выталкивает Мандельштама на «дорожку», связанную с отчаянной дерзостью, лихостью, риском:

Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!  
Я нынче славным бесом обуян,

Как будто в корень голову шампунем  
Мне вымыл парикмахер Франсуа.

Держу пари, что я еще не умер,  
И, как жокей, ручаюсь головой,  
Что я еще могу набедокурить  
На рысистой дорожке беговой.

...

Не волноваться. Нетерпенье – роскошь,  
Я постепенно скорость разовью –  
Холодным шагом выйдем на дорожку –  
Я сохранил дистанцию мою.

(1931, 3, 57)

...Самоуправство, своеволие,  
Поход троянского коня,  
А над пленницей посольство  
Эфира, солнца и огня.

...

Я пережил того подростка,  
И широка моя стезя –  
Другие сны, другие гнезда,  
Но не разбойничать нельзя.

(«Когда в далекую Корею...», 1932/1935, 3, 63)

С нескрываемым наслаждением и озорством – «...Говорил: они даже не заметили, какое я невероятное вино выбрал...» (Н. Мандельштам, 1987, 154) – Мандельштам воспевает отвергнутые режимом ценности «старой» культуры, превращая стихотворение-дразнилку «Я пью за военные астры...» (старорежимные эполеты)<sup>53</sup> в набор вещей и явлений, большинство из которых внесено

деспотической властью в запретный список для рядовых строителей светлого будущего:

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,  
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.

За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,  
За розы в кабине рольс-ройса и масло парижских картин.

Я пью за бискайские волны, за сливков альпийских кувшин,  
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.

Я пью, но еще не придумал – из двух выбираю одно:  
Веселое асти-суманте иль папского замка вино.

(1931, 3, 49)

Стихотворения поэта-бунтаря Мандельштама этого времени вновь заселяют «лгуны», хитрецы, бродяги, «уроды» и пьяные грешники, у которых в глазах сверкал «лукавый или детский зеленый огонек» сборника «Камень». Этот список дополняют теперь еще и «оскорбленные и оскорбители», и «молодчики в камзольчиках зеленых», что «всевозможным господам прислуживали сразу», и «негодяи», и «наемные убийцы», и хитрые говоруны-бегуны. Все они оказываются под беспощадным ударом реального убийцы-лгуна. Все они либо уже исчезли из жизни, либо вот-вот исчезнут. «Свеча» их жизни – всех этих «обуянных славным бесом» «лгунов» и «рассказчиков» – истинных поэтов – «растаяла»:

Вы помните, как бегуны  
У Данте Алигьери  
Соревновались в честь весны  
В своей зеленой вере.

...

Уж эти мне говоруны –  
Бродяги-флорентийцы,  
Отъявленные все лгуны,  
Наемные убийцы.  
Они под звон колоколов  
Молились Богу спьяну,  
Они дарили соколов  
Турецкому султану.

Увы, растаяла свеча  
Молодчиков каленых,  
Что хаживали вполплеча  
В камзольчиках зеленых,  
Что пересиливали срам  
И чумную заразу  
И всевозможным господам  
Прислуживали сразу.

И нет рассказчика для жен  
В порочных длинных платьях,  
Что проводили дни, как сон,  
В пленительных занятиях:  
Лепили воск, мотали шелк,  
Учили попугаев  
И в спальню, видя в этом толк,  
Пускали негодяев.

(«Новеллино», 1932, 3, 316-317)<sup>54</sup>

Сядь, Державин, развалился, –  
Ты у нас хитрее лиса...

(«Стихи о русской поэзии», 1932, 3, 66)

Мандельштам не на стороне сильных мира сего. «Прекрасный лес» великой русской поэзии<sup>55</sup>, строчки стихотворения о котором поэт читал своим друзьям с «таинственным лукавством» (Герштейн, 1986, 56-57), населен дивными поэтами – «ротозеями» и «картежниками»-«уродами», которые «без выгоды» – не на жизнь, а на смерть – режутся «в девятый вал» во имя правды истинного, свободного творчества. В нем, в этом лесу, обитают все те же мандельштамовские любимцы, сочиняющие «прекрасную ложь» о правде. Это все те же бунтари и «лгуны», у которых, при желании «щелкнуть» – создать «неразрешенное» произведение, «правды нет на языке». Лес же этот, однако, захвачен теперь реальными лгунами и шулерами с их краплеными картами, у которых также «правды нет на языке». Он захвачен теперь реальными негодьями-обманщиками, лживыми «судьями»-«разбойниками» из дремучего «советского леса» зла и насилия («Четвертая проза»), глубоко безжалостными палачами, крутящими свое страшное пыточное колесо с единственной целью: либо заставить поэта «щелкнуть» и написать явную ложь в «разрешенном» произведении, в котором действительно «правды нет на языке», либо вынудить замолчать всех тех, кто откажется примкнуть к их палаческой своре и отважится высказать настоящую правду, «щелкнуть» о ней в «неразрешенном» произведении и заплатить за это своей земной жизнью:

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

Там фисташковые молкнут  
Голоса на молоке,



И когда захочешь щелкнуть,  
Правды нет на языке.

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

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

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

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

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

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

(З. С.А. Клычкову/«Стихи о русской поэзии», 1932,  
3, 67-68)

Надежда Яковлевна подчеркивает в «Воспоминаниях», что и сам Мандельштам, и их сосед, Сергей Клычков, расстрелянный в 1937 году, обсуждали свою обреченность, иронично цитируя строчки «Стихов о русской поэзии»:

А Сергей Клычков долгие годы был нашим соседом и по дому Герцена, и на Фурмановом переулке, и мы всегда дружили с ним. Ему посвящена третья часть «Стихов о русской поэзии»: «Полюбил я лес прекрасный...» Случилось это так: он прочел «там без выгоды уроды режутся в девятый вал» и сказал: «Это про нас с вами, Осип Эмильевич...». В карты ни тот, ни другой не играл – у них был другой «девятый вал» и ставка крупнее всякой карточной. <...> О.М. ценил «волчий», отщепенский цикл Клычкова и часто, окая по-клычковски, читал оттуда кусочки (1970, 277-279).

В 30-е годы для Мандельштама, влюбленного в «прекрасный лес» русской поэзии, утешением и истинным наслаждением продолжает оставаться компания его любимых истинных поэтов – «своих» и «чужих» собеседников. Среди них мы встречаем Батюшкова («Батюшков», 1932, 3, 65-66) и Христиана Клейста – немецкого поэта, отличавшегося особым бесстрашием: он «в бой сошел и умер так же складно,/ Как пел рябину с кружкой мозельвейна» («Христиан Клейст», 1932, 3, 69; Н. Мандельштам, 1987, 177-179; Михайлов и Нерлер, т.1, 525-526). Обращение Мандельштама к немецкой поэзии является одновременно и его обращением к гейневскому жертвенному богу Нахтигалю – соловью, примиряющему всех птиц, подателю дружбы и искупителю старинного братоубийства (Ронен, 2008б). Сам факт этого обращения к «немецкой речи» и неуклонное стремление Мандельштама к нарушению запрета на «любовь к чужому» ведет его снова и снова к «динамике преступления», к «предательству» и «измене» законам, царящим в его стране<sup>56</sup>. Нерлер подчеркивает

альтернативную линию поведения поэта в контексте стихотворения «К немецкой речи», линию «противостояния отдающим приказу», «отказа от покорного им следования»: «Подлинная поэзия всегда еретична, и поэт, по определению, еретик в лютеровском смысле слова: «Hier stehe ich und kann nicht anders!» (1995, 177-193). Мандельштам, прирожденный бунтовщик и сопротивленец, отказывается быть «завербованным»:

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

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

...

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

Когда я спал без облика и склада,  
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен<sup>57</sup>,  
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада  
Иль вырви мне язык – он мне не нужен.

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

(«К немецкой речи», 1932, 3, 69-70)

На фоне всепроникающей лжи «разбойников»-палачей из дремучего «советского леса» набирает силу тема прекрасной творческой «лжи» мирового искусства – «лжи» любимых Мандельштамом поэтов – «плечистых вралей», умеющих в условиях, создаваемых «отвратительной, как руки брадобрея, властью» (переключка с «прóклятым поэтом» Рембо, М. Гаспаров, 2001, 322), творить и преображаться. Вопреки и наперекор этой лживой, «отвратительной» власти поэт восхищенно и неустанно, используя счастливые жаркие краски цветущей розы и золотистых песочных часов, воспевает «мужественных», «влетающих прямо на луну» «хитрых вралей» великого творчества и «сливает» вместе со «своим» «черноморьем» любимую им итальянскую – «чужую» – «лазурь» в единое сладостное «прекрасное»:

...Над розой мускусной жужжание пчелы,  
В степи полуденной – кузнечик мускулистый.  
Крылатой лошади подковы тяжелы,  
Часы песочные желты и золотисты.

На языке цикад пленительная смесь  
Из грусти пушкинской и средиземной спеси –  
Как плющ назойливый, цепляющийся весь,  
Он мужественно врет, с Орландом куролеся.

Часы песочные желты и золотисты,  
В степи полуденной кузнечик мускулистый –  
И прямо на луну влетает враль плечистый...

(«Ариост»: *«В Европе холодно. В Италии темно...»*,  
1933, 1935, 3, 72)

...В Европе холодно. В Италии темно.  
Власть отвратительна, как руки брадобрея,

А он вельможится все лучше, все хитрее  
И улыбается в крылатое окно...

...

Любезный Ариост, быть может, век пройдет –  
В одно широкое и братское лазорье  
Сольем твою лазурь и наше черноморье.  
...И мы бывали там. И мы там пили мед...

(«Ариост»: *«Во всей Италии приятнейший,  
умнейший...»*, 1933, 3, 70)

Наслаждение поэта-«кузнечика» (Левинтон, 1977, №2, 126-127, 141-145, 153-154; №3, 205-208) – «плечистого, мужественного враля» – созиданием «прекрасного» и красотой бытия снова пронизывается мучительным предчувствием неизбежной «лихой платы». Этот «неисправимый звуколюб», «беззаконно» восторгающийся чужими наречиями, влюбленный в гениальных поэтов-правонарушителей – «чудовищ с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз»<sup>58</sup>, летящий, как «моль на огонек полночный» («*Себя губя, себе противореча...*»), к своей гибели, неминуемо будет наказан «укусной губкой» – распятием на кресте:

Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:  
Ведь все равно ты не сумеешь стекло зубами укусить.

О, как мучительно дается чужого клекота полет –  
За беззаконные восторги лихая плата стережет.

Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот  
В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет.

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,  
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных  
глаз?

И в наказанье за гордыню, неисправимый звуколюб,  
Получишь укусную губку ты для изменнических губ.

(1933, 3, 73)

Колебания между неизбывной радостью жизни и горьким прощанием с ней придают стихам Манделъштама, находящегося под гнетом неизбежности каждодневного выбора – «или/или», особую драматичность. Манделъштам, однако, не был бы Манделъштамом, если бы не сумел сохранить, при явном осознании своей обреченности, свойственного ему жизнелюбия и способности легко или горько, но все же шутить и смеяться. На вопрос английской журналистки Элизабет де Мони о том, был ли Манделъштам веселым человеком и сохранил ли он свою веселость даже в тяжелые, трудные годы, Надежда Яковлевна в 1977 году отвечает, что Манделъштам «был очень веселый», что «он всю жизнь был веселый, даже в несчастьях» и что в тяжелые годы он «сохранил свою веселость». Затем она продолжает: «Вот в лагере – нет. В лагере он просто сошел с ума» (Де Мони, 477). Озорное веселье – «пиршество смеха», о котором свидетельствуют многие друзья и знакомые поэта в своих мемуарах (Ахматова, 1993, 8; Г. Иванов, 1995, 71; К. Чуковский, 1995, 202; Кузин, 1995, 283), оказалось несовместимым с запретами деспотического государства, берущего под особый контроль смех, юмор и неистощимую, азартную шутку. В таком государстве казнят не только за упрямое неповиновение и нарушение его табу и законов, но и за саму природную неписываемость в него, абсолютную с ним несовместимость. Несовместимым с таким государством оказывается и «какая-то сверхъестественная чистота души» Манделъштама (Ивнев, 1995, 249), его «высшее благородство», «открытость» (Кузин, 1995, 283, 291). В итоге

само творчество истинного поэта неизбежно оказывается несовместимым с требованиями деспотического государства играть для него «на гребенке» или обучать палачей сочинению стихов-славословий вождю и режиму<sup>59</sup>. Бунин с присущей ему остротой уже описал в «Окаянных днях» суть процедуры:

Вообще теперь самое страшное, самое ужасное и позорное даже не сами ужасы и позоры, а то, что надо разьяснять их, спорить о том, хороши они или дурны. Это ли не крайний ужас, что я должен доказывать, например, то, что лучше тысячу раз околоть с голоду, чем обучать эту хряпу ямба и хорям, дабы она могла воспевать, как ее сотоварищи грабят, бьют, насилюют, пакостят в церквах, вырезают ремни из офицерских спин, венчают с кобылами священников!.. (94)

Что изменилось к 30-м годам со страшных времен, описанных Буниным? Разве что «контингент», приносимый в жертву богам новой религии. Теперь наступил завершающий этап уничтожения крестьянства, «кулачества», кормильца страны, которую следует окончательно «раскрестьянить». Принцип воспевания новой «кампании» – тот же.

Альтернативой воспеванию такого «страшного, ужасного» и «позорного» явления, как «ликвидация кулачества как класса», могло бы вновь стать «поэтическое молчание», «затаенность» в купленной у государства небольшой кооперативной квартире<sup>60</sup>:

Квартира тиха, как бумага –  
 Пустая, без всяких затей, –  
 И слышно, как булькает влага  
 По трубам внутри батарей.

...

А стены проклятые тонки,  
 И некуда больше бежать,

И я как дурак на гребенке  
Обязан кому-то играть.

Наглей комсомольской ячейки  
И вузовской песни бойчей,  
Присевших на школьной скамейке  
Учить щебетать палачей.

Какой-нибудь изобразитель,  
Чесатель колхозного льна,  
Чернила и крови смеситель,  
Достоин такого рожна.

...

Пайковые книги читаю,  
Пеньковые речи ловлю,  
И грозное баюшки-баю  
Колхозному баю пою.

...

И вместо ключа Ипокрены  
Давнишнего страха струя  
Ворвется в халтурные стены  
Московского злого жилья.

(1933/ 1934/ 1935, 3, 74-75 )

Пойти на соглашательство с властью тирана и стать писателем-«смесителем чернила и крови» в благодарность за «особняк Рябушинского», в случае Мандельштама – за двухкомнатную кооперативную квартиру, «западню московского злого жилья», снова и снова недопустимо, «нельзя никак». Насильственное кровопролитие и беспощадность были Мандельштаму всегда ненавистны (см. выше). Он бежал от них, старался укрыться, но его попытки побега от «века-властелина»-«отца» еще в 1924 году



не принесли желаемого результата. В 1931 году на смену жертвенному «веку-зверю» 1922 года и большому «веку-властелину»-«отцу» 1924 года, с которыми сближал или идентифицировал себя Мандельштам, приходит «век-волкодав» – палач (Эткинд, 1991), и чистая «жертва-поэт», не будучи «волком по крови своей» (отсылка к Верлену: Лекманов, 2000, 529), не хочет отождествлять себя с ним – с этим «веком-волкодавом» и его убийственной силой:

За гремучую доблесть грядущих веков,  
За высокое племя людей, –  
Я лишился и чаши на пире отцов,  
И веселья, и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,  
Но не волк я по крови своей:  
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав  
Жаркой шубы сибирских степей...

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязи,  
Ни кровавых костей в колесе;  
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы  
Мне в своей первобытной красе.

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.

(Домашнее название «Волк», 1931/1935, 3, 46-47)

Остается вновь и вновь быть гонимым и обреченным. Тема поэта, увозимого в повозке извозчиками – «чужими людьми», и повторяемая аллюзия на стихотворение Гумилева «Заблудившийся трамвай» уже знакомы нам по стихам предыдущих сборников:

Нет, не спрятаться мне от великой муры  
За извозчичью спину – Москву,  
Я трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю, зачем я живу...

Мы с тобою поедem на «А» и на «Б»  
Посмотреть, кто скорее умрет...

(1931, 3, 48)

В 30-е годы еще более настойчивыми в стихах Мандельштама становятся темы противостояния добра и зла, правды-неправды или же, напротив, – их контакта и слияния-компромисса. Чувство радости и игра творчества продолжают сочетаться с чувством сострадания и глубокой боли за страну и людей, подвергавшихся беспощадному террору, а готовность поэта к выходу на «рысистую беговую дорожку» не является для него бессмысленным озорством и пустословием. Стихотворение «Фаэтонщик»<sup>61</sup>, в котором продолжается тема жизненного путешествия поэта, рисует картину моровой чумы, поразившей (при полном отсутствии пиршества) все участки жизненного пространства. С первых же строчек стихотворения год сталинского «великого перелома» – «великого перевала» в «мусульманской стороне»<sup>62</sup> – угадывается без труда. Без труда угадывается и сам Сталин в образе «заблудившегося фаэтонщика», одержимо несущегося «куда-то» в своей «коляске», среди пассажиров которой оказывается и поэт. Этот «фаэтонщик», знакомый нам уже по «Четвертой прозе» «рябой черт», «пропеченный как изюм» и говорящий с тяжелым акцентом, правитель «безносой канители»-смерти, коварно скрывает под маской «ужасные черты» своего лица – лица «погонщика дьявола»:

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

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

То гортанный крик араба,  
То бессмысленное «цо», –  
Словно розу или жабу,  
Он берег свое лицо:

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

И пошли толчки, разгоны,  
И не слезть было с горы –  
Закружились фаэтоны,  
Постоялые двory...

Я очнулся: стой, приятель!  
Я припомнил – черт возьми!  
Это чумный председатель  
Заблудился с лошадами!

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

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

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

И бесстыдно розовеют  
Обнаженные дома,  
А над ними неба мреет  
Темно-синяя чума.

(«Фаэтонщик», 1931, 3, 57-59)

Преодолев творческий кризис 1925-1930 годов, Мандельштам отчетливо понимает, что примирительное сближение с тираном и его режимом, успешная к нему адаптация приводят человека не только к компромиссу со злом и насилием, но и к игре по правилам «чумного председателя» – «заблудившегося фаэтонщика» с его «шестипалой неправдой»-ведьмой и, таким образом, к худшему из всех возможных последствий подобного компромисса – своей гибели как личности. Но возможно ли избежать нечистой «избы» ведьмы-тюремщицы?

Я с дымящей лучиной вхожу  
К шестипалой неправде в избу:  
– Дай-ка я на тебя погляжу,  
Ведь лежать мне в сосновом гробу.

А она мне соленых грибков  
Вынимает в горшке из-под нар,

А она из ребячьих пупков  
Подает мне горячий отвар.

– Захочу, – говорит, – дам еще... –  
Ну, а я не дышу, сам не рад.  
Шасть к порогу – куда там – в плечо  
Уцепилась и тащит назад.

Вошь да глушь у нее, тишь да мша, –  
Полуспаленка, полутюрьма...  
– Ничего, хороша, хороша...  
Я и сам ведь такой же, кума.

(«Неправда», 1931, 3, 48)

По поводу «шестипалой неправды» и «шестипалости» Сталина Надежда Яковлевна вспоминает свой разговор с Мандельштамом<sup>63</sup>:

О шестипалости – это конечно, фольклор, но кроме того кличка была и «рябой», и «шестипалый»... Как, ты не знаешь: у него на руке (или на ноге) – шесть пальцев... И об этом будто в приметах охранки... Впрочем, здесь связь далеко не прямая. Скорее, ход такой: для людей – шестипалость признает зла (1987, 154).

О теме черта и слухе о сталинском копыте, которое образовалось сросшимися пальцами ноги, пишет и Вяч. Вс. Иванов, исследуя творчество Набокова и Булгакова в контексте «нашей литературы самого гнусного периода» (2000, 710). Слух о сталинском копыте был знаком, как видим, и Мандельштаму. По свидетельствам очевидцев, поэт, несмотря на все его «соприродные душе» волнения и страхи, колебания и метания, обладал отчетливым пониманием политической ситуации 30-х годов. Читаем у Липкина, дающего нам в своих воспоминаниях незабываемый портрет Мандельштама:

...некоторые его прозрения были гениальны. Запомнилось:  
– Этот Гитлер, которого немцы на днях избрали рейхсканцлером, будет продолжателем дел наших вождей. Он пошел от них, он станет ими (31).

Читаем у Эммы Герштейн описание разговора Мандельштама с ее отцом:

...Папа стоял посреди комнаты и с высоты своего роста с некоторым недоумением слушал Мандельштама. А он, остановившись на ходу и жестикулируя так, как будто он подымал обеими руками тяжесть с пола, горячо убеждал в чем-то отца.

...воплощение нетворческого начала...

...неспособен сам ничего придумать...

...тип паразита...

...надсмотрщик...

...десятник, который заставлял в

Египте работать евреев...

Надо ли указывать, что он говорил о Сталине?.. (1986, 46-47).

Читаем у Лекманова и Нерлера отрывки из «оперативных сведений» – доносов на Мандельштама, в которых поэт предстает проницательным политическим комментатором трагических событий в стране и истинным сострадальцем, остро чувствующим чужую боль и беду:

...Отдельные его (Мандельштама) высказывания по литературным вопросам были таковы: «Литературы у нас нет, имя литератора стало позорным, писатель стал чиновником, регистратором лжи. "Лит.газета" – эта старая проститутка – права в одном: отрицает у нас литературу». В каждом номере вопль, что литература отстает, не перестроилась и проч. Писатели жаждут не успеха, а того, чтобы их Ворошилов вешал на стенку, как художников (теперь вообще понятие лит.успеха – нонсенс, ибо нет общества). Коснувшись вопроса о том, что на художественной выставке «за 15 лет» висят «дрянные» пейзажи Бухарина, Мандельштам заявляет: «Ну что же, чи-

тали мы стихи Луначарского, скоро, наверное, услышим рапсодии Крупской».

По поводу статьи Горького Мандельштам сказал: «Горький человек низколобый, с интеллектом низшего типа, но в этих рамках – крупный и иногда может сказать правду. Его статья (Имеется в виду статья «О кочке и о точке», *Правда*, 10 июня 1933) – это оглушительная оплеуха по литературе и литераторам».

...На днях возвратился из Крыма О.Мандельштам. Настроение его резко окрасилось в антисоветские тона... Его очень угнетают картины голода, виденные в Крыму...» (Лекманов, 2003а, 22-23; Нерлер, 2009, 9-10).

С настроением, «резко окрашенным в антисоветские тона», с глубочайшим состраданием к обездоленным жертвам, включающим в себя миллионы тружеников-крестьян, умирающих от искусственно созданного Сталиным нового Голодомора 1932-1933 годов, поэт идет по пути «преступления», непомерно расширяющего установленный им ранее диапазон бунта и непокорности. Вместо восхваления кампании по «ликвидации кулака как класса», «лгуций» поэт выговаривает в стихотворении «*Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым...*» (Н. Мандельштам, 1987, 184-186; Нерлер, 1997, 187-188) страшную правду:

Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым.  
Как был при Врангеле, такой же виноватый.  
Колючки 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...

(1933, 3, 73, 319-320)

Уничтожив миллионы крестьян, властитель-палач Сталин «приводит в исполнение» одну из своих шести клятв, произнесенных в свое время над гробом Ленина:

Укреплять всеми силами союз рабочих и крестьян.

Аверинцев замечает: «Не должно быть забыто, что именно Мандельштам – "горожанин и друг горожан", как он назвал себя, – первым сказал в своих стихах о великой крестьянской беде» (1990а, 55). О том же пишет и Вяч. Вс. Иванов: «Он был единственным поэтом и одним из немногих граждан – возвысившим голос против Сталина уже в первые годы его неограниченной самоуправной власти; одним из первых он – вместе с Платоновым – заговорил и о голоде, унесшим миллионы крестьян» (2008, 194)<sup>64</sup>.

И вот оно, прочитанное друзьям и знакомым, ничем не завуалированное стихотворение, полное «безумной смелости» (Каверин, 1995, 271) – дерзновенный вызов на уровне «высокого безумия» «кремлевскому горцу», ответ на книгу о Беломорканале с предисловием и послесловием Горького (Н.Струве, 1992, 60-64), стихотворение-подвиг (М.Гаспаров, 2001, 247-250), его роковые строки (Нерлер, 2010б):

Мы живем, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,  
А где хватит на полразговорца,  
Там припомнят кремлевского горца.  
(Вариант: Душегуба и мужикоборца).



Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
И слова, как пудовые гири, верны,  
Тараканьи смеются глазища (усища)  
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей.  
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет.  
Как подкову, дарит (кует) за указом указ –  
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.  
Что ни казнь у него – то малина  
И широкая грудь осетина.

(Вариант:  
И широкая жопа грузина.)<sup>65</sup>  
(1933, 3, 74, 320; СС, 1, 202)

В цикле стихов – Реквиеме Андрею Белому «и подспудно самому себе»<sup>66</sup> Мандельштам разрабатывает тему соумирания, сочувствия смерти другого человека как подготовки к собственному концу (Хазан, 1991а, 274), а также одну из центральных для него тем – тему смерти поэта-художника, которому суждена была «чудная власть» «крупнозернистого покоя и добра» его творчества. Но, «гонимый веком взащей», он становится сиротой, соединенным «ледяной связью» со своей собственной, не признавшей его страной:

Голубые глаза и горячая лобная кость –  
Мировая манила тебя молодящая злость.

И за то, что тебе суждена была чудная власть,  
Положили тебя никогда не судить и не клясть.

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

Как снежок на Москве заводил кавардак гоголек:  
Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок...

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

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей  
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.

Часто пишется казнь, а читается правильно – песнь,  
Может быть, простота – уязвимая смертью болезнь?

Прямизна нашей речи не только пугач для детей –  
Не бумажные дести, а вести спасают людей.

Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши,  
Налетели на мертвого жирные карандаши.

На коленях держали для славных потомков листы,  
Рисовали, просили прощенья у каждой черты.

Меж тобой и страной ледяная рождается связь –  
Так лежи, молодеи и лежи, бесконечно прямаясь.

Да не спросят тебя молодые, грядущие те,  
Каково тебе там в пустоте, в чистоте, сироте...

(«Стихи памяти Андрея Белого», 10-11 января 1934, 3, 82-83)

...Лиясь для ласковой, только что снятой маски,  
Для пальцев гипсовых, не держащих пера,  
Для укрупненных губ, для укрепленной ласки  
Крупнозернистого покоя и добра.

(«10 января 1934», 1934, 3, 84)

Между тем жизненное путешествие поэта, полное дерзновенного риска и одновременно «робкого» страха,

обретает все большую осмысленность, неуклонно приближая его к смертной «тропине», контуры которой душа поэта пока еще не может четко определить:

Когда душе и тóропкой и робкой  
Предстанет вдруг событий глубина,  
Она бежит виющеюся тропкой,  
Но смерти ей тропина не ясна...

(1934, 3, 84)

В ночь с 15 на 16 мая (Шенталинский, 1991; Нерлер, 2010в, 1) 1934 года Мандельштама арестовывают в его московской, «тихой, как бумага» квартире, и с этого момента «виющаяся тропка» – «тропина смерти» – начинает обретать для поэта более ясные очертания:

...Обыск продолжался всю ночь. Искали стихи, ходили по выброшенным из сундучка рукописям. Мы все сидели в одной комнате. Было очень тихо. За стеной у Кирсанова играла гавайская гитара. Следователь при мне нашел «Волка» («*За гремящую доблесть грядущих веков...*», см. выше – М. Г.) и показал О.Э. Он молча кивнул. Прощаясь, поцеловал меня. Его увели в семь утра. Было совсем светло (Ахматова, 1993, 1, 21).

Незадолго до ареста, ордер на который был подписан другом Бриков и Маяковского Аграновым, в жизни Мандельштама случилось событие, ставшее известным в литературной среде как «пощечина»<sup>67</sup> Алексею Толстому, под председательством которого проходил третейский «суд чести» 1932 года по поводу оскорбления Надежды Яковлевны их домашним соседом – писателем Бородиным. На суде было вынесено осуждающее Мандельштама решение. Спустя два года после скандала эта «пощечина», которой Мандельштаму удалось наградить Алексея Толстого во время искомой им и наконец состоявшейся встречи, возможно, также сыграла свою роль в аресте поэта.

На арест Мандельштама сразу же отреагировали его друзья и знакомые. Анна Ахматова обратилась за помощью к Пастернаку и Енукидзе, а Пастернак – к Демьяну Бедному и Бухарину (О. Мандельштам, 1993-1997, т. 4, 458). Во время допросов на Лубянке Мандельштам признал факт написания стихотворения *«Мы живем, под собою не чуя страны...»*, продиктовал следователю текст, рассчитывая, очевидно, на его сохранение, а также назвал имена нескольких друзей и знакомых, которым читал стихотворение (Герштейн, 1986, 79-84, 99, 1998, 51, 433; Липкин, 1994, 31-32; Кушнер, 2005, 132; Нерлер, 2010б, 2010в). В тюремной камере Мандельштам пережил нервный срыв, закончившийся попыткой самоубийства (вскрыл себе вены). По окончании следствия Надежде Яковлевне сообщили «формулу»: "изолировать, но сохранить" – таково распоряжение свыше – следователь намекнул, что с самого веру, – первая милость...» (Н. Мандельштам, 1970, 35). Вместо ожидаемого Мандельштамом расстрела он получает три года ссылки в прикамской Чердыни. По мнению ряда исследователей (Искандер, Лекманов, Нерлер)<sup>68</sup>, этот факт частично объясняется тем, что Сталину могло польстить в стихотворении *«Мы живем...»* описание его всевластного могущества над страной и могла понравиться карикатура на «ближний круг» его кремлевских соратников. Другие считают эту «барскую милость» умыслом мстительного вождя, далеко просчитывавшего свои тайные планы: продолжать мучить поэта с целью сломать и заставить написать хвалебную оду тирану (Аверинцев, 1990а, 56-57). Так, Надежде Яковлевне разрешено отправиться в ссылку вместе с мужем. По прибытии в Чердынь Мандельштам совершает новую попытку самоубийства (выпрыгнул из окна второго этажа больницы). Надежда Яковлевна шлет телеграммы в Москву о помощи, в том числе и в ЦК ВКП(б). Ахматова и Пастернак продолжают хлопоты.

Бухарин пишет письмо Сталину (т. 4, 459). Неожиданно в квартире, где живет Пастернак, раздается телефонный звонок из Кремля: у телефона сам Сталин, который в разговоре как бы между прочим сообщает «о том, что дело Мандельштама пересматривается и что с ним все будет хорошо» (Н. Мандельштам, 1970, 153)<sup>69</sup>. Почти мгновенно в судьбе Мандельштама происходят перемены: ему «милостиво» разрешают выбрать другое место ссылки. Он выбирает Воронеж.

Примечательно, что на полпути из Москвы в Чердынь, то есть чуть ли не в считанные дни после допросов на Лубянке, Мандельштам создает самоироничное стихотворение-басню (Герштейн, 1986, 189; Нерлер, 2009б, 25). Оно подтверждает, что «мерка», которую «закройщик собственной судьбы»-поэт сам с себя снял своими стихами, а затем своими ответами на допросах, спасла его от высшей меры наказания, и что именно «благодаря самоубийственному поведению, он от гибели и ускользнул» (Нерлер, там же):

Один портной  
С хорошей головой  
    Приговорен был к высшей мере.  
    И что ж? – портновской следуя манере,  
С себя он мерку снял –  
И до сих пор живой.  
  
(1 июня 1934, 3, 155)

#### *6. Воронежские и постворонежские стихи (1935-1937)*

Переходя к рассмотрению воронежских стихов Мандельштама, обратим внимание на мнение Сергея Аверинцева, касающееся связи между арестами поэта в 1934 и 1938 годах:

Если что Сталин умел в совершенстве, так это мстить – и выжидать для мести удобного часа. Судьба поэта, позволившего себе выпад неслыханной силы и прямоты против личности Вождя Народов, в принципе была решена, скорее всего, сразу и бесповоротно: он не должен был ходить по земле. От него не нужно было славословий: нужна была только его смерть. Но нетрудно было понять, что немедленный расстрел или даже значительный лагерный срок – это способ поднять интерес к преступным стихам, дать им резонанс. Нет, первое наказание должно выглядеть как пустяк, почти что курам на смех: большого ребенка за его проказы поставили в угол. Но он на крючке – и про него не забудут. А когда придет давно задуманная полоса Большого Террора, поэт исчезнет с лица земли незаметно: у каждого будут свои заботы (1990а, 56-57).

### 6.1 «Я живу на важных огородах...»

Стихи, собранные в три «Воронежские тетради», написаны в ссылке в 1935-1937годах. В эти самые годы по стране прокатываются волны показательных процессов. Карательный, репрессивный язык: «враг народа», «вредитель», «шпион», «измена родине», «арест», «расстрел», а также повсеместное провокаторство, осведомительство, полное беззаконие, массовые аресты с расстрелами, жертвами которых стали и многие писатели (Шенталинский, 2007абв, 2009), внезапные смерти известных деятелей политики и культуры страны, среди них – Горького в 1936 году (Вяч. Вс. Иванов, 2000, 545-595), становятся формой существования в обществе. Смерть Горького Мандельштам переживал «с огромным волнением» (Герштейн, 1986, 200, 298-299), равно как и многочисленные смерти друзей и знакомых или незнакомых ему людей. Нищенское существование большинства населения, его поголовная индоктринация и оболванивание, наглая фальсификация фактов и явлений истории при постоянном выдавании зла

за добро, всеобъемлющая ложь и искуснейшая пропаганда (полные энтузиазма, блещущие весельем и юмором кинокомедии и театральные постановки; на физкультурном параде на Красной площади в 1935 году – лозунги со словами «Хозяина»-вождя: «Жить стало лучше, жить стало веселее!») характеризуют это страшное время тотальной несвободы.

У Советского Союза появляется теперь и новый соратник на фронте искусств – нацистская Германия. Обе страны идут параллельно друг другу в развитии искусства, «доступного широким народным массам». «Антинародному» искусству – «авангардным дегенератам» в Германии и «буржуазным формалистам» в Советском Союзе – не может быть места<sup>70</sup>. Искусством и литературой руководят палачи, яростно атакующие любую попытку новаторской независимости. В 1936 году в статье «Сумбур вместо музыки» («Правда» от 28 января) резкому разгрому подвергается Шостакович. В его опере «Катерина Измайлова» (1934), созданной после недавно прошедшей коллективизации и «ликвидации кулака как класса», то есть уничтожения миллионов крестьян, прозвучали слова: «Нет мужика, нет мужика...». На злобу дня оказалась и сцена отравления «хозяина» грибками, равно как и каторжная, тюремная тема.

Тюремная тема не минует и стихов ссыльного Мандельштама, только что испытавшего на себе «опыт» Лубянки. «Чужие люди», которые когда-то везли молодого поэта по опасному для него пути («Как кони медленно ступают...», 1911; «На розвальнях...», 1916; «...стина извозчика...», «1 января 1924»; «...за извозчицью стину – Москву...», «Нет, не спрятаться...», 1931), продолжают выполнять свою миссию. Перед тем как поэт очутился в Воронеже, эти «чужие люди» везли его сначала в «конвойном» вагоне в Чердынь по дороге, которая оказалась для него ссыльным трактом

(Б. Гаспаров, 2003, 4). Сострадание к бесчисленным жертвам террора, составляющей которого явилась «ликвидация кулака как класса», и собственный опыт тюремного заключения порождают в поэте «охранное» чувство «долгополой шинели» (Гинзбург, 1982, 296). Это «охранное» чувство связывает поэта с людьми и землей, что проносится за окном вагона. Оно связывает его даже и с теми «чужими», «конвойными», что везут его и жену, «охраняемых», в «конвойном» вагоне в «конвойное» время по этому ссыльному тракту. Находясь уже в воронежской ссылке, поэт вспоминает свое годичной давности уральское путешествие в свойственном ему амбивалентном ключе. С одной стороны, он гордится пролетающим перед его глазами гигантским пространством, к которому он проникается «охранным» чувством, а с другой, его охватывает ужас от обезумевшей, убийственной силы, исходящей от этого пространства и неотступно затягивающей в себя поэта. Не без иронии и вместе с тем не без отчаянной ностальгии, поднимая одновременно тему литературного убийства, Мандельштам испытывает страстное желание хоть краешком глаза посмотреть на пушкинское «синее море» и заручиться его долговечностью ради того, чтобы отдалить безжалостный, стремительно приближающийся к нему конец его жизни<sup>71</sup>:

День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток  
Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло  
на дрожжах.  
Сон был больше, чем слух, слух был старше, чем сон, –  
слитен, чуток,  
А за нами неслись большаки на ямщицких вожжах.

День стоял о пяти головах, и, чумяя от пляса,  
Ехала конная, пешая шла черной черной масса –



Расширением аорты могущества в белых ночах – нет,  
в ножах –  
Глаз превращался в хвойное мясо.

На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!  
Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась  
хорошо.

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

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам  
дармоедов,  
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинovedов –  
Молодые любители белозубых стишков.  
На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!

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

(1935, 3, 92-93)

...И хотелось бы тут же вселиться, пойми,  
В долговечный Урал, населенный людьми,

И хотелось бы эту безумную гладь  
В долгополой шинели беречь, охранять.

(«Кама», 1935, 3, 94)

Теперь и Воронеж, город ссылки, становится для Мандельштама городом его «двойного бытия» – «заточения и спасения» (М. Гаспаров, 2001а, 251; Штемпель, 2008, 55-56). Это – пространство «злодея», связанного с «вороном»

и «ножом» (аллюзия на ворона Эдгара По, Жолковский, 2000, 173), или же с семьей великих гениев мировой культуры:

Тянули жилы, жили-были,  
Не жили, не были нигде.  
Бетховен или Воронеж – или  
Один или другой – злодей...

(1935, 3, 87)

«Улица-яма», куда загнан далеко не «линейный» и не «лилейного» нрава поэт, будет, по его шутливому и самоироничному выражению, названа в будущем его фамилией – «чортовой» – «как ее ни вывертывай» (Вяч. Вс. Иванов, 2000, 437-438):

Это какая улица?  
Улица Мандельштама.  
Что за фамилия чортова –  
Как ее ни вывертывай,  
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,  
Нрава он не был лилейного,  
И потому эта улица  
Или, верней, эта яма  
Так и зовется по имени  
Этого Мандельштама...

(1935, 3, 88)

Прилегающие к этой улице-«яме» «важные огороды», где у «чужих людей» поэт вынужден теперь отбывать свою ссылку, узурпированы уголовниками – такими, как

Ванька-ключник<sup>72</sup> – «гуляющими», грабящими всю округу и несущими ее жителям смерть:

Я живу на важных огородах.  
Ванька-ключник мог бы здесь гулять...

...

И богато искривилась половица –  
Этой палубы гробовая доска.  
У чужих людей мне плохо спится  
И своя-то жизнь мне не близка.

(1935, 3, 88)

Дух страха и безысходности витает над этим городом «ворона» и «ножа» (Вяч. Вс. Иванов, 2000, 435-437), уже и ранее мелькнувших перед поэтом в опасном контексте («Я не слышал рассказов Оссиана...», 1914, 1, 103; «Сегодня ночью, не солгу...», 1925, 2, 54-55):

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:  
Уронишь ты меня иль проворонишь,  
Ты выронишь меня или вернешь, –  
Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож...

(1935, 3, 89)

Потеряв себя, «утонув» («День стоял о пяти головах...») в 1934 году в застенках Лубянки, ссыльный поэт упорно мечтает «вскочить на коня своего» и вновь, таким образом, обрести дух упорного сопротивления:

Лишив меня морей, разбега и разлета  
И дав стопе упор насильственной земли,  
Чего добились вы? Блестящего расчета:  
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

(1935, 3, 94)

Чувство отчужденности и отталкивания от мира жестокости и неволи, переплетаясь с чувством общности и возникшей в поэте «охранной» тяги к окружающей данности, полной страдания и унижения, вновь создают для Мандельштама ситуацию двух противоположных реальностей, в которых ему приходится одновременно существовать и которые оказываются для него новым тупиком и ловушкой. Используя термины советского «новояза», он пишет ряд противоречивых стихотворений, не менее противоречиво прочитываемых исследователями его творчества. Многоплановость состояний и целей поэта отражается и в явно не «линейных» спорах исследователей, стремящихся выявить основной контекст двойственности и метаний поэта между стремлением к компромиссу с режимом и упорным ему сопротивлением. Одними из них эти стихи рассматриваются как отражение общего приятия самого факта жизни (М. Гаспаров, 2000, с. 41, 2001, 258) или решительного и добросердечного движения к людям – в «мир» (Гыдов, 1991, 284). С точки зрения других, они содержат иронию, самоиронию и элементы эзопова языка (Месс-Бейер, 1991, 1997, 1999а, 1999б; Фролов, И; Чернов, 2003, 2006) или же свидетельствуют о душевных терзаниях автора, искушаемого конформизмом перед лицом надвигающейся на него крестной казни (Иваск, 1971, 109-123). Возможно, они были написаны искренне (Герштейн, 1986, 94, 106, 229; 1990, 346-355) в силу пересмотра в этот период отношения поэта к Сталину, заменившему ему – своему «обидчику» – расстрельный приговор на «мягкую» ссылку, а также в поисках «некоторого резонанса со своей эпохой» (Нерлер, 2004а, 2010б, 2010в, с)<sup>73</sup>. Наконец, они анализируются и как свидетельство о проявленных поэтом уступчивости и слабости перед изощренными манипуляциями чудовищного режима, унижающего и ломающего человека (Сарнов, 1990, 5-6).

При любой интерпретации несомненно, что в поисках «некоторого резонанса со своей эпохой» Мандельштам то отвергает любой компромисс, то испытывает тягу к всеильному «властелину», то сочувствует жертвам режима, протестует, горько иронизирует, то страдает от неуверенности в себе, от непоследовательности в поступках. Амбивалентность и многоплановость поэтической позиции Мандельштама, когда «смысл торчит» из слова-«пучка» «в разные стороны» («Разговор о Данте», 1933, 3, 226), звучат и в его «советских» стихах, наполненных зачастую иронией и стремлением уверить себя и других в обретенное им охранное чувство. К примеру:

Я не хочу средь юношей тепличных  
Разменивать последний грош души,  
Но, как в колхоз идет единоличник,  
Я в мир вхожу – и люди хороши.

Люблю шинель красноармейской складки –  
Длину до пят, рукав простой и гладкий  
И волжской туче родственный покров,  
Чтоб, на спине и на груди лопатясь,  
Она лежала, на запас не тратясь,  
И скатывалась летнею порой.

Проклятый шов, нелепая затея  
Нас разлучили, а теперь – пойми:  
Я должен жить, дыша и большевея  
И перед смертью хорошея –  
Еще побыть и поиграть с людьми!

Подумаешь, как в Чердыне-голубе,  
Где пахнет Обью и Тобол в раструбе,  
В семирвершковой я метался кутерьме!

Клевещущих козлов не досмотрел я драки:  
Как Петушок в прозрачной летней тьме –  
Харчи да харк, да что-нибудь, да враки –  
Стук дятла сбросил с плеч. Прыжок. И я в уме.

И ты, Москва, сестра моя, легка,  
Когда встречаешь в самолете брата  
До первого трамвайного звонка:  
Нежнее моря, путаней салата –  
Из дерева, стекла и молока...

Моя страна со мною говорила,  
Мирволила, журила, не прочла,  
Но возмужавшего меня, как очевидца,  
Заметила и вдруг, как чечевица,  
Адмиралтейским лучиком зажгла.

Я должен жить, дыша и большевея,  
Работать речь, не слушаясь – сам-друг, –  
Я слышу в Арктике машин советских стук,  
Я помню все: немецких братьев шеи  
И что лиловым гребнем Лорелеи  
Садовник и палач наполнил свой досуг.

И не ограблен я, и не надломлен,  
Но только что всего переогромлен...  
Как Слово о полку, струна моя туга,  
И в голосе моем после удушья  
Звучит земля – последнее оружие –  
Сухая влажность черноземных га!

(«Стансы», 1935, 3, 95-96)<sup>74</sup>

«Советскость» поэта, которого «не прочла» его родная страна и который должен теперь жить «дыша и большевея»,

оборачивается и в этом стихотворении своей изнаночной стороной. Нетрудно представить себе это «великое» рвение «единоличника», с которым сравнивает себя поэт, записаться в колхоз и принять горячее участие в хорошо известной ему «ликвидации кулачества как класса». И только ли о Гитлере идет речь как о садовнике-палаче, «сажающем» заживо в землю своих несчастных жертв? Ведь совсем незадолго до этого поэт написал:

Да, я лежу в земле, губами шевеля...

(1935, 3, 91)

Мы помним искрометную иронию стихов Мандельштама из его дореволюционного сборника «Камень» по поводу «мешковатого сюртука» поэта-маргинала, желающего взлететь высоко в небеса. Помним иронию и самоиронию поэта по поводу «пиджака эпохи Москвошвея», который «топорщится» на поэте-спорщике-бунтаре. И теперь, при всей искренности переживания «охранного чувства долгополой шинели», не применяет ли и здесь поэт свою иронию в описании ее «покроя, родственного волжской туче» и того, как она сидит на носящем ее охраннике, «лопаться» у него «на спине и на груди», будучи прошита швом, который поэт называет «проклятым»? Что означает «проклятость» этого шва? Не аллюзия ли это на стихотворение «*Мы живем...*», разлучившее поэта с вождем (Г. Фрейдин, 1987, 244-245)? На голубой кант шинели – формы карателей из НКВД, разлучивших его со страной (Воздвиженский, 276-277; Месс-Бейер, 1999б, 291-292, 323)? И не стукачами ли и доносчиками, работающими на эту карательную организацию, являются «клеветущие козлы» и «дятлы» с их «стуком», чьими стараниями доставили поэта сначала на Лубянку, а затем в чердынскую ссылку-«голубу»?

Вынужденное послушание повелителю становится саркастическим вызовом:

Ты должен мной повелевать,  
А я обязан быть послушным.  
На честь, на имя наплевать,  
Я рос больным и стал тщедушным.

Так пробуй выдуманный метод  
Напропалую, напрямик –  
Я – беспартийный большевик,  
Как все друзья, как недруг этот.

(1935, 3, 99)

Вся беда в том, что, как бы ни старался поэт «отблагодарить» тирана-«спасителя», заменившего ему расстрел «мягкой» ссылкой, он не может воспринимать его иначе как дегенерата, потерявшего свой «облик человеческий»:

Внутри горы бездействует кумир  
В покоях бережных, безбрежных и счастливых,  
А с шеи каплет ожерелий жир,  
Оберегая сна приливы и отливы.

...

Кость усыпленная завязана узлом,  
Очеловечены колени, руки, плечи,  
Он улыбается своим тишайшим ртом,  
Он мыслит костию и чувствует челом  
И вспомнить силится свой облик человеческий.

(1936, 3, 101)

«Бездействующий кумир»<sup>75</sup>, его «усыпленная кость», которой он «мыслит», силясь вспомнить «свой облик челове-



чий», напоминают еще и вождя-фараона, усопшего «вечным сном» в 1924 году внутри мавзолея-горы<sup>76</sup>. Этот образ «бездействующего» внутри кремлевской горы «кумира»-вождя переплетается в представлении Мандельштама также и с образом злого Кащея из сказки, в «спящие покои» к которому поэт страшится попасть в услужение (многочисленные ассоциации, включающие пушкинского кота на цепи – «Руслан и Людмила»)<sup>77</sup>:

Оттого все неудачи,  
Что я вижу пред собой,  
Ростовщичий глаз кошачий –  
Внук он зелени стоячей  
И купец воды морской.

Там, где огненными щами  
Угощается Кащей,  
С говорящими камнями  
Он на счастье ждет гостей –  
Камни трогает клещами,  
Щиплет золото гвоздей.

У него в покоях спящих  
Кот живет не для игры –  
У того в зрачках горящих  
Клад зажмуренной горы,  
И в зрачках тех леденящих,  
Умоляющих, просящих,  
Шароватых искр пиры.

(1936, 3, 106-107)

Отказ воспевать злого Кащея означает для поэта, отрезанного злобной силой от внешнего мира («Я около Кольцового/ Как сокол закольцован...», 1937, 3, 108),

поездку в «сиреневых санях», то есть смерть (Славянские похороны в санях, Михайлов и Нерлер, т.1, 554). Служение злу оказывается для него, однако, страшной самой лютой смерти, и жизнелюбивому поэту, отнюдь не желающему приближать свой конец («Петербург, я еще не хочу умирать...», 3, 43), ничего не остается, как отдаться на волю все тех же «извозчиков». Таков его выбор:

Когда в ветвях понурых  
Заводит чародей  
Гнедых или каурых  
Шушуканье мастей, –

Не хочет петь линючий  
Ленивый богатырь –  
И малый, и могучий  
Зимующий снегирь, –

Под неба нависанье,  
Под свод его бровей  
В сиреневые сани  
Усядусь поскорей.

(1937, 3, 108)

Я около Кольцова  
Как сокол закольцован,  
И нет ко мне гонца,  
И дом мой без крыльца.

К ноге моей привязан  
Сосновый синий бор,  
Как вестник без указа  
Распахнут кругозор.

В степи кочуют кочки,  
И все идут, идут  
Ночлеги, ночи, ночки –  
Как бы слепых везут.

(1937, 3, 108-109)

Одна только мысль о возможном служении своей песней кумиру-Кашею вызывает в поэте все то же до боли знакомое ему чувство потери себя, потери поэтического звучания, самой поэзии – «дорогих дрожжей мира». Оно означает сдачу нечистой, бесовской силе (пушкинские и блоковские мотивы), сбивающей не только «ось мира» (переключка с Блоком, Брюсовым, Хлебниковым, искусством первых десятилетий начала века)<sup>78</sup>, но и «ось» внутреннего мира самого поэта – его личный стержень:

Дрожжи мира дорогие:  
Звуки, слезы и труды –  
Ударенья дождевые  
Закипающей беды  
И потери звуковые –  
Из какой вернуть руды?

В нищей памяти впервые  
Чуешь вмятины слепые,  
Медной полные воды, –  
И идешь за ними следом,  
Сам себе немил, неведом –  
И слепой и поводырь...

(1937, 3, 109)

Влез бесенок в мокрой шерстке –  
Ну, куда ему, куды? –

В подкопытные наперстки,  
В торопливые следы:  
По копейкам воздух версткий  
Обирает с слободы.

Брызжет в зеркальцах дорога –  
Утомленные следы  
Постоят еще немного  
Без покрова, без слюды...  
Колесо брюзжит отлого –  
Улеглось – и полбеда!

Скучно мне: мое прямое  
Дело тараторит вкось –  
По нему прошлось другое,  
Надсмеялось, сбило ось.

(1937, 3, 109-110)

На тему «сбитой оси» в искусстве России первых десятилетий XX века у Вяч. Ив. Иванова сказано:

Некий таинственный общий сдвиг – вот знамение переживаемых времен, – сдвиг не только всех ценностей и основоположений духовной жизни, но и еще глубже – сдвиг в самом восприятии вещей, сдвиг основ жизни душевной: существенно иное чувствование человеческого я и существенно иная восприимчивость ко всему вещественному. Что же удивительного в том, что наиболее чуткие и смелые переживают в самих себе сдвиг той оси, на которой вращается здоровая духовная личность, уподобляясь, по сравнению Платона, планетному телу, описывающему свои небесные круги, определяемые гармонией сфер, по темной земле?.. («Чурлянис...», 1979, 165).

Тема «сбитой оси» поднимается Мандельштамом и в его новых стихах о Сталине – «Оде», к написанию которой он приступает в начале 1937 года (Ронен, 2006, 218-224).

## 6.2 «Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!»

1937 год. Годовщина 20-летия Октябрьской революции. Год дальнейших «открытых процессов», вошедший в историю как год Большого Террора – эры массовых арестов «врагов народа». Только что, в 1936 году, была принята самая «демократичная» в мире, даровавшая своим гражданам свободу слова, печати, собраний, уличных шествий и митингов «Сталинская» Конституция, написанная Бухариным, арестованным в феврале 1937 года.

Получив по новой Конституции право голосовать, потенциальные «враги народа» на предстоящих выборах в Верховный Совет могли бы проголосовать против Верховного Суда – Вождя и «Хозяина». Читаем у Варлама Шаламова:

В ночь на 12 января 1937 года в мою дверь постучали... С первой тюремной минуты мне было ясно, что никаких ошибок в арестах нет, что идет планомерное истребление целой «социальной» группы – всех, кто запомнил из русской истории последних лет не то, что в ней следовало запомнить... (1988, 8).

Большой Террор неизменно связан с Большой Ложью (Геллер, Некрич, 1982, 253). Со всех стен и углов – с портретов, новых советских икон – за каждым строителем светлого будущего следят прищуренные глаза «защитника обездоленных» – «Отца всех народов», «Родного учителя», «Великого друга», «Корифея», «Прометея», «Садовника», «Великого зодчего», «Великого кормчего», «Великого гения всех времен и народов», «товарища Сталина», «Иосифа Виссарионовича» – главного лгуна-соблазнителя доверившихся и не доверившихся ему, обманщика жаждущих быть обманутыми, коим несть числа, – мастера фальсификаций – тайного инициатора всех репрессивных кампаний, уголовного-урки (*«Что ни казнь у него – то*

*малина...»*), превратившегося в пахана целой страны. «От края и до края» льются величавые «Оды» Вождю, замытинскому «Благодетелю». С иступленной верой и подлинным упоением оболваненные рабы и холопы «нового», «прогрессивного» общества, строящего «Рай на Земле», хором воспевают своего Величайшего и Мудрейшего, а также единственную на всей планете страну, «где так вольно дышит человек». Торжество жестокой всепобеждающей серости. Пещерное идолопоклонство.

В январе 1936 года в «Известиях», а затем в журнале «Знамя», №4 публикуются два стихотворения Пастернака: о Сталине – «Я понял: всё живо...» и «Художник», где проводится идея сходства художника-поэта с вождем (Герштейн, 1986, 207, 263; Кушнер, 2005). В январе 1937 года Мандельштам приступает к написанию своих собственных стихов о Сталине и о художнике, получивших домашнее название «Ода»<sup>79</sup>. Стихи эти публикации не достаиваются.

Как и более ранние «советские» стихотворения поэта, «Ода» вызывает у исследователей самые противоположные толкования. В своих воспоминаниях Эмма Герштейн (1986, 106) пишет: «Осип с пафосом читал повсюду свою "Оду" Сталину, надеясь на ее успех у "вышестоящих"». Действительно, в «Оде» есть строчки о млеющем от обожания ликующих демонстрантов «бойце» в «шинели», знакомой нам уже по недавним стихам Мандельштама, но и эти строчки не носят прямолинейного характера:

...Он все мне чудится в шинели, в картузе,  
На чудной площади с счастливыми глазами.

(«Ода», 1937, 3, 113)

Аверинцев, сопоставляя образы Сталина в трех текстах, не видит в «Оде» никакого восхваления и воспевания вождя:

«И Сталин в "Мы живем, под собою не чуя страны" – монструозный гигант, жестокий сверхчеловек, в описании которого с низким *жирны* рифмуется высокое *верны*; и Сталин "Оды" и "Стансов" (1937. – М.Г.) страшен, нестерпимо жуток» (2001б, 23).

Отметим, что сама «Ода» начинается с условного наклонения, которое ставит под сомнение весь последующий список предполагаемых хвалебных славословий адресату стихотворения и обстановке в стране:

Когда б я уголь взял для высшей похвалы –  
Для радости рисунка непреложной, –  
Я б воздух расчертил на хитрые углы  
И осторожно и тревожно.  
Чтоб настоящее в чертах отозвалось,  
В искусстве с дерзостью гранича,  
Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось,  
Ста сорока народов чтя обычай.  
Я б поднял брови малый уголок  
И поднял вновь и разрешил иначе:  
Знать, Прометей раздул свой уголек, –  
Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!

(112)

Вызывает сомнение также и то, что этот плач автора «Оды», обращающегося за поддержкой к древнегреческому автору трагедии «Прометей прикованный» – Эсхилу<sup>80</sup>, мог быть с энтузиазмом воспринят литературными цензорами-редакторами газет и журналов, а также и самим адресатом, зорко следившим за всеми посвящаемыми ему славословиями: ведь на горькие слезы и плач в минуты «всенародного счастья и ликования в стране» практически был наложен запрет, рухнувший лишь с началом Вели-

кой Отечественной войны<sup>81</sup>. Для чего же тогда художник-поэт взял в руки свой «уголь» (переключка: пророк Исайя и пушкинский «Пророк»)? По мнению Андрея Чернова, сделал он это именно для того, чтобы зашифровать в «Оде» слово «черт» и имя Ося-Иоси/ф/-Сталин (2006, 369-370):

когда б я уголь взял для высшей похвалы  
для радости рисунка непреложной  
я б воздух расЧЕРТил на хитрые углы  
И Осторожно, И тревожно  
чтоб настоящее в ЧЕРТах отозвалОсь  
в Искусстве с дерзОстью гранИча,  
я б рассказал о том, кто сдвинул мИра ОСЬ  
СТА сорока народов чтя обычай  
я б поднял брови малый уголок  
и поднял вновь и разрешил Иначе...

(112)

Внимательно проследив весь текст «Оды», автор исследования делает вывод, что она является далеко не хвалой вождю, а напротив – отповедью «вождю»-«рябому черту» с его «хитрыми углами» пентаграммы и Числом Зверя – шесть (2006, 361-388).

На связь образа Сталина в «Оде» с числом *шесть* указывает и Мусатов, проанализировавший фольклорный подтекст сталинской темы в воронежских стихах Мандельштама:

...Сталину сопутствует «шестиклятвенный простор», что отсылает к мандельштамовским стихам о «шестипалой неправде». Мандельштам, по свидетельству Надежды Яковлевны, любивший число семь, вряд ли случайно соотносил со Сталиным именно шестерку. Во всяком случае, число «шесть» подсознательно воспринималось им как отрицательное, что совпадает с известным представлением о четной природе дьявола (2001, 160).



Бродский считает, что результат «Оды» оказывается пугающим и сам ее текст является гораздо более страшным, чем даже текст эпиграммы *«Мы живем, под собою не чуя страны...»* (Павлов, 1991, 44-45). Он также подчеркивает, что «...это стихотворение Мандельштама – одновременно и ода, и сатира, и из комбинации этих двух противоположных жанров возникает совершенно новое качество» (Волков, 33).

Отметим, что художник-поэт, автор «Оды», оказываясь в тексте двойником-«близнецом» адресата, в реальной жизни являлся действительно его тезкой – Иосиф, Ося, Осип. Тезками в реальной жизни оказываются и жены обоих вождей и поэта: их имя – Надежда. Вспоминается здесь, в контексте двойничества, и «Иосиф, проданный в Египет» (сборник «Камень»), которого возвысил и приблизил к себе фараон.

Художник-поэт, автор «Оды», оказывается сталинским двойником еще и в контексте образа Прометея. Один Прометей прикован к скале за нарушение клятвы Зевсу и вынужден теперь рисовать углем портрет Прометея другого, раздувающего «свой уголек» для создания на Земле утопического рая – адского мира. Введение же образов отца и сына, посылаемого отцом на распятие (Г. Фрейдин, 1982, 414-424), образует новую пару двойников-близнецов, мифологической основой которой является близнечный культ дуалистических древних культур (Вяч. Вс. Иванов, 2005, 2007):

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

(112)

Вспомним здесь и образы умирающего и вновь оживающего «века-властелина»-«отца» и его «жертвы-сына», смертельно больного и замученного угрызениями совести, стихотворений «1 января 1924» и «*Нет, никогда, ничей я не был современник...*» (1924, 2, 50-53). Из трех метаморфоз «времени-века» – 1922, 1924 и 1931 гг. – и его отношений с «жертвой-поэтом» именно метаморфоза «века-властелина»-«отца» из стихотворений, написанных в январе 1924 года, когда умер Ленин и Мандельштам, переживая творческий кризис, проходил испытание компромиссом с режимом, обозначилась как оппозиция властного отца и идущего на вымученное послушание сына. И теперь, в 1937 году, когда поэт бьется в тисках глубокого душевного кризиса и, оказавшись в лапах коварного тирана-«спасителя», пытается вновь пойти на компромисс с режимом, он также вводит в свое стихотворение «Ода» оппозицию отца и сына, на этот раз уже в контексте явно обозначенного крестного распятия с добровольно-вымученным послушанием «отцу», при узнавании которого художник-поэт задыхается, «почувяв мира близость». В стихотворении 1924 года «*Нет, никогда, ничей я не был современник...*» оживает «отец-властелин»-«вечно живой» вождь новой религии, в стихотворении 1937 года «художник-сын» говорит о своем будущем воскресении.

...Уходят вдаль людских голов бугры:  
Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,  
Но в книгах ласковых и в играх детворы  
Воскресну я сказать, что солнце светит...

(114)

Строчки «Оды», связанные с ранее поднятой поэтом темой «сдвинутой, сбитой оси», дополнительно на-

гружены теперь значением «оси сходства» (переключка с Пастернаком), что также подчеркивает двойничество автора «Оды» и ее адресата. Эта «ось» – «ось мира» – сдвинута тем, в чьих руках сосредоточена огромная власть, то есть либо тираном-вождем, либо поэтом-художником, чья магическая власть сосредоточена в его творческой силе<sup>82</sup>:

...Чтоб настоящее в чертах отозвалось,  
В искусстве с дерзостью гранича,  
Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось,  
Ста сорока народов чтя обычай...

(112)

...Сжимая уголек, в котором все сошлось,  
Рукою жадною одно лишь сходство клича,  
Рукою хищною – ловить лишь сходства ось –  
Я уголь искрошу, ища его обличья...

(113)

Многоплановой становится «Ода» и благодаря мандельштамовскому принципу «скрещивания» тем и мотивов. Сталинский «рай» с его контекстом ликующей демонстрации на Красной площади, во время которой вождь «свешивается с трибуны» над «буграми голов» проходящих внизу демонстрантов, скрещивается со сталинским «адом» – ГУЛАГом (М. Глазова, 1984, 299; Кацис, 1991, 52). Мандельштамовские «бугры голов» – это, таким образом, не только «бугры голов» бесчисленных рядов демонстрантов, марширующих «под» Сталиным, «свесившимся» над ними с трибуны, но и «бугры голов» бесчисленных жертв-арестантов, отправляемых Сталиным в сибирские – «через тайгу» – лагеря (Гандельсман, 1999б: «бугор» на фене – бригадир эзков):

...Он свесился с трибуны, как с горы,  
В бугры голов...

...

На всех готовых жить и умереть  
Бегут, играя, хмурые морщинки...

...

Я у него учусь – к себе не знать пощады...

...

И шестикратно я в сознании берегу,  
Свидетель медленный труда, борьбы и жатвы,  
Его огромный путь – через тайгу  
И ленинский октябрь – до выполненной клятвы...

(113-114)

Используя сталинское имя и его клички, ходящие в народе и обыгрывающие его внешность: Иосиф, Йоська, Иоська, Ося, Сосо, Ус, Усы, Усатый, – Манделыштам создает в своей поэзии 30-х годов целую параномазическую игру слов: оспенный (Сталинское лицо) – осыпи – ось – оса – Ося – усища. Каламбур, связанный с именем вождя и поэта: «ось – Ося – оса» прослеживается и в стихотворении *«Вооруженный зреньем узких ос...»*, в котором, однако, поэт с его острым видением, близким к зрению ос (акмеистический словарь остроты), сосущих «ось земную», на краю гибели стремится к жизни, к восстановлению памяти, к подлинному могучему творчеству «хитрых углов» настоящего мастерства. Как замечает Лидия Гинзбург, «Стихотворение строится и на сближающем представления звуковом образе: оса – ось, и на разных вариациях острого и сильного: стрекало – тоже жало, острие. Сочетание мощи и хитрости (остроты) – еще античное сочетание: Одиссей был могучим и хитроумным» (1982, 295). Таким образом, в каламбуре «ось – Ося – оса» через понятие «хитрых ос»

слышится еще и имя победоносного, возвратившегося из многотрудного путешествия Одиссея («*Золотистого меда струя из бутылки текла...*», 1917, 1, 128):

Вооруженный зреньем узких ос,  
Сосущих ось земную, ось земную,  
Я чую все, с чем свидеться пришлось,  
И вспоминаю наизусть и всуе.

И не рисую я, и не пою,  
И не вожу смычком черногосым:  
Я только в жизнь впиваюсь и люблю  
Завидовать могучим, хитрым осам.

О, если б и меня когда-нибудь могло  
Заставить – сон и смерть минуя –  
Стрекало воздуха и летнее тепло  
Услышать ось земную, ось земную...

(1937, 3, 121)

Подлинное творчество между тем остается наказуемым. Используя в одном из последующих за «Одой» стихотворений образы коршуна с «желтоглазым гоним когтей» и прикованного Прометея, Мандельштам изображает поэтов трагедийного жанра на работах в ГУЛАГе (М. Глазова, 1988, 47; Ю. Фрейдин, 2006, 547):

Где связанный и пригвожденный стон?  
Где Прометей – скалы подспорье и пособие?  
А коршун где – и желтоглазый гон  
Его когтей, летящих исподлобья?

Тому не быть: трагедий не вернуть,  
Но эти наступающие губы –

Но эти губы вводят прямо в суть  
Эхсила-грузчика, Софокла-лесоруба...

(1937, 3, 115)

Трагичность двойственной ситуации, в которой приходится существовать поэту, и горечь его «размолвки с миром, с волей» («Люблю морозное дыхание...», 1937, 3, 117) под взглядом непрестанно следящих за ним сверлящих глаз «кремлевского горца» приводят поэта к признанию своей «вины» перед вождем за написание «антисталинских» стихов. Написав их «без разрешения», поэт, «головою повинной тяжел», входит теперь «без пропуска» в его кремлевские хоромы:

Средь народного шума и сбега,  
На вокзалах и пристанях  
Смотрит века могучая вежа  
И бровей начинается взмах.

...

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

...

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

(1937, 3, 117-118)

Конструктивной двойственностью, характерной еще для юношеских стихов, когда Мандельштам неоднократно сравнивал свою жизнь с движением маятника,

пронизывается и стихотворение «Если б меня наши враги взяли/ И перестали со мной говорить люди...». Горелик (62-65) отмечает, что высказывания стихотворения условны лишь по форме, но «по существу они передают вполне точно уже свершившееся с автором» – поэта уже взяли, с ним уже перестали говорить люди, его уже лишили всего в мире, его уже смели держать зверем, ему уже стали кидать пищу на пол:

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,  
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, чтоб избежать тленья,  
Будет будить разум и жизнь Сталин.

(Вариант: Будет губить разум и жизнь Сталин.  
1937, 3, 348; СС, 254)<sup>83</sup>  
(1937, 3, 118-119)

Отметим, что и «Ода» начинается с условного наклонения и таким же образом проводит двойственность текста: хвалу вождю при одновременной едкой сатире.

Двойственным становится и само покаянное состояние поэта. Его сердце – сердцевина уже давно «обреченного на сруб дерева» (1922, 2, 37-38) – истекает теперь «смолой» – слезами, вызванными неотступным чувством собственной горькой провинности:

...И в кольцах сердится еще смола, сочась,  
Но разве сердце – лишь испуганное мясо?  
Я сердцем виноват – и сердцевины часть  
До бесконечности расширенного часа...

(«Как дерево и медь – Фаворского полет...», 1937, 3, 122)

Надежда Яковлевна в своих воспоминаниях отмечает, что периодические сомнения и раздвоенность обуревали поэта в Воронеже и что это состояние приобрело обостренно-болезненные черты:

Единственно, что мне казалось остатком болезни, это возникновение у О.М. время от времени желания примириться с действительностью и найти ей оправдание. Это происходило вспышками и сопровождалось нервным состоянием, словно в такие минуты он находился под гипнозом. Тогда он говорил, что хочет быть со всеми и боится остаться вне революции, пропустить по близорукости то грандиозное, что совершается на наших глазах... Надо сказать, что это чувство пережили многие из моих современников и среди них весьма достойные люди, вроде Пастернака. Мой брат Евгений Яковлевич говорил, что решающую роль в обуздании интеллигенции сыграл не страх и не подкуп, хотя и того и другого было достаточно, а слово «революция», от которого ни за что не хочется отказываться. Словом покоряли не только города, но и многомиллионные народы. Это слово обладало такой гигантской силой, что, в сущности,



непонятно, зачем властителям понадобились еще тюрьмы и казни.

К счастью, припадки того, что сейчас у нас называется патриотизмом, происходили с О.М. не часто. Очнувшись, он сам называл их безумием. Но все же интересно, что у людей, работавших в искусстве, полное отрицание существующего приводило к молчанию; полное признание губительно отзывалось на работе, делало ее ничтожной, и плодотворны были только сомнения, которые, к сожалению, преследовались властями.

К примирению с действительностью толкало и самое обыкновенное жизнелюбие. К мученичеству у О.М. не было никакого влечения, но за право на жизнь приходилось платить слишком большой ценой. Когда О.М. решился сделать первый взнос, оказалось, что уже слишком поздно (1970, 133-134).

Эмма Герштейн также описывает мучительные переживания Мандельштама, оказавшегося в Воронеже в ситуации, когда ему пришлось наложить на себя «неудобоносимые вериги заданной политической темы»: поэт по заказу воронежской газеты «Коммуна» должен был подготовить очерк об областных совхозах. Она приводит строчки из письма друга Мандельштама, ученика Тынянова, ссыльного ленинградца Сергея Рудакова. В письме к жене от 2 августа 1935 года Рудаков передает как бы с голоса высказывания Мандельштамов:

Надин: «...Ося цепляется за всё, чтобы жить, но приспособиться он не умеет...». Его утешаем.

Он: «Я опять стою у этого распутия. Меня не принимает советская действительность. Еще хорошо, что не гонят сейчас. Но делать то, что мне тут дают – не могу. <...> Я трижды наблудил: написал подхалимские стихи (это о летчиках), которые бодрые, мутные и пустые. Это ода без достаточного повода к тому. «Ах! Ах!» – и только; написал рецензии – под давлением и на нелепые темы, и написал (это о вариантной рецензии) очерк. Я гадок себе. Во мне поднимается все

мерзкое из глубины души. Меня голодом заставили быть оппортунистом. Я написал горсточку настоящих стихов и из-за приспособленчества сорвал голос на последнем. Это начало опять большой пустоты. Я думал, что при доброжелательности – жизнь придет, подхватит «фактами» и понесет. Но это была бы не литература. Я пробиться сквозь эту толщу в завтрашний день не могу, нет сил...» (Рудаков, 80; Герштейн, 1986, 201-202).

А в письме Рудакова от 16 октября 1935 года, цитируемого Герштейн, читаем:

...Вечером же – Гольдони «Слуга двух господ», премьера... Сидели все врозь на свободных местах... А в конце Ося, изумленный и побледневший, подошел к нам: «Со мной феномен произошел – я забыл, кто я, это раздвоение личности...» (Рудаков, 94; Герштейн, 1986, 252, 287).

Самобичующая мысль об одновременном служении «всевозможным господам» («Новеллино», 1932, 3, 316-317) и ощущение совершенного им двойного, разнонаправленного преступления – написания «неразрешенных» стихов, которые суть «ворованный воздух», и «разрешенных», которые есть «мразь», не оставляют Мандельштама и в годы воронежской ссылки. Они ведут поэта к двойному покаянию, заставляя просить прощения у представителей взаимоисключающих сторон. И чем навязчивее поэт, «глубоко ушедший в немеющее время» (не печатаемый и не имеющий читателя: Гыдов, 1991, 282), настраивает себя на покаянное приближение к «кремлевскому горцу», тем искреннее и отчаяннее он обращается за прощением к истинно любимому им, тоже протестному человеку и тоже страдальцу Рембрандту, чья картина «Шествие на Голгофу» вдохновила его на стихотворение «*Как светотени мученик Рембрандт...*»<sup>84</sup>. Тема крестного мученичества напоминает Мандельштаму его собственный страх, к которому, однако, примешивается еще и чувство стыда за обращение

к «вождю» с просьбой о прощении. Повинившись перед тираном, он просит теперь прощения у Рембрандта, мучительно подчеркивая свое незащищенное, «двойное» бытие «светотени»:

Как светотени мученик Рембрандт,  
Я глубоко ушел в немеющее время,  
И резкость моего горящего ребра  
Не охраняется ни сторожами теми,  
Ни этим воином, что под грозой спят.

Простишь ли ты меня, великолепный брат  
И мастер и отец черно-зеленой теми, –  
Но око соколиного пера  
И жаркие ларцы у полночи в гареме  
Смущают не к добру, смущают без добра  
Мехами сумрака взволнованное племя.

(1937, 3, 119-120)

С юности устремленный «летать и петь» («Автопортрет», 1914, 1, 99) высоко в небесах и увозимый насильно в санях и телегах, повозках, колясках, трамваях, «конвойных» вагонах в неизвестную даль по опустошенной земле<sup>85</sup>, поэт оказывается теперь летящим по небу. Загнанный туда – на смертную тропу – вместе с миллионами «убитых задешево» жертв-солдат страшной апокалиптической бойни («Стихи о неизвестном солдате», 1937, 3, 123-126), он становится голосом убиенных и, теряя последние силы, с отчаянной просьбой обращается к своей Психее-жизни-душе – «хилой» теперь «ласточке» нового «чертога теней»:

...Научи меня, ласточка хилая,  
Разучившаяся летать,

Как мне с этой воздушной могилой  
Без руля и крыла совладать.

(«Стихи о неизвестном солдате», 3,123)

В свидетели страшного преступления – убийства миллионов ни в чем не повинных людей, захваченных силой непомерного зла и беспощадно сброшенных в эту небесную яму-могилу, поэт призывает высоко ценимый им воздух:

Этот воздух пусть будет свидетелем...

(123)

Из этой же могилы поэт посылает и свое собственное свидетельство – свою «Анти-Оду» «сухорукому карлику, собравшему вокруг себя карликов и вырожденцев» (Чернов, 2006, 374) – Сталину – «рябому черту» – вождю, точным определением которого будет – «оспенный и приниженный гений могил» (М. Глазова, 1984, 299)<sup>86</sup>:

...Аравийское месиво, крошево  
Свет размолотых в луч скоростей,  
И своими косыми подошвами  
Луч стоит на сетчатке моей.

Миллионы убитых задешево  
Протоптали тропу в пустоте, –  
Доброй ночи! всего им хорошего  
От лица земляных крепостей!

Неподкупное небо окопное –  
Небо крупных оптовых смертей, –  
За тобой, от тебя, целокупное,  
Я губами несусь в темноте –

За воронки, за насыпи, осыпи,  
По которым он медлил и мглил:  
Развороченных – пасмурный, оспенный  
И приниженный гений могил...

(124)

В эту же могилу сброшены и любимые Мандельштамом бунтари, балагуры, бродяги, безумцы – шекспировский умница Йорик, гениальный поэт-бунтарь Лермонтов, бравый солдат Швейк, безумный Рыцарь печального образа Дон Кихот:

...Хорошо умирает пехота,  
И поет хорошо хор ночной  
Над улыбкой приплюснутой Швейка,  
И над птичьим копьём Дон-Кихота,  
И над рыцарской птичьей плюсной.

(125)

Сюда же сброшены и драгоценные черепа<sup>87</sup> всех любимцев поэта – «чепчики счастья», в которых когда-то «пенились» их «понимающие» мысли:

...Развивается череп от жизни  
Во весь лоб – от виска до виска, –  
Чистотой своих швов он дразнит себя,  
Понимающим куполом яснится,  
Мыслью пенится, сам себе снится, –  
Чаша чаш и отчизна отчизне,  
Звездным рубчиком шитый чепец,  
Чепчик счастья – Шекспира отец...

(125)

Именно в эту яму смерти сброшен и он, «анти-общественный» когда-то, в молодости, поэт, зажимающий теперь в кулаке свой личный проходной документ пронумерованного солдата-призывника, отправляемого на заклание вместе «с гурьбой и гуртом» бесчисленных миллионов «убитых задешево» жертв:<sup>88</sup>

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

(125)

Многоплановые стороны мандельштамовского творческого процесса, их «скрещивание» и «сцепление» сохраняются и в этом стихотворении. Во тьму воздушной могилы, куда яростная, злобная сила загнала изгоя-поэта, несется луч света – то «новое», что изначально являлось предметом его заветных желаний и поисков:

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

И за полем полей поле новое  
Треугольным летит журавлем,

Весть летит светопыльной обновою,  
И от битвы вчерашней светло.

Весть летит светопыльной обновою,  
– Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,  
Я не Битва Народов, я новое,  
От меня будет свету светло<sup>89</sup>.

(124)

Об этой последней строчке Аверинцев пишет: «Будущее – "воздушная яма"». Но тягой контраста и конфликта в стихотворение втягивается катарсис, не объяснимый никаким рационалистическим толкованием, но пронизывающий весь его состав: ...От меня будет свету светло» (1990а, 60)<sup>90</sup>.

Светло будет свету не только от переносимых «по принуждению», но и от добровольно принятых испуительных страданий маргинала-поэта, осознавшего свою двойную обреченность еще в юные годы:

...Неподкупное небо окопное –  
Небо крупных оптовых смертей, –  
За тобой, от тебя, целокупное,  
Я губами несусь в темноте...

(124)

«Стихи о неизвестном солдате» – панорама всемирного горя и боли, страшная картина апокалиптической катастрофы. Земное путешествие поэта-скитальца неуклонно идет к концу. Завершается оно, так обещают «Стихи...», возвращением его «чуть-чуть красной» Психеи-души-звезды<sup>91</sup> – его ласточки – поэтического слова – его посоха, вырезанного из ясеня и явора (Хазан, 1991а, 307-

308), в вечность, в «свой дом»<sup>92</sup> через смерть и воскресение, в «телеологическое» посмертие, в бессмертие самого поэта и его жертвенной творческой жизни:

...Ясность ясеновая, зоркость яворовая  
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,  
Словно обмороками затоваривая  
Оба неба с их тусклым огнем.

...

...Для того ль заготовлена тара  
Обаянья в пространстве пустом,  
Чтобы белые звезды обратно  
Чуть-чуть красные мчались в свой дом?

Слышишь, мачеха звездного табора,  
Ночь, что будет сейчас и потом?

(125-126)

Читаем у Надежды Яковлевны в воспоминаниях:

Стихотворение так овладело Мандельштамом, что освободиться от него он бы не смог, даже если бы захотел. Оно приняло окончательную форму только в Савелове (лето и осень 1937. – М.Г.) – в стоверстной зоне под Москвой. Не помню, там или потом, в Калининe, он, просматривая по своему обыкновению газеты и читая между строчками, вдруг сказал: «Кончится тем, что мы заключим союз с Гитлером, а потом все будет, как в "солдате"»... Можно ли было этому поверить? («Вторая книга», 1972, 544)

### 6. 3 «Разбойник небесного клира»

По словам Н. Штемпель, Мандельштам был в Воронеже, «как это ни парадоксально, по-настоящему счастлив», и «никакие превратности его личной судьбы не являлись



препятствием для напряженной творческой работы, он буквально горел...» (2008, 36). «Прикрепленная» и «насильственная» воронежская земля оказалась для Мандельштама той творческой почвой, что превращалась когда-то в сборнике «Tristia» в «розу» поэзии:

...Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.  
Время вспахано плугом, и роза землею была...

(«Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши  
приметы...», 1920, 1, 143)

И в стихотворении 1935 года мы снова читаем о благословенной воронежской земле и трудоемкой мужественной работе поэта:

Переуважена, перечерна, вся в холе,  
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,  
Вся рассыпаючись, вся образуя хор, –  
Комочки влажные моей земли и воли...

...

Как на лемех приятен жирный пласт,  
Как степь лежит в апрельском провороте!  
Ну, здравствуй, чернозем: будь мужествен, гласт...  
Черноречивое молчание в работе.

(«Чернозем», 3, 90)

Анна Ахматова отмечала неизреченную красоту и мощь, проявившиеся в стихах воронежского цикла, несмотря на абсолютную апокалиптичность времени и личную безытность и гонимость поэта:

...Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен.

И в голосе моем после удушья  
Звучит земля – последнее оружие...

...Там (в Воронеже) его с не очень чистыми побуждениями заставили прочесть доклад об акмеизме. Не должно быть забыто, что он сказал в 1937 году: «Я не отрекаюсь ни от живых, ни от мертвых». На вопрос, что такое акмеизм, Мандельштам ответил: «Тоска по мировой культуре». <...> Он (Шацкий) очень развязно объявляет, что на стихотворении «Музыка на вокзале» Мандельштам кончился, перестал быть поэтом, сделался жалким переводчиком, бродил по кабакам и т.д. <...> И вместо трагической фигуры редкостного поэта, который и в годы воронежской ссылки продолжал писать вещи неизреченной красоты и мощи, – мы имеем «городского сумасшедшего», проходимца, опустившееся существо... <...> Чудак? Конечно, чудак! Он, например, выгнал молодого поэта, который пришел жаловаться, что его не печатают. Смущенный юноша спускался по лестнице, а Осип стоял на верхней площадке и кричал вслед: «А Андрея Шенье печатали? А Сафо печатали? А Иисуса Христа печатали?»<sup>93</sup> <...> Время было апокалиптическое. Беда ходила по пятам за всеми нами. Жить им было уже совершенно негде. Осип плохо дышал, ловил воздух губами... (1993, 1, 24-26).

Вяч. Вс. Иванов утверждает: «Нет нужды доказывать, как много воронежский период значил в поэзии Мандельштама. "Воронежские тетради" останутся шедевром, который переживет многое в литературе XX века. Воронеж – как это и предчувствовал поэт – свяжется с именем Мандельштама так же, как мир изгнания Данте с обликом создателя "Божественной комедии". Мандельштаму – как то видно из дивных стихов, посвященных его собственной судьбе – была очевидна значимость его рокового жребия» (2008, 194). М. Гаспаров, тщательно исследовавший эволюцию стихосложения Мандельштама, приходит к выводу, что воронежский период 1935-1937 годов является «наивысшим взлетом его творческой активности», когда именно «среди этого расцвета творческий путь Ман-

дельштама обрывается» (М. Гаспаров, 1990, 346). Нерлер называет творчество Мандельштама этого периода его «болдинской осенью» (Нерлер, 2004а).

Не менее поразительным оказывается в Мандельштаме и то, что, зная о приближении часа своего «рокового жребия», он не отходит от темы веселья, радостного жизнелюбия, лукавства и озорства (Штемпель, 2008, 27) поэта-правонарушителя, одержимого «славным бесом» и «светлым хмелем» свободного творчества:

За Паганини длиннопалым  
Бегут цыганскою гурьбой –  
Кто с чохом чех, кто с польским балом,  
А кто с венгерской чемчурой.

Девчонка, выскочка, горячка,  
Чей звук широк, как Енисей, –  
Утешь меня игрой своей:  
На голове твоей, полячка,  
Марины Мнишек холм кудрей,  
Смычок твой мнителен, скрипачка.

Утешь меня Шопеном чалым,  
Серьезным Брамсом, нет, постой:  
Парижем мощно-одичалым,  
Мучным и потным карнавалом  
Иль брагой Вены молодой –

Вертлявой, в дирижерских фрачках,  
В дунайских фейерверках, скачках  
И вальс из гроба в колыбель  
Переливающий, как хмель.

Играй же на разрыв аорты  
С кошачьей головой во рту,

Три чорта было – ты четвертый,  
Последний чудный чорт в цвету<sup>94</sup>.

(1935, 3, 86-87)

В воронежских стихах с удивительным упорством и силой проявляется и тема творческой «динамики преступления». Стихия истинного поэта – его «многодонная жизнь вне закона» – приводит Мандельштама к финалу земного пути. Выбор сделан, «преступником» поэт стал, был пойман, наказан и находится под пристальным наблюдением, но «динамическое развитие души», описанное еще в эссе «Франсуа Виллон» (1910), не может исчезнуть. Напротив, оно «вне закона» набирает новые обороты, превращаясь в поэтический капитал, в так называемый «банковский оборот» из «Разговора о Данте»:

Римских ночей полновесные слитки,  
Юношу Гете манившее лоно, –  
Пусть я в ответе, но не в убытке:  
Есть многодонная жизнь вне закона.

(1935, 3, 98)

Так, находясь в ссылке, «...поэт обретает "внутреннюю свободу" (пушкинскую "тайную свободу")», «настоящее внутреннее веселье» (Черашняя, 2001, 250):

...Гуди, старик, дыши сладко,  
Как новгородский гость Садко  
Под синим морем глубоко,  
Гуди протяжно в глубь веков,  
Гудок советских городов.

(«Из-за домов, из-за лесов...», 1936, 3, 100)

Н. Штемпель вспоминает и о совершенно особом даре Мандельштама читать стихи, об его духовной свободе: «Только такой чародей, как Осип Эмильевич, умел увести в другой мир. Нет ни ссылки, ни Воронежа, ни этой убогой комнаты с низким потолком, ни судьбы отдельного человека. Необъятный мир чувства, мысли, божественной, всеильной музыки слов захватывал тебя целиком, и кроме этого ничего не существовало. Читал стихи Осип Эмильевич, как я уже говорила, неповторимо, у него был очень красивый голос, грудной, волнующий, с поразительным богатством интонаций и удивительным чувством ритма. Читал он часто с какой-то нарастающей интонацией. И, кажется, это непереносимо: невозможно вынести этого подъема, взлета, ты задыхаешься, у тебя перехватывает дыхание, и вдруг на самом предельном подъеме голос разливается широкой, свободной волной» (2008, 46).

Добровольного – по призванию – маргинала-поэта не покидает и теперь его зоркая, «непослушная», «внезаконная», «своя», свободная, «колючая» и «клеветущая» поэтическая правота, «литературная злость»:

Мой щегол, я голову закину –  
Поглядим на мир вдвоем:  
Зимний день, колючий, как мякина,  
Так ли жестк в зрачке твоём?

...

Что за воздух у него в надлобье –  
Черн и красен, желт и бел!  
В обе стороны он в оба смотрит – в обе! –  
Не посмотрит – улетел!

(1936, 3, 102)

Когда щегол в воздушной сдобе  
Вдруг затрясется, серцевит, –



Ходит сажа,  
                                вакса семенит,  
И тихонько  
                                Чаплин говорит:  
«Для чего я славен и любим  
  и даже знаменит...»  
И ведет его шоссе большое  
  к чужим, к чужим.

Чарли Чаплин,  
                                нажимай педаль,  
Чарли, кролик,  
                                пробивайся в роль.  
Чисти корольки,  
                                ролики надень,  
А твоя жена –  
                                слепая тень, –  
И чудит, чудит  
                                чужая даль...

(139)

В стихах воронежского периода тема поэта-правонарушителя и упорного, идущего на страшный риск бунтаря продолжает сочетаться с темой кроткого агнца-ягненка, отдающего себя на заклатие. Теперь эта тема достигает у Мандельштама вселенских масштабов. Противоположные начала бунта и кротости сливаются у него в оксюморонных образах «гневно-ягненка», «бурного покоя» складок на коленях Мадонны, их «цвета воздушного разбоя», «восхитительной мощи» неба и его синевы:

Улыбнись, ягненок гневный с Рафаэлева холста, –  
На холсте уста вселенной, но она уже не та:

В легком воздухе свирели раствори жемчужин боль,  
В синий, синий цвет синели океана вьелась соль.

Цвет воздушного разбоя и пещерной густоты,  
Складки бурного покоя на коленях разлиты,

На скале черствее хлеба – молодых тростинки  
рощ,  
И плывет углами неба восхитительная мощь.

(1937, 3, 107-108)<sup>96</sup>

Когда-то в юности – в 1910 году – Мандельштам страшился «отжить» свою жизнь «опавшим листом» или «безымянным», «упавшим камнем» («*Мне стало страшно жизнь отжить...*», 1, 54). Итак, камень упал, но не простой «безымянный», а «небесный» кенотический камень, обретший свое «метафизическое доказательство» («Утро акмеизма», 178). Он упал на землю «опальным стихом», оказавшимся единым «опальным» текстом глубоко выстраданного сопротивления «мировому Злу» (Гордин, 1993б, 20-21):

Как землю где-нибудь небесный камень будит,  
Упал опальный стих, не знающий отца.  
Неумолимое – находка для творца –  
Не может быть другим, никто его не судит.

(1937, 3, 116)

«И тут действительно "дело уже не в том даже, что 'я говорю за всех' – как поэт", тут больше, он *живет* и *умирает* за всех – как человек"» (Левин, 1978, 123), заступаясь за обездоленных с помощью «чудной» власти «блаженного» слова своих дивных стихов:



...Не кладите же мне, не кладите  
 Остроласковый лавр на виски,  
 Лучше сердце мое разорвите  
 Вы на синего звона куски...

И когда я усну, отслуживши,  
 Всех живущих прижизненный друг,  
 Он раздастся и глубже и выше –  
 Отклик неба – в остывшую грудь.

(«Заблудился я в небе – что делать?...», I, 1937, 3, 129)

В воронежских стихах мы снова встречаем и давнего любимца Мандельштама – «бродягу» Вийона<sup>97</sup>. Вийон появляется здесь на фоне мертвого мира Египта – сталинского режима<sup>98</sup>, украшенного «отборной собачиной» и «пустячком пирамид» (Нерлер, 1991, 32-33). По наблюдению М. Гаспарова, такое появление Вийона не случайно:

...Мертвый мир Египта подчеркивается «отборной собачиной»: с собачьей (шакальей) головой изображался Анубис, бог смерти и бальзамирования (а его товарищ Тот, бог загробного суда, – с головой ибиса; отсюда, может быть, «множество цапель»). О фараонах сказано «в бутылках цари» – форму бутылок имели короны Южного Египта; чтобы увековечить себя, цари «нацарапали множество... бутылок» – в иероглифических надписях картуши с царскими именами были похожи на флаконы, лежащие на боку. В целом этот бесчеловечный мир именуется «Египтян государственный стыд» вместо «строй»... <...> Строфы о Виллоне, наоборот, начинаются и кончаются признанием в любви... Образ Виллона остается автобиографичным, но он списан уже не с божественного поэта, который пассивно и бездумно плывет по безденежной жизни в долг, а с писателя, который бьется за жизнь и культуру против давящего гнета пирамид ли, готики ли... Египетская государственность – ничтожна, как во многом величии пирамид, так и в приторной заботе о мертвецах; а человеческая личность –

всесильна, ей принадлежит и земной мир, неисчерпаемый, как мыслящий череп, и небесный мир, где Виллон, как голгофский разбойник, восседает рядом с Христом... (2000, 39-40):

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

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

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

Размотавший на два завещанья  
Слабовольных имуществ клубок  
И в прощанье отдав, в верещанье  
Мир, который как череп глубокий;

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

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

(1937, 3, 132)

Конец неминуем. «Не знающий покоя» поэт-художник-флейтист принимает – он не может иначе – «нельзя никак» – высшую меру своей судьбы:

...Вслед за ним мы его не повторим,  
Комья глины в ладонях моря,  
И когда я наполнился морем –  
Мором стала мне мера моя...

И свои-то мне губы не любви –  
И убийство на том же корню –  
И невольню на убыль, на убыль  
Равноденствие флейты клоню.

(«Флейты греческой тэта и йота...», 1937, 3, 135)

Но неминуемо и посмертное торжество принесенного в жертву поэта. Его кенотическое движение вниз и связанное с ним «ритуальное» поругание и осмеяние неизбежно сочетаются с посмертным вознесением и ликующим пением («...Будут жаворонки звенеть»).

«Из своего предстояния смерти он (Мандельштам) сделал все, что мог, во славу жизни – не той, которой "снится убивать", а той подлинной, свидетельствующей о высоком достоинстве человека, не отменяемом, но, напротив, усиляемом смертным жребием» (Топоров, 1995б, 445).

### 7. Смертный жребий

Вторая половина мая 1937 года. Мандельштамы возвращаются из воронежской ссылки в Москву. «Чего-то он здесь не узнавал. Об ушедших и погибших друзьях – он не говорил. Так все делали. У каждого такие утраты падали на дно души, и оттуда шло тайное излучение, пропитывав-

шее все поступки, слова, смех... Только не слезы. Такова была специфика тех лет. <...> – И люди изменились... – все какие-то, – он шевелил губами в поисках определения, – ...все какие-то... *поруговые*. С такой грустью он это сказал. От самого сердца» (Герштейн, 1986, 101).

В Москве Мандельштам сразу же узнает о своем статусе бывшего ссыльного: у него нет права проживания в больших городах. Новое изгойство и скитальчество никогда еще не были такими болезненными для поэта и многотрудными. «Месяц Осип Эмильевич и Надежда Яковлевна ищут, где поселиться – Малоярославец, Таруса, Савелово, наконец – Калинин» (Нерлер, 2004а). Время от времени Мандельштамы наезжают оттуда в запретную для поэта Москву, по которой он испытывает отчаянную ностальгию:

А Москва

так близко, хоть влюбись

В дорогу дорогу.

(«Чарли Чаплин», 1937, 3, 140)

В единичных сохранившихся от этого времени поворожских стихотворениях поэта (Швейцер, 1990; Михайлов и Нерлер, т.1, 589) вновь представлена лексика советского словаря наряду с ироничными или прямо откровенными строчками о «приговорах» (Тухачевскому и другим военачальникам):

Необходимо сердцу биться:

Входить в поля, вращать в леса.

Вот «Правды» первая страница,

Вот с приговором полоса...

(«Стансы», 1937, 3, 142-143)

И нет уже у поэта надежды, выраженной им в 1932 году, умереть так же «складно», как спеть «рябину с кружкой мозельвейна» («Христиан Клейст»). Связь с окружающей жизнью страны превратилась теперь и для него самого, «гонимого веком взащей», в «ледяную» («Стихи памяти Андрея Белого»). Утерянными навсегда оказались и стихи этого страшного времени, в которых Мандельштам открыто протестовал против арестов и казней (Аверинцев, 1990а, 62; Штемпель, 2008, 13-14).

1938 год. Разгромлен Государственный театр им. Вс. Мейерхольда. В марте заканчивается показательный процесс над группой Бухарина – Рыкова. 13 марта – приговор и через два дня – расстрел Бухарина, который не раз в свое время оказывал помощь Мандельштаму. В марте же новое «неожиданное благодеяние» – коварная ловушка для Мандельштама: Литфонд выделяет ему путевку в дом отдыха «Саматиха», где в ночь с 1 на 2 мая поэт вновь арестован.

Осужденного на пять лет по статье 58-10 Уголовного кодекса и приговоренного к отправке в ГУЛАГ, Мандельштама везут в «конвойном вагоне» «чужие люди» в «чужую, чужую даль» – на Колыму. Он оказывается в лагерной пересылке на краю той самой сибирской земли, куда давно уже начал его загонять кидающийся ему «на плечи» свирепый «век-волкодав». 27 декабря 1938 года, не доезжая до места назначения, огороженный колючей проволокой пересыльного лагеря близ станции «Вторая речка» под Владивостоком, голодный, дрожащий от холода и обсыпанный вшами (Нерлер, Поболь, 2001, 171; Рассадин, 110-111), величайший лирик XX века (Вяч. Вс. Иванов, 2000, 462) заканчивает свой жизненный путь. Далеко не случайной оказывается, таким образом, и глубокая неприязнь Мандельштама к Востоку (сн. 30). Когда-то в молодости друзья звали его «златозубом» – «что ж, урки выбили у мертвого поэта изо рта золотые

коронки» (Нерлер, 2004а), и лагерная яма-траншея, куда он был сброшен «с гурьбой и гуртом» замученных заключенных, стала его могилой – «могилой неизвестного зека, свидетеля нетленных показаний на незакончившемся процессе» (Померанц, 2008).

Поэт и урки. Развитие пушкинской темы: поэт и чернь. Два типа «преступлений» не просто отражены в творчестве Мандельштама. Его судьба заставляет тех, кто любит поэта, почувствовать и постараться проследить ход его мысли об апокалиптических процессах истории. Один «из тех, кто не смог смириться с государством-убийцей» (Крейд, 1995, 14), он оказался осужден на смерть своими гонителями – «судьями»-«разбойниками» и «верховным судьей»-паханом этого бандитского кодла. Но стихи Мандельштама – это и суд над самим собой, над «виющеюся» тропой своей жизни, над своим творчеством и талантом. С годами созревало его осмысление жертвенности и сострадания всем тем «несчастливым», кто оказался в «месиве» и «крошеве» вселенской ямы-могилы. Утопическое государство, уничтожающее на корню милосердие, жалость и сострадание, отправило в нее, в эту яму, миллионы несчастных жертв – среди них и поэта, воспевшего когда-то, в свои юношеские годы, вора-поэта Франсуа Вийона за «динамические свойства» его личности и поэзии, за способность быть в одном лице и «судьей», и «подсудимым», за умение «выкрутиться», «избавившись от виселицы» («Франсуа Виллон», 1, 174). Бунтующий поэт XX века, оказавшись в ловушке утопической тирании с ее культом смерти во имя «светлого будущего», беспощадно сокрушающей всех и вся на своем пути, «выкрутиться» не сумел. Сознывая, однако, неотвратимость своего мученического конца, он с чувством глубокого внутреннего освобождения увидел себя не в преступнике, смеявшемся над Сыном Галилей-

ским, который оказался также двойным маргиналом (невинно осужденным и добровольно принявшим страдание), а в том – другом – «разбойнике небесного клира», распятом по другую сторону Сына.

Ахматова упомянула о поэтическом одиночестве Мандельштама: «У Мандельштама нет учителя» (1993, 1, 26). Надежда Яковлевна, однако, говорит о постоянной готовности Мандельштама учиться у всех и о его уважении к учителям (1972, 93; 2006, 112-113; также: Парнис, 1991б, 186). В следующей главе тема жизненного и поэтического ученичества Мандельштама прослеживается и как общность пути с другим опальным поэтом, предшественником Мандельштама, флорентийцем-«бродягой» Данте Алигьери, который привлек Мандельштама не просто азартностью игры, но и ее неподражаемым мастерством и чувством свободы. В поэтическом слове великого средневекового поэта и открывает для себя Мандельштам тайну глубоких творческих метаморфоз, увидев неожиданный ход судьбы от «костей» и насильственной смерти к освобождению и заново пробуждающейся жизни:

Когда заканчивается игра в кости, проигравший в печальном одиночестве переигрывает партию, уныло подбрасывая костяшки. Вослед за удачливым игроком увязывается вся компания: кто забегает вперед, кто одергивает его сзади, кто подмазывается к нему сбоку, напоминая о себе; но баловень счастья идет себе дальше, всех без различия выслушивает и при помощи рукопожатий освобождается от назойливых приставал... («Разговор о Данте» 3, 258-259).

## II

### «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

А ты в кругу лучись –  
Другого счастья нет –  
И у звезды учись  
Тому, что значит свет.

*Осип Мандельштам*

Система ключевых слов-образов и метафор, воспринятых Мандельштамом у Данте, представляет предмет данного исследования. Опираясь на них, Мандельштам вел непрерывный диалог с Данте – диалог, который не исчерпывался одним творчеством, а продолжался и в самой жизни поэта. Не стремясь описать всю систему дантовских образов у Мандельштама, мы остановимся на наиболее существенных для понимания его поэзии и судьбы<sup>1</sup>.

В «Воспоминаниях» Надежды Яковлевны читаем:

....А про Данте О. М. сразу сказал, что это и есть самое главное. С тех пор О. М. уже никогда с ним не расставался и даже дважды брал с собой во внутреннюю тюрьму. Думая о возможном аресте – а об этом думали все, кого я знала – О. М. раздобыл себе «Комедию» маленького формата и всюду таскал ее в кармане – ведь людей арестовывали не только дома, но и на улице и в учреждениях, а иногда специально вызывали куда-нибудь, чтобы оттуда забрать навеки вечные. <...> Случилось, что одновременно с О. М., не сговариваясь, Данте стала читать и Анна Андреевна. Когда это выяснилось, она прочла ему наи-



зуть отрывок из «La Divina Commedia», и О. М. разволновался чуть не до слез, что слышит эти строки от Анны Андреевны, ее голосом, который он так любил... (1970, 246-247).

Читаем и у Анны Андреевны в ее воспоминаниях о Мандельштаме «Листки из дневника» о том, как в 1933 году Мандельштам, «только что выучивший итальянский язык и бредивший Дантом», читал ей «Божественную Комедию» страницами наизусть (1993, 1, 18-19; см. также Герштейн, 1986, 169, 181):

...Он только что выучил итальянский язык и бредил Дантом. «Божественную комедию» читал наизусть страницами. Мы стали говорить о «Чистилище», и я прочла кусок из XXX песни (явление Беатриче):

Sopra candido vel cinta d'oliva  
Donna m'apparve, sotto verde manto,  
Vestita di color di fiamma viva...

В венке олив, под белым покрывалом,  
Предстала женщина, облачена  
В зеленый плащ, и в платье огне-алом...

Пер. М. Лозинского

Однако о чтении Мандельштамом Данте на итальянском языке еще в конце 10-х – начале 20-х годов мы знаем по воспоминаниям Волошина, которому Мандельштам, одолживший у того ранее книгу и еще не вернувший ее, но пожелавший возобновить свое чтение, находясь у Волошина в то время в гостях, заявляет: «Но ведь хорошая библиотека не может быть без «Divina Commedia» в оригинале...» (Волошин, 1995, 113-115).

О чтении Данте в оригинале читаем и у Сергея Рудаква в его воронежских письмах к жене:

Вчера ... он вслух читал Данта. Во-первых, здорово, а во-вторых, он без словаря переводит труднейшие места. Смотре-

ли по подстрочному изданию (письмо от 6 августа 1935, 83).

...А затем читали с ним по-итальянски XI песнь «Чистилища» Данте – он читал по одной книге, я по другой. Он делал замечательный глубочайший перевод, в то же время объясняя грамматические формы и фонетику, я вникал, и, может быть, зачитаю по-итальянски. Главное же – близость его «толкования» его стихам. Это похоже в филологическом смысле на отсебятину, но очень своеобразную, глубочайшую – если понять, присмотреться... (письмо от 31 января 1936, 133).

И Наталья Евгеньевна Штемпель свидетельствует:

Помимо своих стихов, Осип Эмильевич часто читал мне стихи любимых поэтов: Данте, Петрарку, Клейста. Я не знала языка, но впечатление было непередаваемое: изумительный голос поэта, его манера чтения и музыка стихов создавали иллюзию полного понимания текста (2008, 26).

«Божественная Комедия» великого поэта средневековья, ее четко организованная вселенная – Ад, Чистилище, Рай – прочитываются Мандельштамом в 30-е годы – годы Большого Террора – с особым вниманием, истинным наслаждением и в то же время с мучительной готовностью встретить свой смертный час:

Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 года), о чем говорили, не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: «Я к смерти готов» (1993, 1, 20; пред. глава, сн. 45).

О новом прочтении дантовской «Комедии» Мандельштамом пишет Леонид Ефимович Пинский:

Мысль Мандельштама, плод глубокого переживания от заново прочитанной «Комедии», развивается одновременно в нескольких планах – дантологическом, общетеоретическом, программно личном.

Прежде всего, это н о в ы й р а з г о в о р о Данте, новый подход, в принципе отличный от академического, к постижению поэтичности «Комедии» (1967, 60).

И в стихах, и в прозе 30-х годов Мандельштам при описании своего внутреннего состояния и, таким образом, своего жизненного пути выступает своеобразным продолжателем Данте. Но, поскольку такому великому поэту, как Мандельштам, не нужна имитация (Вяч. Вс. Иванов, 2000, 13), он менее всего занимается подражательной адаптацией дантовского произведения. Его обращение к Данте представляет собой скорее постоянный внутренний диалог и насыщенный разговор. Надежда Яковлевна (1972, 58) вспоминает, что Мандельштам не переносил подражателей, и мемуаристы дают этому свои подтверждения<sup>2</sup>. Анна Ахматова отмечает, что и сам Мандельштам не любил повторяться:

Я никогда не слышала, чтобы он повторялся или пускал заигранные пластинки (1993, 1, 7).

Следует также отметить, что средневековый поэт Данте, создавая свою «Божественную Комедию» в изгнании, представляет себя во всех ее трех мирах скорее как посетителя, у которого в Аду и в Чистилище проводником оказывается Вергилий, а в Раю – Беатриче. Поэт же XX века Мандельштам – «*Сам себе немил, неведом – / и слепой и поводьрь...*» («Дрожжи мира...», 1937, 3, 109) – оказывается реальным заключенным в намертво закупоренном сталинском исчадии Ада, из которого он ищет выход с не меньшим, чем у Данте, упорством, проходя через свое собственное Чистилище, то обретая, то теряя свой собственный Рай.

### 1. Рай

В «Божественной Комедии» Данте мы обнаруживаем два подхода к видению вселенной – антропоцентрический и теоцентрический, равно как и два райских мира –

Земной и Небесный. В своем путешествии по всем трем мирам «Комедии» Данте узнает, что центр Небесного Рая является неизменным средоточием вселенной, ее сердцевиной, а Земной Рай, расположенный на вершине горы Чистилища, – центром творения, поскольку он отражает божественный промысел по отношению к человеку, пока тот живет на Земле. В пределах же божественной иерархии центр Небесного Рая является первичным и наивысшим. Вселенная Данте наделена этой внутренней иерархией, чтобы функционировать в гармонии, мире и благоденствии.

### *1.1 Истинный центр мира*

Согласно концепции Данте, любая сотворенная сущность вторична и добра по своей изначальной природе, но, сто́ит ей счесть себя первичной, она становится вместилищем зла. Пример – прекраснейший из ангелов, носитель света Люцифер, который, в стремлении уравнять себя с Творцом, теряет свой ангельский облик и, образовав при падении с Райских небес адскую воронку в Земле, достигшую ее центра, в ней застревает (А. XXX-IV). Подобным же образом, сто́ит и человеку посмотреть на себя, на Землю и на все земное как на первичное, а не вторичное благо, как он деградирует и оказывается принадлежностью адского мира (Ч. XXXII).

Потеряв прямой путь (*la diritta via*) и очутившись в темном лесу (*una selva oscura*, А. I, 1-3), который оказывается лесом человеческих ошибок и заблуждений, Данте продолжает свое многотрудное путешествие по Аду, Чистилищу и Небесному Раю. На этом пути он узнает, что каждое интеллектуальное понятие наделено антиномией: 1. если оно, неся в себе сотворенную добрую сущность, направлено вверх, к высшему принципу, оно сохраняет

позитивную значимость; 2. если же оно обращено на себя и утверждает собственную первичность, оно реализуется как действие в поле зла. Таким образом, сама любовь может быть источником как доброй, так и злой ее реализации («О любви и свободной воле»: Ч. XV, XVI, XVII, XVIII; А. V, 100-126).

Во время своего путешествия Данте постоянно испытывает растерянность и смущение, потерю внутренней ориентации, страх, колебания и смену позиций между ответами «да» и «нет» (si и no) наряду с неизменным желанием отыскать выход из Ада и затем продолжить свой путь к высшему свету Небесного Рая (А. VIII, 109-111; X, 94-96; XI, 76-78; Ч. X, 58-63; XV, 60; XXXI, 124-126). Эти сомнения упираются в страх одинокого Данте окончательно затеряться и не отыскать верного пути, заново совершив, таким образом, ложный выбор, уже приведший его в темный лес, из которого он не может самостоятельно выбраться. На помощь Данте, полностью потерявшему ориентацию, приходят Вергилий (разум) и Беатриче (откровение, вера). И только в конце своего паломничества поэт, находящийся в Небесном Раю и подготовленный наконец к свободному интеллектуально-духовному созерцанию Творца – Троицы, остается один на один с высшим светом, исходящим из истинного центра мира – светящейся Точки – Троицы.

Те же темы дантовского страха, потерянности и метаний между ответами «да» и «нет» проходят через стихи Манделштама 30-х годов. Они причиняли беспокойство поэту и ранее:

...Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.  
Спасибо за то, что было:  
Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете.  
Эра звенела, как шар золотой,

Полная, литая, никем не поддерживаемая,  
На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет»...

(«Нашедший подкову», 1923, 2, 44)

Называя Данте «колебателем смысла» («Разговор о Данте», 1933, 3, 235), Мандельштам таким же образом характеризует и себя самого. Он постоянно разыгрывает то или иное понятие или выбранный им поэтический образ, определяя связанное с ними слово как «пучок» смыслов: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны...» («Разговор о Данте», 3, 226). Но в отличие от Данте Мандельштам не дает единой картины вселенной. У Данте «ось мира» – яркий луч света, исходящий из истинного центра мира – Точки высшего света Небесного Рая – является несотворенной, совершенной и неизменной сущностью всей вселенной. У Мандельштама «ось мира» – «ось земная» – также является истинной осью, составляющей сущность человеческого бытия и бессмертия:

...О, если б и меня когда-нибудь могло  
Заставить – сон и смерть минуя –  
Стрекало воздуха и летнее тепло  
Услышать ось земную, ось земную...

(«Вооруженный зреньем узких ос...», 1937, 3, 121)

Ось эта, однако, может быть сбита и сдвинута (см. пред. главу, воронежские стихи):

...Скучно мне: мое прямое  
Дело тараторит вкось –  
По нему прошлось другое,  
Надсмеялось, сбило ось.

(«Влез бесенок в мокрой шерстке...», 1937, 3, 110)

...Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось...

(«Ода», 1937, 3, 112)

В «Восьмистишиях» (1933-1935)<sup>3</sup> и в ряде стихов воронежского периода Мандельштам приближается к райскому видению Данте и его стремлению найти источник истинного познания и высшего блага:

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

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

(«Восьмистишия», 1933-1935, 3, 79-80)

Эти строчки явно пронизаны отголосками Рая «Божественной Комедии». Оказываясь в саду Небесного Рая, Данте взирает на вселенную как на огромную книгу и чувствует себя учеником, сдающим экзамены, исцеляющимся от слепоты и обретающим подлинное духовное видение. Так же и Мандельштам обращается к бесконечности как к книге-учебнику и лечебнику, дающему возможность подлинного исцеления и вселенского видения.

### *1.2 Светящаяся Точка Небесного Рая и ее образные воплощения*

Возносясь из Чистилища в Небесный Рай сквозь сферу огня (Р. I, 78-134), Данте видит бьющий вверх яркий луч

света (Р. I, 49-84). Этот луч, луч Небесного Рая – ось мира, «сладкий луч» (*lo dolce raggio*), «истинный путь» (*la verace via*), «прямой путь» (*la dirrita via*) – оказывается лучом «благодати, возжигающим истинную любовь» (*lo raggio della grazia, onde s'accende/Verace amore... – Р. X, 82-90*). Он исходит из лучезарной, светящейся Точки (*un Punto*, Р. XXVIII, 16 – XXXIII) Небесного Рая, которая является Точкой высшего света – истинного центра вселенной, центра притяжения любви, правды, справедливости, божественного слова (Р. II, III, IV, XVII, XX, XXII-XXXIII). Сама Точка Троицы состоит из трех ипостасей: божественной власти, высшего знания и первой любви-милосердия (*la divina potestate, la somma sapienza, e' l primo amore* (А. III, 4-9). Оказавшись в Небесном Раю на самом его верху – в Эмпирее, десятом небе Небесного Рая – и созерцая эту светящуюся, лучезарную Точку, Данте видит три быстро вращающихся круга радужного света, один из которых, словно в зеркале, являет собой человеческий образ (Р. XXXIII, 115-138).

Высший свет Небесного Рая, льющийся из его Точки, сообщает жизнь и мощь всем девяти небесным кругам и вселенной посредством могущественного интеллектуального импульса любви и отдает им свое наследие «высшего добра ... честного смеха и сладкой игры» (*lo sommo ben... onesto riso e dolce gioco...*) для того, чтобы человек жил на Земле в благоденствии, радуясь вечному миру (Ч. XXV, 70-78; XXVIII, 91-96; Р. X, 1-81; А. XI, 97-108).

Данте воспринимает эту Точку высшего света еще и как узел, увязывающий все бытие воедино, как сосуд с корнями растения, ветви-время которого порождают на Земле разделенность. В сопровождении Беатриче Данте поднимается сквозь девять небесных сфер, где обитают души праведных, к Эмпирею – обители Бога-Творца. Здесь на место Беатриче вступает св. Бернард



Клервоский, который показывает поэту блаженные души и ангелов, непосредственно созерцающих Бога-Творца, дарователя жизни. Эмпирей представляется Данте и как книга с бесчисленными страницами, как озеро света, из которого истекает лучезарная река-луч света (см. выше), как прекрасный сад-амфитеатр, как желтая сердцевина расцветающей белой розы, лепестками которой являются блаженные души, совершившие свое возвращение к небесным высотам. Высший из лепестков – Дева Мария (Р. X, 7-9; XXVIII, 58-60; XXX, 116-126; XXXI, 1-3, 130-142; XXXII, 1-6; XXXIII, 115-120). Над лепестками розы вверх и вниз летают ангелы в образе трудолюбивых пчел, собирающих райскую сладость. Их лица – цвета огня, крылья – золота, одеяния – чистейшего снега (XXXI, 7-21). Сами же блаженные души, которых Данте уже ранее встретил в девяти небесных кругах, узнаны им теперь в силу того, что его глаза оказываются подготовленными для ясного видения и полного понимания. В единении со светящейся Точкой высшего света блаженные души и ангелы представляют собой единство в различии, единое и множественное, жизнь созерцательную и деятельную, молчание и пение, природу и цивилизацию – целокупность, где все противоположности сливаются воедино.

У Манделъштама в стихах 30-х годов мы встречаем эти образы дантовской светящейся Точки как «точки», также являющейся «узлом жизни», как «точки», из которой исходит луч света, как «света-паучка», «луча-паучка», «круга света» или «световой паутины» («Я нынче в паутине световой...», 1937, 3, 115). Еще в стихотворении раннего сборника «Камень» образ «крестовика-паука» являл собой Казанский собор, спроектированный Ворониным:

На площадь выбежав, свободен  
Стал колоннады полукруг, –

И распластался храм Господень,  
Как легкий крестовик-паук...

(1914, 1, 101)

В стихотворении 1937 года Мандельштам сохраняет эту раннюю архитектурную ассоциацию, но подчеркивает дантовскую идею единства и множественности образами «точки», «пучка», «паучка», «световой паутины» или «узла», в котором «мы узнаны», будучи сначала «развязаны» для бытия, а затем, в «сверхжизненном» измерении, «увязаны» снова<sup>4</sup>:

Может быть, это точка безумия,  
Может быть, это совесть твоя –  
Узел жизни, в котором мы узнаны  
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных  
Добросовестный свет-паучок, (луч-паучок)  
Распуская на ребра, их сызнава  
Собирает в единый пучок...

(1937, 3, 130.

Вариант: «луч-паучок», СС, 1967, 258-259)

В стихотворениях 30-х годов мандельштамовские образы света, его лучей и «световой паутины» передают ощущение такого таинственного пространства, в котором, как и у Данте, человек может стать частью духовной общины блаженных душ, встретив в ней и узнав всех тех, кого он любил при жизни:

...Чистых линий пучки благодарные,  
Направляемы тихим лучом,

Соберутся, сойдутся когда-нибудь,  
Словно гости с открытым челом...

(130)

В эссе «Путешествие в Армению» (1931-1932) Мандельштам задается вопросом:

Правда ли, что наша кровь излучает митогенетические лучи <...> способствующие, как мне передавали, усиленному делению ткани? – Все мы <...> являемся носителями громадного эмбриологического опыта: ведь процесс узнавания, увенчанный победой усилия памяти, удивительно схож с феноменом роста (3, 195).

Увязывая образ лучей «нашей крови» с мотивом узнавания/воспоминания в посмертной встрече с любимыми, Мандельштам бесконечно ценит каждую минуту этого блаженного, райского счастья общения здесь, на Земле, в земной жизни, и страшится разлуки и прощания с ними в приближающейся к нему неминуемой смерти:

...Только здесь на земле, а не на небе,  
Как в наполненный музыкой дом, –  
Только их не спугнуть, не изранить бы –  
Хорошо, если мы доживем...

То, что я говорю, мне прости...  
Тихо-тихо его мне прочти...

(130)

Этот луч света продолжает, однако, вызывать в Мандельштаме неодолимую тягу следовать ему в небесном полете для достижения более высокой реальности и новой формы существования – парадоксального самоисчезновения и полного воплощения – участия во всемирной гармонии:

О, как же я хочу,  
Не чуемый никем,  
Лететь вослед лучу<sup>5</sup>,  
Где нет меня совсем...

(1937, 3, 134)

Так и Данте стремился следовать в начале «Комедии» увиденному им лучу, который привел его, прошедшего предварительно Ад и Чистилище, к блаженному, высшему озарению и чувству полного самозабвения в Небесном Раю при созерцании светящейся Точки, ее трех быстро вращающихся кругов радужного высшего света (Р. XXXIII, 76-145) – фокусу настоящего счастья поэта. К подобному же пониманию счастья стремится и Мандельштам, но он может осуществить свою цель, только лишь пройдя, как и Данте, свои испытания. А пока вслед созерцаемому им лучу поэт посылает свой «шопот», свою молитву-стихотворение – свое дитя или же горячо любимое им существо, такое, как Беатриче у Данте. Это она встретила Данте на вершине Чистилища и повела за собой в световой круг:

...А ты в кругу лучись –  
Другого счастья нет –  
И у звезды учись  
Тому, что значит свет.

...

И я тебе хочу  
Сказать, что я шепчу,  
Что шопотом лучу  
Тебя, дитя, вручу...

(«О, как же я хочу...», 134)

У Данте свет – свет познания – самодостаточен, а его луч является единственно верным путем восхождения к нему

каждого, кто его жаждет (Р. XXXIII, 124-126). Пребывая в Чистилище, Данте узнает о невозможности какого-либо движения вверх после захода солнца. У путника, который стремится продолжить свой подъем на вершину горы, при отсутствии света ноги прирастают к земле. В ночной темноте ноги путника обладают энергией лишь для движения на уже достигнутом уровне или же для спуска вниз по ступеням горного склона (Ч. VII, 43-60). Восхождение к свету, требующее истинного стремления, отражено у Манделштама в том же стихотворении «О, как же я хочу...», где свет и луч зависят от творческой деятельности поэта, который посылает свое стихотворение вслед за лучом, чтобы согреть его, этот луч, и придать ему силу:

...Он только тем и луч,  
Он только тем и свет,  
Что шопотом могуч  
И лепетом согрет.

(134)

Разрываясь между стремлением «*лететь вослед лучу, / где нет меня совсем*» и прощальной борьбой за каждый оставшийся миг на земле, Манделштам начинает воспринимать светящуюся точку – «точку света» – «*узел жизни, в котором мы узнаны / И развязаны для бытия*» – не только как «точку безумия», точку внечеловеческого понимания и осознания, но и как внутренний моральный центр человеческого сознания – совести человека<sup>6</sup>:

Может быть, это точка безумия,  
Может быть, это совесть твоя –  
Узел жизни, в котором мы узнаны  
И развязаны для бытия...

(130)

Отметим, что в стихотворениях 30-х годов у Мандельштама нет дантовской белой розы – средневекового символа Рая<sup>7</sup>. Не было такой розы у Мандельштама в стихах и до этого. В самых ранних стихах сборника «Камень» есть «искусственная роза», что никнет в «безветрии садов» поэта: *«В безветрии моих садов/Искусственная никнет роза...»* (1909, 1, 39). Мы помним «черные», похоронные розы стихотворения «Меганом» сборника «Tristia»: *«И хлопья черных роз летают/Под этой ветряной луной...»* (1917, 1, 129). Помним «тяжелую» розу поэзии и любви, которая раньше «землею была», в стихотворении *«Сестры тяжесть и нежность...»* того же сборника «Tristia» (1920, 1, 142-143). Помним розу, связанную со смертью, из стихотворения «Венецианская жизнь»: *«Только в пальцах – роза или склянка,/Адриатика зеленая, прости!»* (1920, 1, 145-146). Есть, однако, в сборнике «Tristia» и образ «бессмертных роз» – символ любви и умирающего, но вновь воскресающего подлинного искусства:

...Слышу легкий театральный шорох  
И девическое «ах» –  
И бессмертных роз огромный ворох  
У Киприды на руках...

(«В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920, 1, 149)

На фоне сталинского inferнального «года великого перелома», коллективизации и «ликвидации кулачества как класса» Мандельштам бережно хранит в себе чувство «прекрасного» и пишет о розе Гафиза («Армения», 1930, 3, 35-40), одной из реминисценций которой является роза поэтов пушкинской поры. Мандельштамовской розе этих страшных времен холодно – *«холодно розе в снегу...»*, и поэту не терпится «добыть» ее, но так, чтобы не причинить ей боли:

...Добудем розу без ножниц.  
 Но смотри, чтобы он не осыпался сразу –  
 Розовый мусор – муслин – лепесток соломоновый...

(«Руку платком обмотай...», «Армения», 1930, 3, 37)

В 1931 году бунтующий поэт поднимает бокал за «розу в кабине рольс-ройса» («Я пью за военные астры...», 3, 49; пред.глава). В 1932-м, в год страшного Голодомора в стране, мы находим у Мандельштама одну из трех роз Веневитинова – скорее всего, неувядаемую алую розу любви («Дайте Тютчеву стрекозу...», 3, 65)<sup>8</sup>. В 1933 году Мандельштам пишет дышащие райским чувством стихи, воспевающие «мускусную розу», над которой жужжит поэт-пчела, с ее неизменным собиранием сладкого меда поэзии:

...Над розой мускусной жужжание пчелы,  
 В степи полуденной – кузнечик мускулистый.  
 Крылатой лошади подковы тяжелы,  
 Часы песочные желты и золотисты...

(«Ариост»: «В Европе холодно. В Италии темно...», 1933, 1935, 3, 72)

«Розы черные, лиловые», посвященные красоте женщины, мы отмечаем в постворонежском стихотворении «На откосы, Волга, хлынь...» (1937, 3, 143)<sup>9</sup>.

О сильной любви Мандельштама к цветам вообще и особом любовании их красотой пишет Н. Штемпель:

Он мог остановиться зачарованный перед корзиной весенних лиловых ирисов и с мольбой в голосе попросить: «Надюша, купи!». А когда Надежда Яковлевна начинала отбирать отдельные цветы, с горечью воскликнуть: «Все или ничего!» – «Но у нас ведь нет денег, Ося», – напоминала она (2008, 29).

Особую роль цветы играют и в философии природы у Мандельштама. Амелин и Мордерер отмечают, что сама жизнь, *vita*, вознаграждена у поэта «цветком, цветом, соцветьем» и что «живет у Мандельштама то, что цветет» (2000, 29):

За радость тихую дышать и жить...

...

Я и садовник, я же и цветок...

(«Дано мне тело – что мне делать с ним...», 1909, 1, 37)

Пусть имена цветущих городов...

...

Не город Рим живет среди веков...

(1914, 1, 102)

Я не искал в цветущие мгновенья...

...

Но, если эта жизнь – необходимость бреда...

(«Кассандре», 1917, 1, 132)

Незадолго до смерти, вводя ассоциации между архитектурными соборами и дантовским сближением образов розы и озера, Мандельштам свидетельствует о трагической судьбе розы своего века, уязвимой и не защищенной от зла и насилия:

Я видел озеро, стоявшее отвесно, –

С разрезанною розой в колесе...

(«Реймс – Лаон», 1937, 3, 127)<sup>10</sup>



Необходимо отметить, что в стихах Манделъштама нет и общего, структурно очерченного райского видения, как у Данте в «Комедии», но его жизненное и творческое общение с Данте прослеживается в радостном переживании самого бытия:

Я должен жить, хотя я дважды умер,  
А город от воды ополоумел:  
Как он хорош, как весел, как скуласт,  
Как на лемех приятен жирный пласт,  
Как степь лежит в апрельском провороте,  
А небо, небо – твой Буонарроти...

(1935, 3, 89)

Дантовская тема райской «радости узнавания» родственных душ прослеживается у Манделъштама и в его описании восторженных встреч истинных друзей-гениев всего многовекового мирового искусства, и тогда Москва превращается в райский город:

...Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом,  
К Рембрандту входит в гости Рафаэль.  
Он с Моцартом в Москве души не чаёт –  
за карий глаз, за воробьиный хмель...

(«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»,  
1931, 3, 53-54)

Созерцание «прекрасного», несмотря на весь ужас происходящего в стране, наслаждение поэта от самого труда созидания этого «прекрасного» составляют основу его сладостно-райского поэтического переживания:

Во всей Италии приятнейший, умнейший,  
Любезный Ариост немножечко охрип.

Он наслаждается перечисленьем рыб  
И перчит все моря нелепицею злейшей.

И, словно музыкант на десяти цимбалах,  
Не уставая рвать повествованья нить,  
Ведет туда-сюда, не зная сам, как быть,  
Запутанный рассказ о рыцарских скандалах.

На языке цикад пленительная смесь  
Из грусти пушкинской и средиземной спеси –  
Он завирается, с Орландом куролеса,  
И содрогается, преображаясь весь.

...

А я люблю его неистовый досуг...

...

Любезный Ариост, быть может, век пройдет –  
В одно широкое и братское лазорье  
Сольем твою лазурь и наше черноморье.  
...И мы бывали там. И мы там пили мед...

(«Ариост», 1933, 3, 70-71)

## 2. Ад. Пародия на Рай. Перевернутый Люцифер

У Данте Ад означает отречение от добра и, таким образом, потерю Рая и нисхождение в царство предательства, насилия, лжи и обмана. Дантовский Ад – это мир перевернутого и искаженного отражения райского мира. Это пародия на Рай в зеркале ледяного озера Коцит на дне замерзшей ямы-воронки, образовавшейся в Земле при падении Люцифера. Адская дорога являет собой скорбный путь (*il doloroso passo*), искривленный путь (*la via torta*), безумную дорогу (*la folle strada*), дикую дорогу (*selvaggia strada*), злую «тропинку» (*mal sentero*), мохнатую лестницу

(scala col pelo), тело червя (del vermo) – Сатаны-Люцифера (А. V, 114; VIII, 91; XII, 92; XXXIV, 72, 106-111; Ч. X, 3; XII, 72), застрявшего по грудь на дне обледелого колодца в земном средоточии.

Выбираясь из Ада, Данте осознает, что сама эта темная яма, доходящая до центра Земли, находится в ее северном полушарии и является антиподом горы Чистилища, образовавшейся в южном полушарии из выбитой Люцифером земли. Так, в перевернутой перспективе нисхождение Данте на дно адской ямы является одновременно его восхождением внутри земной полый горы к горе Чистилища через пещеру, в которой застряли торчащие вверх дьявольские мохнатые ноги, сам же мохнатый зверь – Люцифер – висит, таким образом, вниз головой над своими пленниками.

### *2.1 Ледяная точка Ада*

Дантовский Ад, как и Рай, сфокусирован в точке (А. XXXIV, 109-111), которая вместе с застрявшим в ней Сатаной-Люцифером становится центром беспросветного, адского, ледяного пространства. В этой ледяной точке Ада торчит из замерзшего озера вверх головой и в то же время – в перевернутой перспективе, как мы только что видели, – висит вниз головой Сатана-Люцифер, выродившийся в трехликого Антихриста – пародию на Троицу. Один его лик – красного окраса, другой – желтого, третий – черного (А. XXXIV, 37-45). Предатель Антихрист истекает кровавой слюной, непрестанно пережевывая Иуду Искариота, Брута и Кассия, попавших за свое предательство в когтистые лапы бывшего божественного носителя света (А. XXXIV, 52-72). Восхождение человека к высшей светящейся Точке Небесного Рая является у Данте его одновременным восхождением к своей собственной божественно-человеческой сущности, которая, как в зеркале,

отражается в одном из трех вращающихся световых кругов Троицы, созерцаемой Данте в конце его путешествия. Нисхождение же человека в Ад является результатом его собственной тяги к злу и собственных смертных грехов, олицетворяемых тремя зверями, встреченными Данте в темном лесу ошибок и заблуждений: рысью (*lonza* – *lussuria* – сладострастие), львом (*leone* – *superbia* – гордыня) и волчицей (*lupa* – *avarizia* – корыстолюбие – алчность). Таким образом, ледяное озеро Ада с трехликим чудовищем в его центре по сути также является зеркалом каждого человека в его грехопадении.

За исключением первого круга Лимба, Ад Данте представляется пространством тьмы с тусклыми мерцающими огоньками адских кругов, омываемых кольцеобразной рекой. Ее поток Ахерон, река скорбных слез, омывает первые круги Ада и впадает в пятом кругу кровавым потоком в болотистую реку Стикс – Стигийское болото. Этот кровавый поток, пройдя шестой круг, стекает в седьмом кругу в кипящую кровью реку Флегетон, которая пересекает лес самоубийц и шумным водопадом обрушивается в озеро Коцит девятого круга, застывая там своими скорбными слезами.

Ад Манделъштама полнится топонимами, красками и стужей дантовского Ада:

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

...

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

(«Ленинград», 1930, 3, 42-43)

...Твоим нежным ногам по стеклу босиком,

По стеклу босиком, да кровавым песком...

(«Твоим узким плечам под бичами краснеть...»,  
1934, 3, 86)

...И потому эта улица  
Или, верней, эта яма  
Так и зовется по имени  
Этого Мандельштама...

(«Это какая улица?..» 1935, 3, 88)

...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!

(«Куда мне деться в этом январе?..», 1937,  
3,119)

Однако у Мандельштама картина Ада не ограничена пространственными рамками:

...Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому как эпидемия, поветрие язвы или чумы, – подобно тому как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной («Разговор о Данте», 3, 250).

В части стихотворений у Мандельштама «ось мира» оказывается смещенной (см. выше), и тогда вся вселенная подвергается роковому «промеру», который поражает и Небо, создавая из него средоточие коварства и до-

носительства, леденящее кладбище, наполненное отравой и страшным предательством, а луч, пронизывающий ночную небесную яму смерти миллионов «убитых задешево» жертв, сдавливает «своими косыми подошвами» глазную сетчатку поэта, летящего по небесной «тропе» своего смертного испытания:

...Шевелящимися виноградинами  
Угрожают нам эти миры  
И висят городами украденными,  
Золотыми обмолвками, ябедами,  
Ядовитого холода ягодами –  
Растяжимых созвездий шатры,  
Золотые созвездий жиры...

...

И своими косыми подошвами  
Луч стоит на сетчатке моей...

...

Нам союзно лишь то, что избыточно,  
Впереди не провал, а промер...

(«Стихи о неизвестном солдате», 3, 124-125)

Земля у Мандельштама также подвергнута лютomu злу и насилию. Мандельштамовский Иуда, ползущий по ее голодным «убитым» равнинам, перекликается с дантовским драконом, выползающим из зияющего отверстия и уничтожающим саму жизнь и цивилизацию на Земле (Ч. XXXI, 130-160):

Что делать нам с убитостью равнин,  
С протяжным голодом их чуда?  
Ведь то, что мы открытостью в них мним,  
Мы сами видим, засыпая, зрим,

И все растет вопрос: куда они, откуда  
 И не ползет ли медленно по ним  
 Тот, о котором мы во сне кричим, –  
 Народов будущих Иуда?

(1937, 3, 111)

И если Данте поднимается из Чистилища в Небесный Рай после нисхождения в Ад, то в стихотворении « – *Нет, не мигрень, – но подай карандашик ментоловый...*» (1931, 3, 50) Мандельштам спускается с «грозного как палица» Неба сквозь выжженную Землю в Ад, где его преследует запах смолы дантовского восьмого круга лжи и коварства (А. XXII, 16). Данте не может удержать в памяти свое созерцание высшего света Небесного Рая, память Мандельштама не может восстановить картину Нижнего Ада:

...Небо, как палица, грозное, земля, словно плешина,  
рыжая...  
 Дальше – еще не припомню – и дальше как будто  
оборвано:  
 Пахнет немного смолою да, кажется, тухлою  
ворванью...

(« – *Нет, не мигрень – но подай карандашик ментоловый...*»,  
 1931, 3, 50)

Пространство в Аду Мандельштама «бесполое» – бездонное и бесплодное. Холод не знает границ:

– Нет, не мигрень, но холод пространства бесполого...

## 2.2 Красная столица и ее властитель

Во владениях дантовского Сатаны есть столица – город Дит, который находится в пятом адском кругу и окружен

красной стеной с красной башней (А. VIII, IX, X). Ад Мандельштама, как и дантовский, имеет не только ледяную точку насилия, лжи – «великой мур» и предательства, но и свою собственную красную столицу. Это город блудницы – «курва Москва» – с ее Красной площадью, пирамидой-мавзолеем и красной башней – Кремлем<sup>11</sup>, которая притягивает к себе поэта, предчувствующего неизбежность своего смертного часа – часа огромного деревянного гроба-ларя, описанного им уже в стихах 1924 года:

...Век. Известковый слой в крови больного сына  
Твердеет. Спит Москва, как деревянный ларь...

(«1 января 1924», 1937, 2, 51)

И далее – в стихах 30-х годов – читаем:

Нет, не спрятаться мне от великой мур  
За извозчичью спину – Москву,  
Я трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю, зачем я живу.

Мы с тобою поедem на «А» и на «Б»  
Посмотреть, кто скорее умрет,  
А она то сжимается, как воробей,  
То растет, как воздушный пирог.

И едва успевает грозить из угла –  
Ты как хочешь, а я не рискну!  
У кого под перчаткой не хватит тепла,  
Чтоб объездить всю курву Москву.

(1931, 3, 48)



Наушники, наушнички мои!  
Попомню я воронежские ночи:  
Недопитого голоса Ли  
И в полночь с Красной площади гудочки...

Ну как метро? Молчи, в себе таи,  
Не спрашивай, как набухают почки,  
И вы, часов кремлевские бои, –  
Язык пространства, сжатого до точки...

(1935, 3, 90)

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

(«Средь народного шума и снеха...», 1937, 3, 118)

Как и у Данте, властитель Ада у Мандельштама, в одной перспективе, выглядит сидящим на дне ямы – перевернутой вниз полый горы:

Внутри горы бездействует кумир...

(1936, 3, 101, 339)

В другой, он оказывается свисающим вниз головой с вершины этой горы – перевернутой ямы над своими жертвами:

...Он свесился с трибуны, как с горы,  
В бугры голов...

(«Ода», 1937, 3, 113).

Этот властитель горы не пощадит никого, включая поэта:

...Я у него учусь – к себе не зная пощады...

(113)

Как дантовский Люцифер раскалывает Землю при своем падении вниз, образовав таким образом тюремную полую гору-воронку, доходящую до центра Земли, так и мандельштамовский адский властитель раздвигает изнутри земную полость горы, чтобы заполнить ее жертвами-узниками:

...Глазами Сталина раздвинута гора...

(114)

А «шестиклятвенный простор», окружающий inferнального властителя-Сталина, давшего свою клятву из шести частей над гробом Ленина (пред. глава) и улыбающегося теперь «улыбкою жнеца» (смерти), напоминает дантовского Сатану с шестью могучими крылами в его царстве стужи и льда:

...Он улыбается улыбкою жнеца  
Рукопожатий в разговоре,  
Который начался и длится без конца  
На шестиклятвенном просторе...

(114)

Потеряв «свой облик человеческий», мандельштамовский властитель адской горы совмещает в себе черты не только Сталина и Ленина – двойников-близнецов-братьев, один из которых – «вечно живой» – находится уже «усопшим» внутри горы-мавзолея, но и Гитлера, «садовника-палача»,

сажающего в лагеря и тюрьмы людей и заполняющего таким образом свой палаческий, садистский досуг<sup>12</sup>:

...Я слышу в Арктике машин советских стук,  
Я помню все: немецких братьев шеи  
И что лиловым гребнем Лорелеи  
Садовник и палач наполнил свой досуг...

(«Стансы», 1935, 3, 96)

В этот же список inferнальных властителей попадает и висящий над Римом «диктатор-выродок» Муссолини:

...Ямы Форума заново вырыты  
И открыты ворота для Ирода,  
И над Римом диктатора-выродка  
Подбородок тяжелый висит.

(«Рим», 1937, 3, 132)

Такой собирательный образ диктатора-властителя Ада, власть которого «отвратительна, как руки брадобрея» («Ариост», 1933, 3, 70-71): Сталина, Гитлера и Муссолини, – соотносится и с собирательным адским городом смерти. Это и inferнальная красная столица «московского злого жилья» (1933, 3, 75) – «курва» Москва (1931, 3, 48), и Петербург – «этот город/... проклятый» (1931, 3, 43), в котором «жить – словно спать в гробу» (1931, 3, 44), и «хищный город» Шуше, где со всех сторон видны «сорок тысяч мертвых окон» (1931, 3, 58), и Воронеж – город «ворона» и «ножа» (1935, 3, 89), в котором властвует уголовник Ванька-ключник, и Киев-Вий, где «пахнут смертью господские Литки» (1937, 3, 135). Это и фашистский Рим Муссолини, превращенный в «питомник убийства» наемниками «коричневой крови» и «злыми щенками

мертвых цезарей» – «италийскими чернорубашечниками» («Рим», 1937, 131-132) или же «Феррара черствая» – город «ящериц», в «котором нет души» (Гардзонио, 2006, 178-183):

...О город ящериц, в котором нет души, –  
От ведьмы и судьи таких сынов рожала  
Феррара черствая и на цепи держала...

(«Ариост»: «В Европе холодно. В Италии темно...»,  
1933/1935, 3, 72)

### 2.3 Наказание

Вся дантовская вселенная – это мир справедливости, включая Ад, созданный Творцом в земном средоточии (А. III, 1-6), где казнится застрявший там Люцифер. Наказанием у обитателей дантовского Ада является изнеможение от чрезмерного обилия всего, к чему они, вождедея, сами, по собственному выбору стремились в земной жизни.

В отличие от дантовского Ада адский мир Мандельштама – пространство абсолютного отсутствия личного выбора и справедливости. Беспощадно уничтожены миллионы людей без оглядки на их добродетели или пороки. Прокляты все:

...Миллионы убитых задешево  
Протоптали тропу в пустоте...

(«Стихи о неизвестном солдате», 1937, 3, 124)

Надпись над воротами Ада у Данте гласит (А. III, 9):

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Оставь надежду всяк сюда входящий.

Надпись над воротами Ада у Манделъштама могла бы гласить:

Оставь надежду всяк насильственным  
путем сюда попавший.

Вывесить эту адскую надпись можно было бы уже над воротами целой вселенной, куда, как в беспросветное место «вешалок»-виселиц попадают невинные жертвы бесчисленных казней и смерти, – надежды на спасение нет:

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

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

Что, Александр Герцевич,  
На улице темно?  
Брось, Александр Серцевич, –  
Чего там? Все равно!

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

Нам с музыкой-голубою  
Не страшно умереть,

Там хоть вороньей шубою<sup>13</sup>  
На вешалке висеть...

Все, Александр Герцевич,  
Заверчено давно.  
Брось, Александр Скерцевич.  
Чего там! Все равно!

(1931, 3, 47)

*2.4 Искажение свойств Троицы. Вырождение. Ложь,  
подменившая правду*

Свойства Троицы – могучая власть добра, высшее знание и первая любовь-милосердие – в дантовском Аду перевернуты, искажены и подвержены пародированию и вырождению. Могучая власть добра вывернута в абсолютный деспотизм и тиранию. Высшее знание и мудрость подменены искусством высшего пилотажа хитрости, коварства, лжи и обмана. Первая любовь-милосердие становится любовью к пороку и ненавистью. Чем ближе обитатели Ада к предателю-Сатане, тем сильнее их вырождение.

И Мандельштам рисует обитателей адского пространства, окружающих своего властелина-кремлевского горца-Кашея-кумира, как дикое зверье, как отвратительных насекомых, вырожденков и дегенератов, находящихся внизу «лестницы Ламарка» (Н. Мандельштам, 1987, 170-171; Черашняя, 1990а, 56-58; Вяч. Вс. Иванов, 1991, 1994; Б. Гаспаров, 1994, 187-212; Корецкая, 1995; Кацис, 1997; Игошева, 2000, 2007; Жолковский, 2010) и теряющих дар человеческой речи, зрения, слуха:

И по-звериному воет людье...

(1930, 3, 42)

...Вошь да глушь у нее, тишь да мша...

(«Неправда», 1931, 3, 48)

...Мы прошли разряды насекомых  
С наливными рюмочками глаз.  
Он сказал: природа вся в разломах,  
Зренья нет – ты зришь в последний раз.

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

(«Ламарк», 1932, 3, 62)

...Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет...

(«Мы живем, под собою не чуя страны...», 1933, 3, 74)

У самого кремлевского горца «тараканьи смеются глазища/усища...» («Мы живем, под собою не чуя страны...», 1933, 3, 74; СС, 202).

В эссе «Путешествие в Армению» Мандельштам отмечает:

В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека (3, 201).

Как и у Данте, властитель адского мира – это выродец, наделенный звериным инстинктом:

...Он улыбается своим тишайшим ртом,  
Он мыслит костию и чувствует челом  
И вспомнить силится свой облик человеческий...

(«Внутри горы бездействует кумир...», 1936, 3, 101)

В дантовском Аду владычествует шестикрылый Сатана, у Мандельштама человеческая природа искажена, попав под владычество зловещей «шестипалой неправды» (пред. глава), цепкой нечистой силы, кормящей своих «гостей» «грибками»-отравой или отваром из «ребячьих пупков» – человечины («Неправда», 1931, 3, 48). Эта «шестипалая неправда» с ее «долгой ложью» разлучают опального поэта со всем, что дорого его сердцу, – с людьми, искусством, природой:

Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева,  
И парус медленный, что облаком продолжен, –  
Я с вами разлучен, вас оценив едва:  
Длинней органных фуг, горька морей трава –  
Ложноволосая – и пахнет долгой ложью,  
Железной нежностью хмелеет голова,  
И ржавчина чуть-чуть отлогий берег гложет...  
Что ж мне под голову другой песок подложен?  
Ты, горловой Урал, плечистое Поволжье  
Иль этот ровный край – вот все мои права, –  
И полной грудью их вдыхать еще я должен.

(1937, 3, 120)

### *2.5 Восточный колорит Ада у Данте и Мандельштама*

В дантовском описании Ада присутствует определенный восточный колорит. Ад Данте напоминает колодцы при дворцах восточных деспотов, куда сбрасывали «неверных» на съеденье червям. Приближаясь к столице Ада – городу Дит, Данте видит раскаленные докрасна мечети (А. III, 70-73). Это означает, что в городе царит мусульманская вера, в христианском средневековье считавшаяся ересью. В восьмом кругу Ада, куда сброшены сеятели раздора, Данте встречает самого Магомета (А. XXVIII, 22-63).



И у Мандельштама, как в стихах, так и в прозе, тема недоверия и неприязни к восточным культам прослеживается на протяжении всего его творчества (пред. глава, сн. 30). В эссе «Девятнадцатый век» 1922 года Мандельштам писал о буддизме:

Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не проповедовал буддизм, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость (2, 269).

В эссе «Гуманизм и современность» 1922 года Мандельштам специально выделяет тему жестокости эпох, которым «нет дела до человека» (пред.глава), приводя в пример Ассирию, Египет и Вавилон:

Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне, и египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве. <...> Если подлинное гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон (2, 286, 288).

В 1922 году им написано и предупреждающее стихотворение «Ветер нам утешенье принес...» (переклички: Лермонтов, Блок) о «небесной тверди», захваченной и побежденной мусульманским ангелом смерти Азраилом (Мусатов, 1994, 2000а, 259-262; Мец, 1995б, 565; Пурин; Игошева, 2000б; Емельянов, 2008):

Ветер нам утешенье принес,  
И в лазури почуяли мы  
Ассирийские крылья стрекоз,  
Переборы коленчатой тьмы.

И военной грозой потемнел  
Нижний слой помраченных небес,  
Шестируких летающих тел  
Слюдяной перепончатый лес.

Есть в лазури слепой уголок,  
И в блаженные полдни всегда,  
Как сгустившейся ночи намек,  
Роковая трепещет звезда.

И, с трудом пробиваясь вперед,  
В чешуе искалеченных крыл  
Под высокую руку берет  
Побежденную твердь Азраил.

(2, 40)

О чуждости Мандельштама мусульманскому миру читаем у Н. Мандельштам:

Большинство путешествующих писателей, а поездки на окраины пользовались у нас большой популярностью – выбирало обычно мусульманский мир. О.М. считал эту тягу к мусульманскому востоку не случайной у наших людей. Детерминизм, растворение личности в священном воинстве, орнаментальные надписи на подавляющей человека архитектуре – все это больше подходило для людей нашей эпохи, чем христианское учение о свободе воли и самоценности личности. <...> Сам О.М., чуждый мусульманскому миру – «и отвернулась со стыдом и болью от городов бородатых востока» (Цикл «Армения», – М.Г.) – искал лишь эллинской и христианской преемственности... (1970, 268).

В 30-е годы это отторжение от восточных культов у Мандельштама подчеркивается высокой частотностью использования восточных образов в негативном контексте. Образы восточного деспотизма играют немаловажную

роль именно в описании усиливавшегося сталинского террора:

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

...

...То гортанный крик араба...

(«Фаэтонщик», 1931, 3, 57-58)

...Что ни казнь у него – то малина  
И широкая грудь осетина.

(«Мы живем, под собою не чуя страны...», 1933, 3, 74)

Поэта ужасает вторжение восточного мира в жизнь всей страны и ее «буддийской» столицы – Москвы:

В год тридцать первый от рожденья века  
Я возвратился, нет – читай: насильно  
Был возвращен в буддийскую Москву...

...

В Москве черемухи да телефоны,  
И казнями там имениты дни.

...

Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой  
На молоко с буддийской синевой,  
Проводишь взглядом барабан турецкий,  
Когда обратно он на красных дрогах  
Несется вскачь с гражданских похорон...

(«Отрывки из уничтоженных стихов», 1931, 3, 56)

Многие строчки стихов 30-х годов пронизаны аллюзиями на волны террора<sup>14</sup>, судебные приговоры с высшей мерой наказания, массовые смерти (среди них отравления, применяемые «янычарами»-«солдатами мнительных султанов»); не забывает поэт и деталей (одежда арестантов, их стрижка):

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...

(1935, 3, 96-97)

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.

(1935, 3, 98)

...Аравийское месиво, крошево...

(«Стихи о неизвестном солдате», 1937, 3, 124)

...Вязнет чумный Египта песок...

(«Стихи о неизвестном солдате», 3, 350)

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

(«Чтоб, приятель и ветра и капель...», 1937, 3, 132)

Окружающая поэта действительность и ее «шестипалый» властитель (пред. глава) полны коварства и лицемерия, сопоставимых лишь с коварством и лицемерием, что скрываются за доброй, приветливой физиономией дантовского Гериона, мастера обмана и лжи, носящего на коже своей спины узор из изоощренных узлов и колец такой особой раскраски, которую, по словам Данте, не позволяли себе «ни татары, ни турки или Арахна...» (А. XVII, 10-18). Читаем в «Разговоре о Данте»:

...Ориентация потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина – страшный шелковый халат Герионовой кожи (3, 232).

Читаем в черновиках стихов 1931 года амбивалентные – как бы восхищенные – строчки:

Какое лето! Молодых рабочих  
Татарские сверкающие спины  
С девической повязкой на хребтах,  
Таинственные узкие лопатки  
И детские ключицы.

(«Сегодня можно снять декалькомани...», 1931, 3, 315)

«Татарский» контекст связан у Манделъштама и с темой жестокого, беспощадного преступления:

...Обещаю построить такие дремучие срубы,  
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье...

(«Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», 1931, 3, 51)

«В "татарве", опускающей "князей на бадье", – указывает Месс-Бейер (1999б, 306), ссылаясь на Ронена (1994, 184), – можно видеть намек на убийство большевиками великих князей, сброшенных в 1918 году в шахтный сруб». Новое татарское иго, уничтожение западной цивилизации и христианства воцаряются в мире, в котором привелось оказаться поэту-свидетелю, на далеко не малое время:

...Здравствуй, здравствуй,  
Могучий некрещеный позвоночник,  
С которым проживем не век, не два!..

(«Сегодня можно снять декалькомани...», 1931, 3, 315)

### 3. Искусство и путь художника

У Данте искусство человека ведет свое происхождение от искусства Бога: они связаны родственными узами (А. XI, 97-108; 105: *perote* – племянник, внук). Бог, величайший художник, творит в любви и справедливости, исцеляя падшую природу и восстанавливая гармонию между ней и вечной любовью. Восходя на небо с вдохновенной целью созерцания Троицы, Данте намеревается постичь ее свойства, являющиеся одновременно свойствами художественного мастерства самого Бога-Творца. Их могущественная власть сочетается с высшим знанием-мудростью и милосердной любовью, которые сливаются в единое любящее, могучее интеллектуальное видение. Таковым должно быть и мастерство подлинного художника.

У Мандельштама мы находим в изобилии свидетельства этого дантовского подхода к тройственной природе искусства: чудодейственную власть и могущество поэтической речи, высшее знание, а также любовь-милосердие – «охранное чувство» к бесчисленным жертвам тирании и зла (пред. глава). Но в его смещенном пространстве, где и сам поэт становится жертвой-свидетелем беспощадной массовой гибели, жесточайшего уничтожения самой цивилизации, истории и исторической памяти человечества, параллельно развивается тема глубоко переживаемой поэтом потери не только исторической, но и своей собственной памяти.

### *3.1 Тройственная природа художественного мастерства*

Истинный поэт у Мандельштама, как и у Данте, изначально наделен этими тремя признаками божественного мастерства: власть – знание – любовь-милосердие. Он также непременно обладает чудодейственной творческой властью:

...И за то, что тебе суждена была чудная власть...

(«Стихи памяти Андрея Белого», 1934, 3, 82)

...С черствых лестниц, с площадей  
С угловатыми дворцами  
Круг Флоренции своей  
Алигьери пел мощней  
Утомленными губами...

(«Слышу, слышу ранний лед...», 1937, 3, 116)

Я в лвиный ров и в крепость погружен  
И опускаюсь ниже, ниже, ниже

Под этих звуков ливень дрождевой –  
Сильнее льва, мощнее Пятикнижья...

(1937, 3, 122)

...А теперь в Париже, в Шартре, в Арле  
Государит добрый Чаплин Чарли...

(«Я молю, как жалости и милости...», 1937, 3, 126)

У Данте в «Комедии» интегрируются и обе стороны интеллектуального творческого процесса – созерцательная и деятельная. Находясь в Земном Раю, Данте видит сон, в котором Лия, символ активной деятельности, напевая, собирает цветы и увязывает их в венок, а Рахиль, символ духовного созерцания, сидит перед зеркалом и сосредоточенно смотрит себе в глаза (Ч, XXVII, 97-108). Посвящая свои стихи памяти Андрея Белого, ушедшего из жизни в январе 1934 года (3, 82-85; 3, 325-333; Тарановский, 1969, 169-170; Мейлах и Топоров, 35), Мандельштам заимствует эти образы Данте из его сна в Чистилище:

...Толпы умов, событий, впечатлений  
Он перенес, как лишь могущий мог:  
Рахиль глядела в зеркало явлений,  
А Лия пела и плела венок.

(«Он дирижировал кавказскими горами...», 1934, 3, 85)

...И европейской мысли разветвленье  
Он перенес, как лишь могущий мог:  
Рахиль глядела в зеркало явления,  
А Лия пела и плела венок.

(«Утро 10 января 1934 года», 3, 327; «Ему  
кавказские кричали горы...», СС, 1, 206-207)



Дар духовного созерцания Данте постоянно развивается и обновляется. При восхождении на небо поэт обретает стереоскопическое видение: все его тело меняется в процессе постепенного преобразования (Р. I, 68-78; XXXIII, 112-117). И у Мандельштама поэт наделен чудодейственным телом, каждая частица которого наполнена всепроникающей интуицией и силой острого стереоскопического видения:

...То Зевес подкручивает с толком  
Золотыми пальцами краснодеревца  
Замечательные луковицы-стекла –  
Прозорливцу дар от псалмопевца...

(«Канцона», 1931, 3, 51-52)

...и мыслящий бессмертный рот...

...

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,  
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных  
глаз?

(«Не искушай чужих наречий...», 1933, 3, 73)

...зрячая стопа.

(«Ему кавказские кричали горы...», 1934, 3, 333)

...Будет он обожествленный  
Долго жить в родной стране...

(«Твой зрачок в небесной корке...», 3, 1937, 107)

Были очи острее точимой косы –  
По зегзице в зенице и по капле росы...

(1937, 3, 122)

...Развивается череп от жизни  
Во весь лоб – от виска до виска, –  
Чистотой своих швов он дразнит себя,  
Понимающим куполом яснится,  
Мыслью пенится, сам себе снится, –  
Чаша чаш и отчизна отчизне,  
Звездным рубчиком шитый чепец,  
Чепчик счастья – Шекспира отец...

(«Стихи о неизвестном солдате», 1937, 3, 125)

...Что за воздух у него в надлобье –  
Черн и красен, желт и бел!  
В обе стороны он в оба смотрит – в обе! –  
Не посмотрит – улетел!

(«Мой щегол, я голову закину...», 1936, 3, 102)

Для Данте поэзия – это письмо, диктуемое любовью (Ч. XXIV, 52-63). Поэзия Мандельштама не только утверждает любовь, но и провозглашает здравицу в ее честь: «Люблю... Влюблен... Пью за...». Дантовская *pieta* (жалость) – у Мандельштама «жалость и милость» (1937, 3, 126) – «безбрежные горизонты сострадания»:

Здесь раскрываются воистину безбрежные горизонты сострадания. Больше того, страдающий приглашается как новый партнер и уже звучит из отдаленного будущего его вибрирующий голос («Разговор о Данте», 3, 247).

С болью, ужасом и состраданием к бесчисленным жертвам сталинского произвола Мандельштам свидетельствует о терроре и уничтожении природы и жизни на Земле:

...Природа своего не узнает лица,  
И тени страшные Украйны и Кубани –

На войлочной земле голодные крестьяне  
Калитку стерегут, не трогая кольца...

(«Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым...»,  
1933, 3, 73)

...Шли нестройно – люди, люди, люди –  
Кто же будет продолжать за них?

(«Не мучнистой бабочкою белой...», 1936, 3, 89)

«Всех живущих прижизненный друг», влюбленный в саму жизнь и подлинное, великое творчество, поэт идет на добровольную жертву и «умирает за всех – как человек» (Левин, 1978, 123, пред. глава), наделенный безграничной силы «жалостью» и «милостью» своего сердца:

...Не кладите же мне, не кладите,  
Остроласковый лавр на виски,  
Лучше сердце мое разорвите  
Вы на синего звона куски...  
И когда я усну, отслуживши,  
Всех живущих прижизненный друг,  
Он раздастся и глубже и выше –  
Отклик неба – в остывшую грудь.

(«Заблудился я в небе – что делать?..», 1937, I, 3, 129)

### 3.2 Нарастание творческой скорости

Следовать курсу, выбранному самим поэтом, пройти свой путь, «выйти на дорожку», «пробежать свою дистанцию» означает для Мандельштама выполнение поэтического призвания. У Мандельштама искусство, культура, поэзия органически связаны с природой и ее красками (См. Елена Глазова, гл. V данной книги, 4. 2-3). Мы помним «лукавый»

«зеленый огонек» творческого вдохновения сборника «Камень». Читаем о яркой нежной зелени одухотворенной природы, о «веселой травке» и ее росте, соизмеряемом со скоростью бега современности в эссе «Слово и культура» (1921):

Трава на петербургских улицах – первые побеги девственного леса, который покрывает место современных городов. Эта яркая, нежная зелень, свежестью своей удивительная, принадлежит новой, одухотворенной природе. Воистину Петербург самый передовой город мира. Не мэтрополитеном, не небоскребом измеряется бег современности – скорость, а веселой травкой, которая пробивается из-под городских камней (1, 211-216).

Читаем о птицах, «намагниченных зеленой травой», в «Разговоре о Данте» (3, 255).

В эссе 1920-1922 годов «О природе слова» поэт говорит о соотношении «ускорения темпа исторического процесса» и «бурной реализации накопленных и растущих потенциалов исторической силы, энергии»:

Поставленный мною вопрос (о единстве русской литературы. – М.Г.) приобретает особенную остроту благодаря ускорению темпа исторического процесса. Правда, должно быть, преувеличение считать каждый год нынешней истории за век, но нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения, замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенциалов исторической силы, энергии» (1, 217).

В главе «Комиссаржевская» из эссе «Шум времени» (1923-1924) читаем о «прорастании» времени:

Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени (2, 384).

В стихах 30-х годов речь идет о «зеленой вере» даже и для «бегунов», загнанных в адский круг «Божественной

Комедии» Данте (Ч. XVIII, 103-105), который и здесь приходит Мандельштаму на помощь (пред. глава):

Вы помните, как бегуны  
У Данте Алигьери  
Соревновались в честь весны  
В своей зеленой вере...

(«Новеллино», 1932, 3, 316)

Этой сценой соревнования бегунов Мандельштам напоминает читателю о сцене встречи Данте с его учителем Брунетто Латини, приговоренном к вечному бегу по кругу в Аду (А. XV, 121-124). Данте сравнивает там скорость бега своего учителя со скоростью бегуна в веронском традиционном соревновании, где победителю вручали зеленый лоскуток ткани:

Вы помните, как бегуны  
В окрестностях Вероны  
Еще разматывать должны  
Кусок сукна зеленый...

(1932-1935, 3, 64)

Зеленый цвет у Данте ассоциируется и с небесной благодатью. Она обретается «зазеленевшей вновь» при любвеобильном труде. В Чистилище бегуны обязаны увеличивать скорость своего бега: «Ratto, Ratto, che 'l tempo non si perda/ Per poco amor!» gridavan gli altri appreso:/ «Che studio di ben far grazia rinverda» (Ч. XVIII, 103-105) [«Скорей, скорей, чтоб время не терять/ По слабости любви!» – другие, что бежали вслед, кричали, /– От доброго усилья зазеленела чтобы благодать!» – М. Г.].

Быстрота творческого бега неразрывно связана у Манделштама с величайшим, райским наслаждением жизни:

...И рождены для наслажденья бегом  
Лишь сердце человека и коня...

(«Сегодня можно снять декалькомани...», 1931, 3, 60)

Внимательно читая в 30-е годы «Божественную Комедию», Манделштам находит в ней подтверждение и своим мыслям об органической связи природы и искусства, воссоздающего себя точно так же, как зелень воссоздает себя в природе весной после холодной зимы. Бег по кругу становится постоянно возвращающейся творческой эстафетой, и величайший поэт, быстрейший бегун в творческом соревновании, создав свой собственный поэтический мир, должен постоянно наращивать скорость, чтобы вырваться на свободу из уз бесконечного бега по кругу и передать поэтическую эстафету другим поэтам. Так достигается цель не только продолжения, но и непрекращающегося развития самих разговоров и споров, начатых с поэтами уровня Данте:

...Но всех других опередит  
Тот самый, тот, который  
Из песни/книги Данте убежит,  
Ведя по кругу споры.

(«Вы помните, как бегуны...», 3, 64; СС, 1, 181)

Читаем в «Разговоре о Данте» (1933):

Образованность – школа быстрейших ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам – вот любимая похвала Данта. В Дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что «бегают быстрее» ( 3, II, 220).

Для Манделъштама переключка с Данте – это обмен образами и поэтическим словарем, а также возможность нарастания скорости творческой мощи, связанной родственными узами с органической живой природой и бытием, с его вечно обновляемыми истоками. Чтобы стать первейшим среди своих современников, поэт должен уметь завязать разговор с великими предшественниками, повторив давний, уже возникший до него поэтический диалог, и непременно развить его и «разыграть». Таким образом, бег по кругу и из круга – «из песни» – «из книги» Данте – определяет истоки освобождения и ускоренного роста творческого духа поэта, пойманного трагической реальностью современного ему мира. «Ошеломительное ускорение» в самом творчестве Манделъштама отмечено Бродским, который сопоставляет поэзию сборников «Камень» и «Tristia» – их тяжело цезурированный александрийский стих, их медленное, тягучее ощущение хода времени – с поэзией трагических 30-х годов, когда главной у Манделъштама становится тема «неприкрытого, экзистенциального ужаса и устрашающего ускорения души» (1999а,93-96). Сравним:

1914-1918:

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 цезурою зияет этот день:  
Уже с утра покой и трудные длинноты,  
Волы на пастбище, и золотая лень  
Из тростника извлечь богатство целой ноты.

(«Равноденствие», 1914, 1, 103)

Золотистого меда струя из бутылки текла  
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:  
– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба  
занесла,  
Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела...  
(1917, 1, 128)

Я изучил науку расставанья  
В простоволосых жалобах ночных.  
Жуют волны и длится ожиданье –  
Последний час вигилий городских...  
(«Tristia», 1918, 1, 138)

1937:

...Аравийское месиво, крошево,  
Свет размолотых в луч скоростей,  
И своими косыми подошвами  
Луч стоит на сетчатке моей...  
(«Стихи о неизвестном солдате», 1937, 3, 124)

О последних четырех строках, которым Бродский не знает ничего равного по откровению в мировой поэзии, он пишет: «Грамматика почти отсутствует, но это не модернистский прием, а результат невероятного душевного ускорения, которое в другие времена отвечало откровениям Иова и Иеремии. Этот размол скоростей является в той же мере автопортретом, как и невероятным астрофизическим прозрением. За спиной Мандельштам ощущал отнюдь не близящуюся "крылатую колесницу", но свой "век-волкодав", и он бежал, пока оставалось пространство. Когда пространство кончилось, он настиг время. То есть нас» (1999а, с. 102-103).



### 3.3 Верность правде и справедливости

Данте встречается в Небесном Раю Каччагвиду, своего прапрадеда (Р. XV, 19-148; XVII, 124-142). Каччагвида и Беатриче (Ч. XXXII, 103-105) советуют Данте накрепко сохранить в своей памяти все, что он узнал от встретившихся ему на пути собеседников о преступлениях, что были совершены на Земле. Указания Каччагвиды и Беатриче «просты»: по возвращении обратно на Землю, Данте, несмотря на страшную опасность и риск, обязан будет передать все им увиденное и услышанное с помощью своего поэтического правдивого слова – «прокричать» об этом своим «криком» – «возопить» своим «воплем» – *grido*. Этот «крик», этот «вопл» пройдет, как «ветер по высотам, клоня сильней большие дерева...» (Лозинский, 537; «Questo tuo grido fara come vento, /Che le piu alte cime piu percuote...», Р. XVII, 130-137») и сметая всех злостных преступников и гонителей милости и добра на Земле – всех тех, кто запятнал свою совесть.

Высказанная поэтом правда – его свидетельства-стихотворения, сохраненные теми, кто верен справедливости и истинному искусству, превратятся и у Мандельштама в такой же дантовский *grido* – «вопл-крик», который, как вихрь, пронесется по вершинам самых высоких деревьев (Р. XVII, 133-138) и удостоится небесного отклика:

...И когда я усну, отслуживши,  
 Всех живущих прижизненный друг,  
 Он раздастся и глубже и выше –  
 Отклик неба – в остывшую грудь.

(«Заблудился я в небе – что делать?..», 1937, I, 3, 129)

Приближаясь к высшему небесному свету, Данте обращает к нему свою жаркую просьбу (Р. XXXIII, 67-75)

о даровании ему памяти и речи чудодейственной силы. Его молитвы о поэтической мощи преследуют единую цель: чтобы, вернувшись на Землю, он действительно был в состоянии передать все им увиденное и пережитое. Подобным же образом и у Мандельштама слово страшной правды – свидетельство – должно быть высказано и сохранено навсегда, даже в условиях подстерегающей поэта смертельной опасности. Его слово бессмертно:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...  
(1931, 3, 51)

...Уходят вдаль людских голов бугры:  
Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,  
Но в книгах ласковых и в играх детворы  
Воскресну я сказать, что солнце светит...

(«Ода», 1937, 114)

В 30-е годы тема поэта как полногласного выразителя народной боли и правды становится для Мандельштама одной из наиболее значимых:

Я больше не ребенок!  
Ты, могила,  
Не смей учить горбатого – молчи!  
Я говорю за всех с такою силой,  
Чтоб нёбо стало небом, чтобы губы  
Потрескались, как розовая глина.

(«Отрывки из уничтоженных стихов», 1931, 3, 57)

...Но заслышав/услышав тот голос, пойду в топоры,  
Да и сам за него доскажу...

(«Золотились чернила московской грязи...», 3, 309)

### 3.4 Художник как дитя и ученик

И у Данте, и у Мандельштама мужественное стремление к правде и интеллектуальная зрелость (см. выше: «*Я больше не ребенок...*») соединяются в художнике с видением ребенка (Р. XXXII, 46-48). Будучи гением, Данте изображает себя робким и смущенным подмастерьем, вынужденным задавать вопрос за вопросом всем своим встречным и провожатым ради обретения всестороннего знания. Данте-ученик, выдерживающий экзамены на небесах (Р. XXIV-XXVI), поднимается к Троице, чувствуя, что он уже не тот несведущий юноша, который задает в пути бесконечные вопросы своим собеседникам, но скорее новорожденное дитя, приникшее к материнской груди (Р. XXXIII, 106-108).

И Мандельштам [вспомним стихи раннего сборника «Камень»: «*...ребячество Верлена...*» (1908, 1, 33), «*Только детские книги читать....*» (1908, 1, 34-35) или упоминание о Вийоне как о «бедном, маленьком школяре» (1910, 1, 171)] развивает эту тему ребенка, школьника, пишущего «под диктовку» («Разговор о Данте», 3, 254), и поэта-«ученика, сдающего экзамен» и готовящегося к трудному испытанию:

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

(«Стихи памяти Андрея Белого», 1931, 3, 82)

...Вот оно – мое небо ночное,  
Пред которым как мальчик стою...

(«Тайная вечеря», 1937, 3, 128)

По свидетельству современников, много детского было и в самом Мандельштаме. Читаем, например, у Мочульского:

...Доверчивый, беспомощный, как ребенок... (1995, 65).

У Ивнева:

...Делается больно и за себя и за всех, кто не мог отстранить железного меча судьбы, разрубившего нашу кровную связь с большим, неповторимым поэтом и большим святым ребенком, оставленным нами на улице в суতোлке скрежещущих трамваев...» (1995, 253)

Читаем у Липкина о детскости, пронизывающей все поступки поэта:

И не только потому, что он, как ребенок, любил сладости (я впервые видел взрослого мужчину-сладкоежку). Он, разгорячась, бывал баснословно умен... и в то же время не видел себя со стороны ... отсюда его бытовые ошибки, нередко очень тяжелые, отсюда – несуразности в поведении (Липкин, 23-24)<sup>15</sup>.

Марина Цветаева, которая в 1916 году дарила Мандельштаму свою любимую Москву (пред. глава), одной из первых увидела его детский прообраз:

В тебе божественного мальчика, –  
Десятилетнего я чту.

...

Мальчишескую боль высвистывай  
И сердце зажимай в горсти...

(«Ты запрокидываешь голову...», 1965, 74-75)

Но не только эта детская сторона Мандельштама, а сама концепция блаженного видения ребенка и творческого ученичества объясняет «лепет черновииков» – говорения «начерно» – в его прощальных стихах воронежского периода:

Я скажу это начерно, шопотом,  
потому что еще не пора:  
Достигается потом и опытом  
Безотчетного неба игра...

(1937, 3, 128)

...Он только тем и луч,  
Он только тем и свет,  
Что шопотом могуч  
И лепетом согрет...

(«О, как же я хочу...», 1937, 3, 134)

Вот что сказано у Мандельштама о «прекрасной детскости» в его «Разговоре о Данте»:

Еще что меня поразило – это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм» (3, 218).

Радуюсь детской способности видеть мир вне причинно-следственных отношений, Мандельштам провозглашает здравицу в честь ребенка-младенца – этой «маленькой вечности», у которой в люльке спит «большая вселенная» (изначальная реминисценция – метафора Гераклита: вечность – это игра ребенка):

В игольчатых чумных бокалах  
Мы пьем наважденье причин,  
Касаемся крючьями малых,  
Как легкая смерть, величин.  
И там, где сцепились бирюльки,  
Ребенок молчанье хранит,  
Большая вселенная в люльке  
У маленькой вечности спит.

(«Восьмистишия», 1933-1935, 3, 79)<sup>16</sup>

Так же восторженно подчеркивает Мандельштам и детскую способность к игре, которая и для Данте является одной из основных составляющих человеческой жизни и творчества на Земле (Ч. XXVIII, 91-96). Мы не раз встречаем у Мандельштама описание творческого процес-

са сквозь призму детской игры, а художник у него – это шустрый «резвящийся шалун» (переключка с Пушкиным), непослушный озорник и проказник:

...Что я еще могу набедокурить  
На рысистой дорожке беговой...

(«Довольно кукситься. Бумаги в стол засунем!...»  
1931, 3, 57)

...И до чего хочу я разыгаться,  
Разговориться, выговорить правду...

(«Еще далеко мне до патриарха...», 1931, 3, 55)

...Он завирается, с Орландом куролеся...

(«Ариост»: «Во всей Италии приятнейший,  
умнейший...», 1933, 3, 71)

...Он мужественно врет, с Орландом куролеся...

(«Ариост»: «В Европе холодно. В Италии темно...»,  
1933, 1935, 3, 72)

...Но улыбка неподдельна, как дорога,  
Непослушна, не слуга.

(«Детский рот жует свою мякину...», 1936, 3, 102)

...Наглый школьник и ангел ворующий...

(«Чтоб, приятель и ветра и капель...», 1937, 3,  
132)

И именно в «играх детворы» и «ласковых» книгах будущего поэт усматривает свое воскресение и бессмертие своего поэтического слова:

...Уходят вдаль людских голов бугры:  
 Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,  
 Но в книгах ласковых и в играх детворы  
 Воскресну я сказать, что солнце светит...

(«Ода», 1937, 3, 114)

Две дантовские сущности интеллектуальной красоты – глаза и улыбающиеся губы (Р. I, 66-78; XXXIII, 112), а также радуга высшего разума (Р. XXXIII, 112) появляются в стихах Манделъштама в контексте ребенка-младенца, чьи глаза и улыбка («Разговор о Данте»: «...улыбка движет стих...», 3, 218) связаны с безграничным познанием и видением вселенского целого:

Когда заулыбается дитя  
 С развилкой и горести и сласти,  
 Концы его улыбки, не шутя,  
 Уходят в океанское безвластье.

Ему непобедимо хорошо,  
 Углами губ оно играет в славе –  
 И радужный уже строчится шов  
 Для бесконечного познания яви...

(«Рождение улыбки», 1936-1937, 3,100)

Культ ребенка, особое видение его невинно-наивного и доверчивого глаза являются характерной чертой романтизма, символизма, модернистских течений. Манделъштам, однако, как и Данте, включает в свой поэтический мир образ ребенка еще и в связи с идеей детской беспомощности и, таким образом, с идеей смиренности, самоумаления, кротости («...я уменьшаюсь там, меня уж не заметят...», «ОДА», 3, 114), противопоставленных основному источнику всех грехов и ошибок – гордыне.

### 3.5 Псевдопреступление поэта

Создавая художественное произведение, которое, по Данте, есть «прекрасная ложь» (*bella menzogna*) или аллегория правды, художник становится «лгуном», творцом мифа о правде, уже в самом процессе творчества (пред. глава). И у Мандельштама художественное творчество включает в себя концепцию поэта-лгуна, «рассказывающего ложь», а также установку на неприменный сплав двух противоположных сторон амбивалентного творческого процесса. Это, во-первых, следование правилам, хранение «старой песни», воспоминание, пример, повторение того, что «было встарь», которые наполняют человека «радостью» и «сладостью узнавания»; и, во-вторых, изобретение, нарушение установленных правил, неприменное изменение, ломка, сдвиг, поворот, риск, открытие нового и неожиданного – ради «веселья» и «удивленья» (пред. глава). Истинный художник – послушный ученик великой традиции прошлого – является одновременно нарушителем установленных этой традицией правил, открывателем, новатором, изобретателем, проводником перемен.

В 30-е годы, иронически используя карательный, репрессивный язык сталинского режима, Мандельштам изображает художников как законопреступников, изгоев, отвергнутых и преследуемых режимом и его настоящим преступником – земным богом «шестипалой неправды» – «вождем». Мотив художников-грешников «Божественной комедии» вносит в иронию Мандельштама игровое начало:

...Уж эти мне говоруны,  
Бродяги-флорентийцы:  
Отъявленные все лгуны,  
Наемные убийцы...

(«Новеллино», 1932, 3, 316)



Тема выбора, связанного со страхом перед беспощадной реальностью, а также с преодолением этого страха в процессе сопротивления сатанинской «шестипалой неправде», становится все более настойчивой в поэзии Манделъштама 30-х годов (пред. глава), когда на своем жизненном и творческом опыте поэт исследует все возможности выживания в действительности, находящейся под чудовищным гнетом Большого Террора.

### *3.6 Воля и Выбор*

Воля и выбор составляют одну из главных тем «Божественной Комедии» (А. III, 34-69; Ч. I, 70-72; XVI, 58-114; XVIII, 58-75; P. V, 19-84; VII, 64-87, XXVI, 130-132; XXVII, 124-138; XXXIII, 100-105). Во время своего путешествия Данте узнает о том, что свободная воля и выбор (*libero arbitrio*) – это наиболее ценные божественные качества, дарованные на Земле человеку (Ч. XVIII, 28-33, 58-75). В соответствии со словами св. Августина («Исповедь», XIII, 9) – «Сила моего тяготения заключается в любви моей» (*Pondus meum, amor meus*) – каждая душа рождена как пламень и естественно стремится вверх (Ч. XVIII, 28-33). Однако в условиях террора и искуснейшего обмана трудности выбора между добром и злом состоят в трудности различения правды и лжи, поскольку ложь маскируется под добро, выставляя напоказ свое неискушенное, доброе, приветливое лицо Гериона (Ад, XVII). Выбор человека, таким образом, затруднен либо атакующими его коварством, обманом и ложью, либо собственной неспособностью творить добро, либо страхом и ужасом перед террором и деспотизмом. Безучастные к добру и злу, к правде и лжи и вообще отказавшиеся от выбора – «ничтожные» – попадают в пространство между Вратами Ада и берегом Ахерона, где они вынуждены

вечно бежать по кругу без всякой надежды на избавление (А. III, 32-42).

В «Божественной Комедии» художники и писатели населяют все три ее мира, но преимущественно они сосредоточены в Чистилище, где оказывается и большинство дантовских друзей. Этим грешникам уготовано спасение. Великие же поэты и мыслители древности пребывают в Лимбе Ада, поскольку для них, в соответствии с их философскими воззрениями, стадия вечного созерцания высочайшего блага недостижима без благодати, нисходящей в мир от Троицы – Точки высшего света и знания. Проходя через Ад и Чистилище, Данте узнает, что Земной Рай не является конечной целью счастливого состояния человека, а свою последующую жизнь человек выбирает сам, находясь на Земле. Именно земной выбор, дарованный Творцом каждому человеку, может обеспечить достижение счастья и справедливости в упорядоченной вселенной Данте. Умение выбрать путь добра определяет счастливое будущее бессмертной души человека.

В «Четвертой прозе» 1930 года, написанной во время «великого перелома» в стране, Мандельштам четко определяет свой трагический выбор между написанием «мрази», «разрешенного», «запроданного рябому черту на три поколения вперед» произведения или произведения «неразрешенного», «ворующего» воздух свободы и говорящего правду.

Выбор Мандельштама, ведущий к трагическому концу, однозначен:

...Но не хочу уснуть, как рыба,  
В глубоком обмороке вод,  
И дорог мне свободный выбор  
Моих страданий и забот.

(«О, как мы любим лицемерить...», 1932, 61)

Мандельштам знает заранее, какой будет его расплата за содеянное. Альтернативой написанию «неразрешенного» был бы уход в молчание, сокрытие своих мыслей, уничтожение в своей памяти всего увиденного и пережитого, побег от «шестипалой неправды» деспота-палача, уход из самой жизни (телефон – символ самоубийства, пред. глава, сн. 31):

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

(1930, 3, 40)

Замолчи! Ни о чем, никогда, никому –  
Там в пожарище время поет...

(1931, СС, 1, 170)

...Запихай меня лучше, как шапку, в рукав  
Жаркой шубы сибирских степеней...

...

Уведи меня в ночь, где течет Енисей...

(«За гремучую доблесть грядущих веков...», 1931, 3,  
46-47)

Квартира тиха, как бумага –  
Пустая, без всяких затей, –  
И слышно как булькает влага  
По трубам внутри батарей.

Имущество в полном порядке,  
Лягушкой застыл телефон,

Видавшие виды манатки  
На улицу просятся вон...

(1933, 3, 74-75)

Однако реальной возможности скрыться не существует:

...Шасть к порогу – куда там – в плечо  
Уцепилась и тащит назад...

(«Неправда», 1931, 3, 48)

Нет, не спрятаться мне от великой муры...

(1931, 3, 48)

...А стены проклятые тонки,  
И некуда больше бежать,  
И я как дурак на гребенке  
Обязан кому-то играть...

(«Квартира тиха, как бумага...», 1933, 3, 74)

Конечно, можно было бы стать и писателем-«смесителем чернила и крови», «играть как дурак на гребенке» и прославлять «рябого черта»-вождя и его злодеяния в «разрешенных», «пайковых», хорошо оплаченных книгах, испытывая при этом глубокую внутреннюю потребность в правде, за высказывание которой платят смертью-петлей («пеньковые речи ловлю»):

...Пайковые книги читаю,  
Пеньковые речи ловлю,  
И грозное баюшки-баю  
Кулацкому паю пою...

(1933, 3, 75)

Расплатой за «продажный» выбор и приспособленчество, по Мандельштаму, станет прежде всего утрата райского дара истинной поэзии и ее вдохновения – ключа Ипокрены, выбиваемого копытом «крылатой лошади» на поэтической горе Геликон («...*Крылатой лошади подковы тяжелы, / Часы песочные желты и золотисты...*», «Ариост», 1933, 1935, 3, 72):

...И вместо ключа Ипокрены  
Давнишного страха струя  
Ворвется в халтурные стены  
Московского злого жилья.

(«*Квартира тиха, как бумага...*», 3, 75)

Мандельштам делает выбор. Разгул террора в стране в связи с коллективизацией и «ликвидацией кулачества как класса» приводит его, неспособного промолчать, к созданию в 1933 году «неразрешенных произведений», несущих страшную правду и бросающих открытый вызов тирану («*Холодная весна. Бесплодный робкий Крым...*» 1933, 3, 73; «*Мы живем, под собою не чуя страны...*», 1933, 3, 74; «*Квартира тиха, как бумага...*», 1933, 3, 74; пред. глава). Последующий арест, тюрьма и две ссылки сохраняют перед поэтом все тот же трагический выбор: сочинение «разрешенного» произведения, «пайковой» книги, которая есть «мразь» или произведения «неразрешенного», «ворующего» воздух свободы и правды. Этот трагический выбор, однако, приходится теперь еще и на годы Большого Террора, усугубляющего и без того противоречивое и мятущееся состояние духа поэта. Оно отражено у Мандельштама в попытках написать «советские» стихи (пред. глава) и характеризуется им самим как «полуобморочное бытие», связанное с предательством самых дорогих ему ценностей.

Таким образом, сочинение «разрешенных произведений» превращает их автора в обитателя дантовского Нижнего Ада. Одним же из персонажей – олицетворений предательства, пребывающих у Данте в Нижнем Аду, является поэт-трубадур Бертрам де Борн, несущий в руках собственную голову (А. XXVIII, 118-142): он был обезглавлен за сеяние раздора и за предательство. Другой персонаж дантовского Нижнего Ада – Уголино, грызущий голову предавшего его Руджери (А. XXXII, 124-138). И Бертрам де Борн, и Уголино питаются человечиною, своей и чужой, и их состояние Мандельштам сводит к вопросу стоящего перед ним самим страшного выбора: пить или не пить ему «это варево» жестокой «шестипалой неправды» (Хазан, 1991а, с. 311). В конечном счете даже и само наличие подобного выбора ставится Мандельштамом под сомнение:

...И сознание свое затоваривая  
Полуобморочным бытием,  
Я ль без выбора пью это варево,  
Свою голову ем под огнем?

(«Стихи о неизвестном солдате», 1937, 3, 125)

#### *4. Потерянность. Выход из Ада. Небесный свет*

«Божественная комедия» начинается в момент, когда Данте в конце Страстной недели (в Четверг и Пятницу) чувствует себя затерявшимся на Земле в темном лесу собственных ошибок и заблуждений. Мандельштам потерян в целом мире, на Небе и на Земле:

...Где я?  
Что со мной дурного?..

(«Эта область в темноводье...», 1936, 3, 105)

Я в сердце века – путь неясен...

(1936, 3, 103)

Куда мне деться в этом январе?  
Открытый город сумасбродно цепок...

(1937, 3, 119)

Заблудился я в небе – что делать?..

(1937, I, II, 3, 129)

Нет у Мандельштама рядом и своего Вергилия, «сладчайшего отца» (*dolce padre*, «Разговор о Данте», 3, 225, 235), спутника-друга:

...И я один на всех путях...

(«*О, как мы любим лицемерить...*», 1932, 3, 60-61)

...И не с кем посоветоваться мне,  
А сам найду его едва ли...

(«*Я нынче в паутине световой...*», 1937, 3, 115)

...Сам себе немил, неведом –  
И слепой, и поводырь...

(«*Дрожжи мира дорогие...*», 1937, 3, 109)

... – Читателя! советчика! врача!  
На лестнице колючей разговора б!

(«Куда мне деться в этом январе?..», 1937, 3, 119)

Ранний мотив, ассоциирующий жизнь с движением повозки, в которой «чужие люди» везут поэта по гибельному

для него пути («Как кони медленно ступают...», «Валькирии», «На розвальнях, уложенных соломой...», пред. глава), вновь возникает в стихах Мандельштама 30-х годов. На этот раз его возникшим оказывается «фаэтонщик»-властитель-«вождь» всей страны – заблудившийся «чумный председатель», «погонщик» самого дьявола:

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

(«Фаэтонщик», 1931, 3, 57)

Год за годом поэта охватывают отчаяние и страх потери своей собственной памяти, зрения, слуха:

Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...  
(«Ах, ничего я не вижу...», «Армения», 1930, 3, 36)

... – Лэди Годива, прощай... Я не помню, Годива...  
(«С миром державным я был лишь ребячески  
связан...», 1931, 3, 43)

...Зренья нет – ты зришь в последний раз...  
(«Ламарк», 1932, 3, 62)

...В нищей памяти впервые  
Чуешь вмятины слепые...  
(«Дрожжи мира дорогие...», 1937, 3, 109)

Он страшится потери самого интереса к жизни, сомневаясь в ее осмысленности:



...ничего мне больше не надо...

(«Ах, ничего я не вижу...», «Армения», 1930, 3, 37)

...И не знаю, зачем я живу...

(«Нет, не спрятаться мне от великой муры...»,  
1931, 3, 48)

Замолчи! Я не верю уже ничему...

(«Отрывки из уничтоженных стихов», 1931, СС, 1,  
170)

Замолчи! Я не верю уже никому...

(«Золотились чернила московской грязи...», 1931,  
3, 309)

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

(«Ламарк», 1932, 3, 62)

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

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

(«Восьмистишия», 1933-1934, 3, 77)

Испытывая отчаянное желание преодолеть свои сомнения и страхи, поэт «взывает из глубины» к Силе, которая – ему очень хочется в это верить – стоит над ним:

Заблудился я в небе – что делать?  
Тот, кому оно близко, – ответ!  
Легче было вам, Дантовых девять  
Атлетических дисков, звенеть,  
Задышаться, чернеть, голубеть.

Если я не вчерашний, не зряшный, –  
Ты, который стоишь надо мной,  
Если ты виночерпий и чашник –  
Дай мне силу без пены пустой  
Выпить здравье кружащейся башни –  
Рукопашной лазури шальной...

(1937, II, 3, 129-130)

Беспокойства и страхи потерянного и одинокого Мандельштама разнятся с беспокойствами и страхами Данте, но сходны в одном – для того, чтобы их преодолеть и добиться подлинного освобождения, и одному, и другому необходимо пройти через тяжелейшие испытания:

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.

(«Восьмистишия», 1934, 3, 77-78)<sup>17</sup>

Страх и смятение Данте, ощущение потерянности и тупика, охватившие его в темном лесу ошибок и заблуждений, так же как страхи и отчаяние Мандельштама, оказавшегося в нечеловеческих условиях адской сталинской тирании, напоминают сократовскую «апорию» (тупик, бездорожье) – спасительное чувство полной безвыходности, парадоксально приводящее к появлению надежды и являющееся резким контрастом гордыне, самоуверенности и напыщенному самодовольству. Именно в такую атмосферу погружена сталинская реальность 30-х годов, когда «вождь» целой страны, требуя полной веры в себя и в назначенный им прямой путь к земному райскому счастью, заводит человечество в адский тупик.

Условием выхода из адского тупика и избавления от адской тяги, включающей свою собственную тягу к греху, предстает у Данте абсолютное пресыщение злом, полное – до тошноты – отвращение к нему, страх соприкосновения с самим телом «мохнатого зверя». Ухватившись за своего проводника-друга Вергилия, спускающегося по мерзкому сатанинскому телу через ущелье к выходу из Ада, Данте испытывает непереносимый ужас при одной только мысли о малейшем соприкосновении с этим телом лютого зверя. Не понимая действий Вергилия, когда тот, спускаясь по мохнатому телу и достигнув сердцевины Земли, переворачивается головой вниз, чтобы уже в пределах южного полушария начать подъем головой вверх к поверхности Земли, Данте бесконечно напуган тем, что Вергилий тащит его назад в адскую яму. Оказывается, Вергилий, наоборот, выталкивает его из расщелины Ада, где торчат ноги Сатаны, на поверхность Земли – на свет. Ад – перевертывание состояния духа от добра к злу (перевернутый Люцифер). Выход из Ада для жаждущего избавиться от адских мучений – перевертывание от зла к добру. Выбравшись таким образом с помощью пере-

вернувшегося Вергилия из адской темницы на волю, Данте находит себя на морском берегу с видом на остров-гору Чистилища под звездным небом всеохватывающей красоты, заливающей Данте ликующим чувством свободы.

И Мандельштам мучительно переживает в сталинском тоталитарном аду удушающее «соприкосновение» с злобой силой и свою тягу к ее «сердцевине»:

...Я с дымящей лучиной вхожу  
К шестипалой неправде в избу...

...

Я и сам ведь такой же, кума!

(«Неправда», 1931, 3, 48)

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

(«Средь народного шума и снеха...», 1937, 3, 118)

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

(«Ода», 1937, 3, 112)

У Мандельштама, как мы уже видели, нет такого вожатого-«повивальной бабки» («Разговор о Данте», 3, 235) как Вергилий у Данте. Однако и он, непосредственно соприкоснувшись с адской реальностью предательства, коварства и массовой гибели, испытывает чувство спасительного отвращения и отчаянного стремления

напрочь отвернуться и избавиться от окружающего зла, насилия и уродства:

...Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,  
Ни кровавых костей в колесе...

(«За гремящую доблесть грядущих веков...», 1931, 3, 46)

О, этот медленный, одышливый простор! –  
Я им пресыщен до отказа, –  
И отдышавшийся распахнут кругозор –  
Повязку бы на оба глаза...

(1937, 3, 111)

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...

(1937, 3, 119)

Как и Данте, перенесший смертельный ужас перед самым выходом из адского мира, испытывает, выбравшись из него, ликующие чувства свободы и наслаждения светом небесных звезд, так и Мандельштам может выбраться из своего Ада и достигнуть чувства настоящего освобождения, лишь пройдя через свою крестную смерть, за которой последует его воскресение в «играх детворы» и «ласковых книгах» добра и света:

...Но в книгах ласковых и играх детворы  
Воскресну я сказать, что солнце светит...

(«Ода», 1937, 3, 114)

## 5. Между Чистилищем и Небом

### 5.1 Река восстановления доброй памяти. Проводники свободы

Только в десятом небе, в Эмпирее, объединяющем все девять предыдущих небесных сфер, Данте обретает высшую свободу (Р. XXXI, 85; XXXIII). Это свобода быть самим собой, когда гнет необходимости тяжелого выбора оставлен далеко позади. Это свобода, ощущаемая как внутреннее освобождение от оков собственных грехов, сомнений и страхов, как всеобъемлющее видение в момент встречи один на один со светом высшего знания. Это свобода, которая начинает расти в Данте по благоволению божественной благодати, нисходящей на человека и омывающей его водами Леты и Эвной – двух потоков единой реки, что протекает в Земном Раю на вершине Чистилища. Лета – воды забвения – вымывает из человека всю память, в которой добро перемешалось со злом в его земной жизни, и устремляется вниз, в адскую реку Ахерон, что, в свою очередь, впадает в ледяное озеро застывающих слез (Ч. XXXI, 94-105; XXXII, 94-99; А. XIV, 112-126). Эвная – «добрый ум» – воды доброй мысли – течение времени вверх, в Рай. Сладкие омолаживающие воды Эвной восстанавливают память человека через любовь-милосердие и добро (Ч. XXVIII, 121-134; XXXIII, 121-145). Та же Эвная становится лучезарной рекой – рекой доброй памяти, которая впадает в Эмпирей – в вечность, в озеро света Небесного Рая (Ч. XXXIII, 127-145; Р. XXX, 88-90) и является одновременно тем ярким лучом света и божественной благодати, что исходит из светящейся Точки – дантовской Троицы.

Дантовская река Чистилища не находит четкого обозначения на поэтической карте у Манделъштама, но

значимая связь с ее образом ассоциируется у поэта с путешествием в Армению – «страну субботнюю», благодаря которому к поэту возвращается способность снова писать стихи после его пятилетнего поэтического молчания 1925-1930 годов. Живые воды Армении и «самая правдивая вода» ее источника Арзни<sup>18</sup>, восстановившие поэтическую память поэта, противопоставляются потокам новостей о казнях в «буддийской» – адской – столице Москве:

В год тридцать первый от рожденья века  
 Я возвратился, нет – читай: насильно  
 Был возвращен в буддийскую Москву.  
 А перед тем я все-таки увидел  
 Библейской скатертью богатый Арарат  
 И двести дней провел в стране субботней,  
 Которую Арменией зовут.

Захочешь пить – там есть вода такая  
 Из курдского источника Арзни,  
 Хорошая, колючая, сухая  
 И самая правдивая вода.

(«Отрывки из уничтоженных стихов», 1931, 3, 56)

С горькой иронией Мандельштам отмечает факт своей убийственной московской отрезанности от этой «правдивой воды» (черемуха: образ обреченности и смерти, пред. глава, сн. 43; телефон – образ самоубийства, пред. глава, сн. 31):

Уж я люблю московские законы,  
 Уж не скучаю по воде Арзни.  
 В Москве черемухи да телефоны,  
 И казнями там имениты дни.

(«Отрывки из уничтоженных стихов», 1931, 3, 56)

Образ течения реки, состоящей из двух потоков, появляется у Мандельштама в 1933 году. Он отражает внутреннюю борьбу его поэтической памяти и общего состояния духа:

Как из одной высокогорной щели  
Течет вода, на вкус разноречива,  
Полужестка, полусладка, двулична, –

Так, чтобы умереть на самом деле,  
Тысячу раз на дню лишусь обычной  
Свободы вздоха и сознания щели.

(1933, СС,1, 203)

В 1935 году, находясь уже в воронежской ссылке, поэт вспоминает свое путешествие по Каме, которая несла его «вверх и вниз» – в чердынскую ссылку – после его недавних лубянских мучений, укрепляя в нем память любви, добра и «охранной» заботы о людях:

Как на Каме-реке глазу тёмно, когда  
На дубовых коленях стоят города.

В паутину рядясь, борода к бороде,  
Жгучий ельник бежит, молодея в воде.

Упиралась вода в сто четыре весла,  
Вверх и вниз на Казань и на Чердынь несла.

Там я плыл по реке с занавеской в окне,  
С занавеской в окне, с головою в огне.

А со мною жена пять ночей не спала,  
Пять ночей не спала, трех конвойных везла.



...

Я смотрел, отдаваясь, на хвойный восток,  
Полноводная Кама неслась на буюк.

...

...И хотелось бы тут же вселиться, пойми,  
В долговечный Урал, населенный людьми,

И хотелось бы эту безумную гладь  
В долгополой шинели беречь, охранять.

(«Кама», 1935, 3, 94)

Память поэта в воронежской ссылке становится остро переживаемой ностальгией. И снова опальный поэт Данте приходит на помощь опальному поэту Мандельштаму. Тоска Мандельштама по «всечеловеческим холмам Тосканы»<sup>19</sup> помогает ему сосредоточить все свои творческие силы:

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

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

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

(1937, 3, 111-112)

Тема восстановления памяти, связанная с водами дантовской Эвной, с памятью добра, возвращает Мандельштаму способность удержать в себе, в своей собственной памяти, «плывущий» «светлый хмель» поэзии и искусства и таким образом преодолеть импульс к погружению в отчаянное беспамятство:

Слышу, слышу ранний лед,  
Шелестящий под мостами,  
Вспоминаю, как плывет  
Светлый хмель над головами...

(1937, 3, 116)

Вооруженный зреньем узких ос,  
Сосущих ось земную, ось земную,  
Я чую все, с чем свидеться пришлось,  
И вспоминаю наизусть и всуе...

(1937, 3, 121)

Чувство потерянности, обострившееся в поэзии Мандельштама 30-х годов, не заглушает в нем инстинктивного стремления к подлинному искусству, к любимым творческим образам и великим гениям мировой культуры, которые помогают ему в его поисках спасительного пути и превращают Москву в райский город [*«...Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом...»* – стихотворение *«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»* (1931, 3, 53), см. выше].

Находясь в воронежской ссылке, Мандельштам смертельно тоскует и по своему родному городу – Петербургу, в котором он может теперь присутствовать только как тень, грызущая гранитные зерна набережных Невы:

...Так гранит зернистый тот  
Тень моя грызет очами...

(«Слышу, слышу ранний лед...», 1937, 3, 116)

Твердый гранит ассоциируется в этих стихах с горьким хлебом изгнания<sup>20</sup>. Такой хлеб достается только тому, кто спускается и поднимается по ступеням лестниц чужбины (Р. XVII, 58-60):

...С черствых лестниц, с площадей<sup>21</sup>  
С угловатыми дворцами...

Тень поэта – мельница – перемалывает твердые зерна гранитных набережных любимого города, обращая их в несладкий хлеб причастия – истинную поэзию. Образ поэзии как причастия усиливается образами неба, вина и «несладкого» хлеба, которыми эта тень согревает и кормит «неотвязных лебедей»<sup>22</sup> – других поэтов, оказавшихся в такой же горькой беде и нуждающихся в такой же творческой и духовной поддержке:

...Иль шумит среди людей,  
Греясь их вином и небом,  
И несладким кормит хлебом  
Неотвязных лебедей.

Воображаемое пребывание ссыльного поэта в любимом городе вновь ассоциируется у Мандельштама с дорогими для него жизненными воспоминаниями и трансформируется в пребывание тени поэта среди живущих. Поэзия – «несладкий хлеб» – это чудодейственная связь причастия поверх барьеров разлуки и смерти. Как Данте для Мандельштама, так и сам Мандельштам может оказаться

теперь поддержкой для других поэтов. Реальное страдание не заглушает голоса поэзии: «полужесткий, полусладкий, двуличный» поток жизненного опыта, наполненного страшным риском и тяжелыми испытаниями, обретает глубокий смысл. Благодаря этому опыту видение поэта становится более зорким, так же как и у Данте, поющего свои песни «мощней» – «утомленными губами»:

...Круг Флоренции своей  
Алигьери пел мощней  
Утомленными губами...

Так в самой сути поэтического труда сокрыта глубочайшая тайная связь с тем миром, что не позволяет инфернальному опыту уничтожить дар поэзии и заглушить голос поэта. Эта четкая мысль Данте возникает и у Мандельштама не только в его размышлениях над дантовским произведением, но и как мечта о том, чтобы сохранить свою поэтическую речь с ее «привкусом несчастья и дыма» («*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...*», 1931, 3, 51).

Низкий женский голос, который «сильнее льва, мощнее Пятикнижья» (у Данте пение ассоциируется с Чистилищем и Небесным Раем), проводит мандельштамовского поэта через нижний Ад – царство Льва (Левин, 1978, 122):

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

(1937, 3, 122)

и поднимает его на вершины космической радости:

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

(«Я в львиный ров и в крепость погружен...», 123)

Выбравшись из Ада и поднявшись по ступеням Чистилища с помощью Вергилия вместе с римским поэтом Стацием, Данте возносится в Рай уже с Беатриче. Но и там он периодически теряет ориентацию. Именно в райских сферах на поэта нападает спорадическая слепота, что в свою очередь помогает ему обрести подлинное смирение и умаление – очередное необходимое условие духовного роста и зрения, попеременно крепнущего и пропадающего, чтобы возобновиться с еще большей силой. Читаем стихотворение Мандельштама 1937 года:

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

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

(1937, 3, 136)

## 5.2 Нелегкий опыт надежды

По словам Надежды Яковлевны (1970, 215), новое появление звезд в поэзии Мандельштама 30-х годов огорчило поэта, амбивалентному отношению которого к

небу и звездам посвящена огромная исследовательская литература. Мандельштам не забыл, что Гумилев полагал, будто появление звезд<sup>23</sup> в поэзии означает потерю ориентации (переключка с поэмой Гумилева «Звездный ужас»). У самого Мандельштама уже в его ранней поэзии «звездный луч» упоминался в контексте смертельной опасности:

Как кони медленно ступают,  
Как мало в фонарях огня!  
Чужие люди, верно, знают,  
Куда везут они меня.

А я вверяюсь их заботе.  
Мне холодно, я спать хочу;  
Подбросило на повороте  
Настречу звездному лучу...

(1911, 1, 67)

В 1912 году Мандельштам писал о небе и звездах в амбивалентном контексте:

Я ненавижу свет  
Однообразных звезд.  
Здравствуй, мой давний бред –  
Башни стрельчатый рост...

(1, 71)

Целый день сырой осенний воздух  
Я вдыхал в смятении и тоске.  
Я хочу поужинать, и звезды  
Золотые в темном кошельке...

(Золотой, 1, 72)

В 30-е годы Большого Террора поэт сохраняет свое двойственное отношение к небу, несущему смертельную угрозу (пред. глава):

...Неподкупное небо окопное –  
Небо крупных оптовых смертей, –  
За тобой, от тебя, целокупное,  
Я губами несусь в темноте...

(«Стихи о неизвестном солдате», 1937, 3,124)

Он испытывает почти детский страх, созерцая ночное, «изрубленное светом рубцов» небо и готовясь к своему крестному часу:

Небо вечера в стену влюбилось, –  
Все изрублено светом рубцов –  
Провалилось в нее, осветилось,  
Превратилось в тринадцать голов.

Вот оно – мое небо ночное,  
Пред которым как мальчик стою:  
Холодеет спина, очи ноют.  
Стенобитную твердь я ловлю –

И под каждым ударом тарана  
Осыпаются звезды без глав:  
Той же росписи новые раны –  
Неоконченной вечности мгла...

(«Тайная вечеря», 1937, 3, 128-129)

Десять дантовских небес – мандельштамовский «эфир десятично-означенный» – превращаются в «Стихах о неизвестном солдате» в воздушную яму-могилу с проходя-

щей сквозь нее «тропой смерти», по которой несется поэт вместе с миллионами «убитых задешево» жертв. Но в эту же воздушную яму-могилу – в это убийственное, смертоносное небо – внезапно врывается «новое». Это «новое» – «весть», от которой «будет свету светло» и которая несет миру спасительную надежду (пред. глава, сн. 89):

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

И за полем полей поле новое  
Треугольным летит журавлем,  
Весть летит светопыльной обновой,  
И от битвы вчерашней светло.

Весть летит светопыльной обновой:  
– Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,  
Я не битва народов, я новое,  
От меня будет свету светло...

(«Стихи о неизвестном солдате», 1937, 3, 124)

Мы отмечаем радостную перемену и в общем видении неба в стихах Мандельштама воронежского периода:

...А небо, небо – твой Буонарроти!

(«Я должен жить, хотя я дважды умер...»,  
1935, 3, 89)

Меняется отношение Мандельштама и к звездам. Для Данте появление звезд после того, как он выбирается из Ада, означает спасительную силу и благодать (Ад.



XXXIV, 133-139; Ч. I, 1-39). Каждая часть его трех миров заканчивается радостными словами о звездах:

Ад: 139. E quindi uscimmo a riveder le stelle. И тогда мы вышли увидеть снова звезды.

Чистилище: 145. Puro e disposto a salire alle stelle. Чист и достоин подняться к звездам.

Рай: 145. L'amor che move il sole e l'altre stelle. Любовь, что движет солнце и другие светила/звезды.

Восьмая сфера Небесного Рая – это сфера звезд (Р. XXVIII).

Таким образом, не исключено, что именно любовь к Данте, в котором Мандельштам находит своего истинного «вождя» – вожатого в своем путешествии по своим трем мирам, ведет Мандельштама к тому, что, обращаясь именно к звездам, он призывает постигать значение света:

...И у звезды учись  
Тому, что значит свет...

(«О, как же я хочу...», 1937, 3,134)

Однако в минуты смятения и страха перед арестом и смертным приговором, исходящими по решению «сверху», ветви «груши да черемухи» на небесном фоне воспринимаются поэтом как орудия убийства, направленные на него<sup>23</sup>:

На меня нацелилась груша да черемуха –  
Силою рассыпчатой бьет в меня без промаха...

(1937, 3, 137)

И тогда небо становится тем пространством, где царит двоевластие:

Кисти вместе с звездами, звезды вместе  
с кистями, –  
Что за двоевластье там? В чьем соцветьи истина?

С цвету ли, с размаха ли бьет воздушно-целыми  
В воздух, убиваемый кистенями белыми.

И двойного запаха сладость неуживчива:  
Борется и тянется – смешана, обрывчива.

(138)

### *5.3 Зло как внутренний импульс. «Самосознание причин» и покаяние*

Ощущение душевной противоречивости, характерное для Мандельштама всю его жизнь и усилившееся, по свидетельству Надежды Яковлевны, после ареста 1934 года, когда он «даже в книги Данте почти не заглядывал» (1970, 107), ведет Мандельштама к глубокой и мучительной саморефлексии – «самосознанию причин» всего с ним случившегося. И, подобно тому, как тот же Данте, к которому Мандельштам возвращается в своей воронежской ссылке, начинает, благодаря воспоминаниям, навеянным путевыми разговорами со встречными во всех трех мирах Ада, Чистилища и Небесного Рая, понимать, что темный лес, в котором он заблудился в середине своего жизненного пути, оказывается лесом его собственных ошибок и заблуждений, тупиком его собственной тяги к греху и уступкой ему, ложным выбором, сдачей, так и Мандельштам постоянно возвращается к вопросу о своей личной ответственности за свой жизненный путь. Он не уходил от этого вопроса и раньше (сборники «Камень», «Tristia», «Стихотворения» 1921-1925гг.):

...Спасибо за то, что было:  
Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете...

(«Нашедший подкову», 1923, 2, 44)

Эта тема личной ответственности поэта и человека за свой жизненный путь сохраняет глубокую значимость в стихах Мандельштама на протяжении всех 30-х годов:

...Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил,  
Время свое заморозил и крови горячей не пролил...

(«Ах, ничего я не вижу..», «Армения», 1930, 3, 37)

Горькой самоироничной тональностью и ощущением стыда и позора пронизаны стихи с преследующей поэта воображаемой сценой соучастия в злодеяниях «шести-палой неправды» и, таким образом, сопричастия злу:

...Грянет ли в двери знакомое: – Ба!  
Ты ли, дружище, – какая издевка!  
Долго ль еще нам ходить по гроба,  
Как по грибы деревенская девка?..

Были мы люди, а стали людье...

(«Дикая кошка – армянская речь...», 1930, 3, 42)

...Я и сам ведь такой же, кума!

(«Неправда», 1931, 3, 48)

Темы совиновности и личного сопричастия злу переходят у Мандельштама в темы глубокого покаяния и просьбы о прощении:

...Простишь ли ты меня, великолепный брат  
И мастер и отец черно-зеленой теми...

(«Как светотени мученик Рембрандт...», 1937, 3, 119)

...Я сердцем виноват...

(«Как дерево и медь – Фаворского полет... ..»,  
1937, 3, 122)

...То, что я говорю, мне прости...

(«Может быть, это точка безумия...», 1937, 3, 130)

Длинной жажды должник виноватый...

(«Кувшин», 1937, 3, 133)

Надежда на прощение также помогает Мандельштаму выйти из адского мрака на свет, что ведет к дальнейшему, как и у Данте в Чистилище, многотрудному движению вверх для достижения «счастливого небохранилища» – свободного «дома» Небесного Рая:

...А солнце щурится в крахмальной нищете –  
Его прищур спокоен и утешен...  
Десятизначные леса – почти что те...  
И снег хрустит в глазах, как чистый хлеб,  
безгрешен.

(«В лицо морозу я гляжу один...», 1937, 3, 110)

Я скажу это начерно, шопотом,  
Потому что еще не пора:  
Достигается потом и опытом  
Безотчетного неба игра.  
И под временным небом чистилища  
Забываем мы часто о том,  
Что счастливое небохранилище –  
Раздвижной и прижизненный дом.

(1937, 3, 128)

*5.4 Счастливое видение. Прославление свободного  
творческого труда и исцеление*

Надеясь на обретение «счастливого небохранилища», Мандельштам пишет о «зеленом» (цвет его творческой «веры») острове Крит. Данте в своей «Комедии» описывает этот остров как территорию наисчастливейшего царства золотого века истории и истинного творческого труда (А. XIV, 94-120). Откликаясь на дантовское описание острова, Мандельштам освобождается от своих мучительных метаний между «да» и «нет» и с помощью незамутненной целительной воды, очищающей его память, утверждает наконец неуклонное, твердое «да» великому творчеству и самому дару жизни:

Гончарами велик остров синий –  
Крит зеленый, – запекся их дар  
В землю звонкую: слышишь дельфиных  
Плавников их подземный удар?

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

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

Это было и пелось, синяя.  
Много задолго до Одиссея,  
До того, как еду и питье  
Называли «моя» и «мое».

Выздоровливай же, излучайся,  
Волоокого неба звезда,  
И летучая рыба – случайность,  
И вода, говорящая «да».

(1937, 3, 132-133)

Синий цвет радости, пронизывающий стихотворение, напоминает не только синий цвет вселенской радости скрябиновского «Прометея», но и дантовское ликование при выходе из Ада в тот момент, когда перед поэтом открывается картина синего Райского Неба и синего моря, омывающего подножье горы Чистилища (Ч. I).

Дантовская Эвноя – поток доброй памяти реки Земного Рая, становясь райским озером вечности, омолаживает и исцеляет паломника, пьющего ее сладкие целебные воды. Такова и роль целебной воды у Мандельштама:

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

(«Реймс – Лаон», 1937, 3, 127)

### 5.5 «Сладкогласный труд». Безгрешность

Подобно тому как Данте в Чистилище поднимается ввысь в пространстве и возвращается вспять во времени, постепенно, шаг за шагом познавая могущественную власть света (см. начало главы), движения, духовного роста, состояния чистоты и невинности на вершине горы, так и Мандельштам в своих воронежских стихотворениях размышляет о свете и чистоте. Хлеб, чистый снег, дети, свет, пространство, время, благодать, величие природы и

«сладкогласный труд» поэзии, напоминающий дантовский «новый сладостный стиль» (*il dolce stil nuovo*), все это пронизано безгрешностью, искренностью, сладостью целительной творческой благодати:

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

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

(«Восьмистишия», 2, 1933-1934, 3, 76-77)

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

(«Детский рот жует свою мякину...», 1936, 3, 102)

...Благословены дни и ночи те,  
И сладкогласный труд безгрешен.

(«Еще не умер ты, еще ты не один...», 1937, 3, 110)

...И снег хрустит в глазах, как чистый хлеб,  
безгрешен...

(«В лицо морозу я гляжу один...», 1937, 3, 110)

Цвета одежды Беатриче, появившейся перед Данте в Земном Раю наверху горы Чистилища (Ч. XXX, 31-33) – белый,

зеленый и алый – это цвета трех теологических добродетелей: веры, надежды, любви (Ч. XXIX, 121-129). «Зеленая вера», «малиновая ласка» («Канцона», 1931, 3, 51-52) и белый цвет потерянного «волшебного» стихотворения<sup>24</sup> появляются и в творчестве Мандельштама, который не исключает для себя теперь темы исцеления Данте, достигающего вершины горы Чистилища, где красота благоухающего Земного Райа перекликается с красотой открытого ему синего Райского Неба.

### 5.6 *Земной Рай*

Описание Мандельштамом предстоящей разлуки с Землей продолжает перекликаться и в то же время разниться с дантовским текстом. В своем Чистилище Мандельштам увидел не только дивную красоту благоухающей, творческой, плодотворной земли райского сада природы, но и надругательство над ее красотой, обездоленность. Ни тирания, ни кровопролитие не помогли адептам новой религии «светлого будущего человечества» построить Рай на Земле. Изменив лик природы, они голодом и холодом изничтожили и саму природу, и миллионы ни в чем не повинных людей:

...Природа своего не узнает лица,  
И тени страшные Украйны и Кубани –  
На войлочной земле голодные крестьяне  
Калитку стерегут, не трогая кольца...

(«Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым...», 1933, 3, 73)

Отрыв от Земли связан у Мандельштама, как и у Данте, с огнем. Данте возносится вместе с Беатриче сквозь сферу огня (Р. I, 79-142) к Небесному Раю, оставляя



Земной. Мандельштам летит по смертной небесной тропе, окруженный «огнем столетий», «с гурьбой и гуртом» – «миллионами убитых задешево» жертв:

...Миллионы убитых задешево  
Протоптали тропу в пустоте, –  
Доброй ночи! Всего им хорошего  
От лица земляных крепостей!

...

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

(«Стихи о неизвестном солдате», 1937, 3, 124, 126)

### *5.7 Мательда и Беатриче Данте. Женские образы в прощальных стихах Мандельштама*

Две женщины – Мательда и Беатриче (Ч. XXVIII–XXXIII) – помогают Данте в Земном Раю пережить предстоящую ему разлуку с Землей и вырваться на свободу Небесного Рая. И Мандельштама в его прощальных стихах сопровождают две женщины, «неравномерная сладкая походка» одной из которых ассоциируется с прихрамывающей походкой Наталии Евгеньевны Штемпель. Это о ней, воронежской Беатриче – «Ясной Наташе» – Осип

Эмильевич не раз говорил: «Наташа владеет искусством дружбы» (Штемпель, 2008, 24)<sup>25</sup>:

К пустой земле невольно припадая,  
Неравномерной сладкою походкой  
Она идет – чуть-чуть опережая  
Подругу быструю и юношу-погодка.  
Ее влечет стесненная свобода  
Одушевляющего недостатка,  
И, может статься, ясная догадка  
В ее походке хочет задержаться –  
О том, что эта внешняя погода  
Для нас – праматерь гробового свода,  
И это будет вечно начинаться.

(«Стихи к Н. Штемпель», 1937, 3, 138)

По контрасту с улыбающимися и нарядными дантовскими женщинами – Мательдой и Беатриче – женщины-подруги Мандельштама, готовясь к его реальному смертному часу, смиренно разделяют с ним его «роскошную бедность» и «могучую нищету»:

Еще не умер ты, еще ты не один,  
Покуда с нищенкой-подругой  
Ты наслаждаешься величием равнин  
И мглой, и холодом, и вьюгой.

В роскошной бедности, в могучей нищете  
Живи спокоен и утешен.  
Благословенны дни и ночи те,  
И сладкогласный труд безгрешен.

Несчастлив тот, кого, как тень его,  
Пугает лай и ветер косит,

И беден тот, кто сам полуживой  
У тени милостыню просит.

(1937, 3, 110)

Как и у Данте, эти женщины способны преодолеть порог между жизнью и смертью. Провожая поэта в последний путь, они встречают его уже в другом мире посмертия (реминисценция Марии Магдалины):

Есть женщины сырой земле родные,  
И каждый шаг их – гулкое рыданье,  
Сопровождать воскресших и впервые  
Приветствовать умерших – их призванье.

(«Стихи к Н. Штемпель», 138)

Просветленные строки этого стихотворения заканчиваются, однако, на глубоко щемящей, прощальной, пронзительной ноте:

...И ласки требовать у них преступно,  
И расставаться с ними непосильно.  
Сегодня – ангел, завтра – червь могильный,  
А послезавтра только очертанье...  
Что было поступь – станет недоступно...  
Цветы бессмертны, небо целокупно,  
И все, что будет, – только обещанье.

Дантовскими мотивами пронизано и прощальное, отчаянное и в то же время глубоко благодарное письмо «нищенки-подруги» поэта, его жены Надежды Яковлевны Мандельштам («Вторая книга», 1972, 694-695):

22/10 (38)

Ося, родной, далекий друг! Милый мой, нет слов для этого письма, которое ты, может, никогда не прочтешь. Я пишу

его в пространство. Может, ты вернешься, а меня уже не будет. Тогда это будет последняя память.

Осюша – наша детская с тобой жизнь – какое это было счастье. Наши ссоры, наши перебранки, наши игры и наша любовь. Теперь я даже на небо не смотрю. Кому показать, если увижу тучу?

Ты помнишь, как мы притаскивали в наши бедные бродячие дома-кибитки наши нищенские пиры? Помнишь, как хорош хлеб, когда он достался чудом и его едят вдвоем? И последняя зима в Воронеже. Наша счастливая нищета и стихи. Я помню, мы шли из бани, купив не то яйца, не то сосиски. Ехал воз с сеном. Было еще холодно, и я мерзла в своей куртке (так ли нам предстоит мерзнуть: я знаю, как тебе холодно). И я запомнила этот день: я ясно до боли поняла, что эта зима, эти дни, эти беды – это лучшее и последнее счастье, которое выпало на нашу долю.

Каждая мысль о тебе. Каждая слеза и каждая улыбка – тебе. Я благословляю каждый день и каждый час нашей горькой жизни, мой друг, мой спутник, мой слепой поводырь...

Мы как слепые щенята тыкались друг в друга, и нам было хорошо. И твоя бедная горячешная голова и все безумие, с которым мы прожигали наши дни. Какое это было счастье – и как мы всегда знали, что именно это счастье.

Жизнь долга. Как долго и трудно погибать одному – одной. Для нас ли – неразлучных – эта участь? Мы ли – щенята, дети – ты ли – ангел – ее заслужил? И дальше идет все. Я не знаю ничего. Но я знаю всё, и каждый день твой и час, как в бреду, – мне очевиден и ясен.

Ты приходил ко мне каждую ночь во сне, и я все спрашивала, что случилось, и ты не отвечал.

Последний сон: я покупаю в грязном буфете грязной гостиницы какую-то еду. Со мной были какие-то совсем чужие люди, и, купив, я поняла, что не знаю, где ты.

Проснувшись, сказала Шуре: Ося умер. Не знаю, жив ли ты, но с того дня я потеряла твой след. Не знаю, где ты. Услышишь ли ты меня. Знаешь ли, как люблю. Я не успела

тебе сказать, как я тебя люблю. Я не умею сказать и сейчас. Я только говорю: тебе, тебе... Ты всегда со мной, и я – дикая и злая, которая никогда не умела просто заплакать, – я плачу, я плачу, я плачу.

Это я – Надя. Где ты?  
Прощай. Надя.

Немногим более, чем через два месяца после написания этих прощальных строчек, 27 декабря 1938 года в пересыльном лагере «Вторая речка» умирает великий поэт Осип Эмильевич Мандельштам. Его тело сбрасывают в ледяную яму сталинского «Inferno».

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В данной работе мы не ставили перед собой цели решить вопрос, в какой степени художественное мировоззрение Мандельштама идентифицируется с видением Данте. Исторически значимый разговор двух поэтов, принадлежавших разным эпохам, был трагически оборван. Тем не менее при чтении стихов Мандельштама 30-х годов нельзя не поразиться его глубокой личной привязанности к дантовскому тексту. Не подлежит сомнению и тот факт, что любовь к Данте и глубокое знание «Божественной Комедии» помогли Мандельштаму найти новые обороты поэтического языка для описания своей отчаянной надежды, упорно сопротивляющейся «паучьим правам шестипалой неправды», которые опутали всю страну и «зеленый, лукавый огонек» творчества.

Непросто уловить образы поэтического зова на разговор через века. Гораздо легче выявляются основные ориентиры творческих совпадений и их духовная общность. В «Разговоре о Данте» Мандельштам вспоминает об «уличной» песне «Чистилища», исполняемой на «типичной фламандской дудочке, которая стала живописью только триста лет спустя» (3, 259). В одном из своих последних стихотворений «Флейты греческой тэта и йота...» (1937, 3, 134-135) Мандельштам уже отчетливо знает, что ему пришло время подводить итоги – «меру» – всему своему творческому и жизненному пути. Ответ на зов флейты, приглашающей всех поэтов мира на «бесконечный труд» превращений и скрещиваний, оказался для Мандельштама насыщенной вневременной дружбой с великим

средневековым поэтом Данте Алигьери. Постепенно их разговор обрел мощь «охранного» чувства, свидетельствуя о глубокой ответственности художника за судьбы отверженных и гонимых.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Цитаты из Мандельштама выверены по четырехтомному изданию: Осип Мандельштам. Мандельштамовское общество. Москва. 1993-1997.

Варианты стихов даются по Собранию сочинений (СС) Осипа Мандельштама в трех томах. Нью-Йорк. Том 1. 1967.

### *Глава 1*

<sup>1</sup> Данте, 1966а. *Convivio*, 1, 1111,1112; 1966б. «Epistole al signore San Grande», 1389.

<sup>2</sup> На тему модели мира Мандельштама, принципа ее динамической двойственности и «амбивалентной антитезы», творческого приема единства противоположностей, целостности, «соединения несоединимого», скрещивания культур, их трансформаций и метаморфоз существует огромная литература. См. напр., Левин, 1969, 1972б, 186; Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян; Годдес, 1974, 1991; Лаферьер, 125-132; Ронен, 1983, 175-203, 2008а; Сегал, 1983а, 413-414; 1998 (Книга 1, Книга 2); Н. Мандельштам, 1987, «Моцарт и Сальери», 19-75; Аверинцев, 1990а, 29, 1998; Шиндин, 1991, 1997а, 229, 1997б, 2001, 254-267; Неретина, 1991; М. Гаспаров, 1992, 2001а; Эткин, 1993, 94; Н. Струве, 1994; Трибл; Острер, 201, 205; Тарановский, 2000, 194; Мусатов, 2000а, 76-108; Амелин и Мордерер, 2000, 49-51; Табориская, 2001; Панова, 2001аб, 2003, 2005; Гутрина; Жолковский, 2005, 2010; Бройтман, 2006; Белозерова; Демина.

О соотношении между природой как мастерской Создателя и храмом как мастерской архитектора см. Лекманов, 2009б.

Об амбивалентности творческого и житейского облика Мандельштама см. напр., Василенко, 111. Читаем также у Ходасевича: «...Комната М.Л. Лозинского, истинного волшебника по части стихотворных переводов, имела форму глаголя, а соседнее с ней



обиталище Осипа Мандельштама представляло собою нечто столь же фантастическое и причудливое, как и он сам, это странное и обаятельное существо, в котором податливость уживалась с упрямством, ум с легкомыслием, замечательные способности с невозможностью сдать хотя бы один университетский экзамен, леность с прилежностью, заставлявшей его буквально месяцами трудиться над одним недающим стихом, заячья трусость с мужеством почти героическим – и т.д. Не любить его было невозможно, и он этим пользовался с упорством маленького тирана, то и дело заставлявшего друзей расхлебывать его бесчисленные неприятности...» (1939/2009; 1991, 420).

Нечепорук в своем послесловии «Поэт в памяти современников» к сборнику «Осип Мандельштам и его время» пишет: «Намечаются как бы два полюса в изображении поэта – изысканного петербуржца «Осипа Эмильевича Мандельштама» и Мандельштама советской поры – московского чудака Оськи или «шизоидного психопата» времен воронежской ссылки (так записано в справке, выданной воронежской поликлиникой, обследовавшей поэта 27 мая 1936 года), с одной стороны, и Поэта и Человека в высоком значении этих слов, с другой стороны. В описаниях современников сосуществуют и противостоят друг другу шаржированно-окарикатуренный и человечно-серьезный и достойный облик поэта...» (1995, 411).

<sup>3</sup> О глубинном «я» Мандельштама, интегрирующего прошлое, настоящее и будущее в контексте философии Бергсона, см. напр., Фэвр-Дюпэгр, 1991, 29. Это, однако, не мешало Мандельштаму, «виртуозу противочувствия» (Аверинцев, 1990а, 30), признавать только настоящее. Герштейн утверждает: «Он признавал только настоящее. Прошлого для него не существовало. Возвращаться некуда. "Завели и бросили", – вот дословное резюме его речи» (1986, 34). Читаем и обратное утверждение однокашника Мандельштама по Тенишевскому училищу Лазаря Розенталя: «Умение Мандельштама переживать прошлое как настоящее, чужое как свое, воображаемое как действительное было исключительно» (31-32).

<sup>4</sup> Огромная исследовательская литература. См. напр., Козловский, 105-109; Липовецкий, 2000; Соломин. См. также

Бродский/ Волков, 1998, 24.

<sup>5</sup> О «Деле Уленшпигеля» см. Н. Мандельштам, 1970, 186; 1972, 297. См. также Михайлов и Нерлер, т.2, 412-416; Б. Гаспаров, 1993, 109-120; Мец, 1995а, 80-81; Сегал, 1998, 773.

<sup>6</sup> На тему уголовной природы большевистского режима существует многочисленная литература. Читаем у Бунина:

У П. были полотеры. Один с черными сальными волосами, гнутый, в бордовой рубахе, другой рябой, буйнокурчавый. Заплясали, затрясли волосами, лица лоснятся, лбы потные. Спрашиваем:

– Ну, что же скажете, господа, хорошенького?

– Да что скажешь. Все плохо.

– А что ж, по-вашему, дальше будет?

– А Бог знает, – сказал курчавый. – Мы народ темный. Что мы знаем? Я хучь читать умею, а он совсем слепой. Что будет?

То и будет: напустили из тюрем преступников, вот они нами и управляют, а их надо не выпускать, а давно надо было из поганого ружья расстрелять. Царя ссадили, а при нем подобного не было. А теперь этих большевиков не сопрешь. Народ ослаб («Окаянные дни», 28).

См. также Солженицын, «Архипелаг Гулаг», части 1-7; Шаламов, 1989, 1990, 1998: Очерки преступного мира; Евг. Гинзбург «Крутой маршрут»; Шенталинский, 1991-2009; Глазов, 36-50, 51-70; Чалидзе, 7-210.

<sup>7</sup> См., тем не менее, у Нерлера о «любых видах государственности против Мандельштама»: «Началось это с 1911 года, когда царская охранка, найдя имя Мандельштама в записной книжке одного из террористов, заинтересовалась, а кто этот, некий еврей Мандельштам? Не террорист ли он, имеет ли право на жительство в Финляндии? И где-то месяцев 5-6 они занимались выяснением этого вопроса» (2010в, 5).

<sup>8</sup> На тему запрета, нарушения табу и «преступления» поэта-художника см. напр., Браун, 1973, 187; Терц-Синявский, 143-190; Левин, 1978, 116-118, 157-158; Ронен, 1983, 175, 203-222, 261-262; Шиндин, 1997а, 229-230; Тарановский, 2000, 194.

См. у Вяч. Вс. Иванова о советском литературном процессе, особенно при возвышении Сталина, как литературном убийстве, сервилизме, растлении, купании в роскоши тех советских

писателей, которые пошли в услужение режиму, восхваляя его и предавая тех, кто каким-либо образом не угодил вождю (2000, 460-743).

<sup>9</sup> См. интерпертацию образа «чужие люди» у Топильской. См. также о переключке образа «чужие люди» с цитатой из Пушкина «Цыганы» в рассказе старика об Овидии: Тоддес, 1994б, 102-103, Мец, 2005, 178-179 («*Не разумел он ничего,/И слаб, и робок был как дети;/Чужие люди за него/Зверей и рыб ловили в сети;/Как мерзла быстрая река/И зимни вихри бушевали,/Пушистой кожей покрывали/Они святого старика.*»)

См. у Лекманова (2000, 457-462) интерпертацию стихотворения как аллгорию жизненного странствия человека, заканчивающегося смертью, в контексте стихов Данте («сумрачный лес»), Пушкина («телега жизни»), Тютчева («*Песок сыпучий по колени...*»), Зинаиды Гиппиус («Вечер»).

<sup>10</sup> На тему «монашествующей» интеллигенции см. О. Мандельштам, «В не по чину барственной шубе», 2, 388. См. также Мусатов, 1990, 449; М. Гаспаров, 1999, 153-154.

О том, что стихотворение Мандельштама «Аббат» (1, 110-112. 1915, 1914?) может иметь отношение к Кузмину, поскольку в кругу друзей Вячеслава Иванова и посетителей его «Башни» слово «Аббат» было кличкой Кузмина, см. Барнстед, 65, 70, сн. 18. На тему «туманной монашки» – Марины Цветаевой в стихотворениях 1916 года («*Не веря воскресенья чуду...*», 1, 122-123) см. напр., Витинс, 266-280.

См. интерпертацию стихотворения «*В таверне воровская шайка...*» в контексте церковной коррупции: Сегал, 1998, 116-122.

<sup>11</sup> Лекманов указывает на реминисценции поэтического происхождения в этом стихотворении, связанные с темой Орфея в аду, опереттой Оффенбаха и темой адского кабака, 1997, Вып. 1, 21.

<sup>12</sup> О золотой монете как метафоре вечности в контексте философии Платона и Бергсона см. напр. Фэвр-Дюпэгр, 1991, 28. На тему «золотой валюты» у Мандельштама см. также Амелин и Мордерер, 2000, 76-79; Сегал, 1998, 110-127.

О мотиве размена денег у Мандельштама см. Лекманов, 2000, 446-447.

<sup>13</sup> О дополнительных или противоположных значениях зеленого цвета у Мандельштама см. напр., Левин, 1969, 140 (жизнь и Средиземноморье – колыбель цивилизации); Сегал, 1975, 116 (весна и мотивы смерти); Левинтон, 1977, № 3, 214-215 (весна и мотивы смерти, переключка с Данте); Месс-Бейер, 1991, 259-261 («зеленые» голоса прекрасного леса русской поэзии); Лекманов, 2000, 542-548 (мотивы могилы и смерти в связи со смертью Хлебникова); Сурат, 2005, 43-48 (пушкинские реминисценции, тема весны); Жолковский, 2010.

Заметим, что обложка первого издания «Камня» была зеленого цвета.

Вяч. Вс. Иванов приводит объяснение зеленого цвета древнеегипетских иероглифов, данное египтологом Тураевым: «иероглифы, раскрашенные зеленым цветом в самых древних текстах пирамид – цветом растительности и воскрешения – противились смерти» (2000, 762).

<sup>14</sup> См. Бодлер:

La Nature est un temple ou de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe á travers des forets de symbols  
Qui l'observent avec des regards familiers...

«Correspondances»

Природа – строгий храм, где строй живых колонн  
Порой чуть внятный звук украдкою уронит;  
Лесами символов бредет, в их чашах тонет  
Смущенный человек, их взглядом умилен...

«Соответствия»

Перевод Эллиса – Льва Львовича Кобылинского

<sup>15</sup> О стихотворении «Notre Dame» как одном из акмеистических манифестов см. напр., Штейнер, 1977; Кантор; М. Гаспаров, 2000; Лекманов, 2009б. `

<sup>16</sup> На тему подвижнической, кенотической миссии русской интеллигенции конца XIX – начала XX вв. как творческого

фона поэтики Мандельштама см. Г. Фрейдин, 1987; 1991, 9-31.  
<sup>17</sup> Читаем у Кобрина далее:

«"Извозчики пляшут вокруг костров" – вот начало нового театра, нового представления, взамен предыдущего. Валькирии еще летают, извозчики уже пляшут. Именно эти извозчицы пляски принял Блок ...за пляски половецкие, за скифские хорорыводы, за весну священную... <...> ...экс-символисты стали гугливо гнусить о грядущих гуннах и намекать новым большевицким властям, что дионисийские обряды, лежавшие в основе театральных представлений, были в античности неотъемлемой частью государственных праздников. Аполлонический государственный театр, удачно симитированный Петром, предполагалось заменить на дионисийский, "левый". Виляя накрашенными хвостиками, на свист сбежались футуристки. Вынырнул гениально-переимчивый Протей Мейерхольд. Метания бесприданниц стали неактуальными, ибо без приданого оказалась вся страна. Замуж Россию никто не брал, пропозиции можно было ждать лишь от революционного Китая, и вот Сергей Третьяков сочиняет, а Мейерхольд ставит пьесу "Рычи, Китай!". Театрально-государственная деятельность бурлит: один нарком, отягощенный эспаньолкой и пенсне, пишет исторические драмы. Другой, густо шевелюристый, но тоже в пенсне, сам актерствует на митингах, подражая актеру, играющему Дантона. Только вот Чацкий эмигрировал, Скалозуба в Крыму расстреляли, да Софья пошла в совбарышни. А так ничего. Взвилась, вроде бы, взвилась "душой исполненным полетом" русская Терпсихора; грянул страшный русский ренессанс. Но.

Но явился Сталин. Сталин был тем самым гайдуком, утащившим барскую шубу с растаявшего петровского театрального разьезда. Надев эту шубу, он стал изображать великого императора. Стал одевать взбунтовавшуюся, скинувшую одежду Россию в ложноклассические театры, дворцы культуры, юбилеи Пушкина, станции метро, книги о вкусной и здоровой пище, вассальные провинции. Станиславский победил Мейерхольда, иными словами – Сталин победил Троцкого. Родился театр в квадрате, театр в кубе, Театр-Театр, или Театр-Театр-Театр...».

См. также анализ стихотворения, его апокалиптическое предсказание судьбы высокого искусства, страны и собственной

судьбы: Лекманов, 2000, 505-507; Амелин и Мордерер, 2000, 241-243; Ранчин, 2010.

<sup>18</sup> Движение «имябожцев» афонских монахов в начале XX-го века, согласно которому Имя Бога, запретное для упоминания всуе, идентично самому Господу Богу, было объявлено Синодом ересью. См. О. Мандельштам, 1967, 424-425. См. также О. Мандельштам, «Камень», 1990б, 308; Мец, 1995б, 537. Паперно указывает на полемику Мандельштама с символистами о природе слова в этом стихотворении, 29-36. На тему имяславческих мотивов в лирике Мандельштама см. Кихней, 2000, Сурат, 2005, 97-99; Демина, 2006; Лекманов, 2009а, 3.

<sup>19</sup> См. комментарии Сегала к стихотворению «Вот дароносица...»: «Вполне вероятно, что в этих строках происходит – на поэтическом уровне – некая экуменическая встреча католичества и православия (*Здесь должен прозвучать лишь греческий язык!*) с немецким протестантизмом» (1998, 342).

<sup>20</sup> Последний стих «Божественной Комедии», Р. XXXIII, 145: *L'amor che move il sole e l'altre stelle. Любовь, которая движет солнцем и другими светилами/звездами.*

<sup>21</sup> О многозначности слова «посох», соотносимого со значениями самого слова – библейского жезла – древа жизни – ствола миндаля – значения фамилии Мандельштама см. Тименчик, 1993, 355; Левинтон, 1998, 753; Сегал, 1998, 130, 270-278; Тарановский, 2000, 175; Амелин и Мордерер, 2000, 23, 42, 113; Лекманов, 2000, 509, 2004, 10, 148; Сурат, 2005, 114-116.

<sup>22</sup> О смысловой связи: Посох – Слово – Крестный путь см. Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян, 67.

<sup>23</sup> На тему оппозиции своего и чужого у Мандельштама существует обширнейшая исследовательская литература. См. напр., Тынянов, 1977б, 190; Баевский, 1990, 314-316; Ботникова, 323-326; Кузьмина, 382-393; Микушевич, 1990, 427-437; Немировский, 452-465; Парнис, 1991б, 86-93; Нерлер, 1995, 177-192; Пшибыльский, 1995, 33-64; Ратгауз, 229-232; Тарановский, 2000, 14-16, 95; М. Гаспаров, 2001, 199, 334; Ронен, 2002, 22-47, 75, 119, 178; Н.Я. Мандельштам, 2006, 296-308.

Списки возможных оппозиционных построений у Мандельштама см. выше – сн. 2.

<sup>24</sup> На тему полифонии, чужеголосия, цитации и многоголосия см. напр., Тынянов, 1977б, 190; Гинзбург, 1982, 261; Ю. Фрейдин, 1990а, 195-200; Дутли, 1995, 15-23; Ронен, 2002, 39-59, 72, 119, 177-78, 187; Вильмонт, 215; Тарановский, 2000, 104; Эпштейн, 2000, 82-85.

Тему дороги и бродяжничества у Манделъштама комментирует Анна Ахматова, отмечая, что Манделъштам был по своей природе *Poete maudit* с душой бродяги в высшем смысле этого слова (Морозов, 1979, 132).

<sup>25</sup> На тему Египта, его культа смерти и глубокого интереса к египетской тематике в России с конца XIX века и особенно в эпоху Серебряного века, а также интереса Манделъштама к египетской традиции см. Липовецкий, 2008, 86-92. Также см. Панова, 2006, Книга I.

<sup>26</sup> О возвращении родного дома к опальному поэту см. Пшибыльский, 1995, 33-64; Тарановский, 2000, 174-176.

<sup>27</sup> На тему воздуха, дыхания, удушья и «задыхания» у Манделъштама, см. напр., Топоров, 1995б, 440; Шиндин, 1997а, 228; Тарановский, 2000, 22-26, 51; Лекманов, 2000, 453-456; Б. Гаспаров, 2003, 24-38.

<sup>28</sup> О двойственном отношении Манделъштама к Москве, Красной площади и Кремлю см. Рейфилд, 1972-73, 18-23, 1975, 324, 331; Бейнс, 117-118, 191; Сегал, 1975, 113-114, 1998, 475-480; Лейтер, 1980, 167-192; Герштейн, 1986, 61, 101; Швейцер, 1991а, 169; Месс-Бейер, 1999б, 307-310; Черашняя, 2001, 242-253; Видгоф, 2006, 14-262, 459-470; Нерлер, 2006абв, 2010а; Мачерет, 166-187.

<sup>29</sup> Читаем у Г. Фрейдина, с которым полемизирует Мусатов, не соглашаясь с его пушкинскими ассоциациями (2003а, 150): «На розвальнях.../...Москвой...» знатокам и любителям русской поэзии хорошо известно это четверостишие. Им начинается одно из ключевых стихотворений «цветаевского» цикла, в биографии Манделъштама связанного с тем периодом, когда, по словам Цветаевой, она дарила своему влюбленному петербургскому собрату – вместо себя – Москву. Однако мало кто догадывался, что первые два стиха представляют собой не просто опоэтизированные реалии мученичества а la

russe, а до протокольности точное описание того, в каком виде гроб Пушкина был доставлен из Петербурга в Михайловское: «Простые сани (розвальни), наполненные соломой, под соломой завернутый в солому ящик; в ящике гроб; в гробу Пушкин; впереди жандармский офицер». Упоминание жандармского офицера отсылает к коде стихотворения, к «царевичу», которого «везут» и за которым, хотя он и ассоциируется с Алексеем Петровичем, все же просвечивает тот же Пушкин. <...> Как в дантовском парадизе, здесь сведены лица разных эпох – Герцен и Огарев (клятва на Воробьевых горах), царевичи Димитрий и Алексей, боярыня Морозова (по Сурикову) и инок Филофей со своим Третьим Римом» (1991, 9-12).

См. также: Харджиев, 1974, 270-271, 310; Лейтер, 1980, 170; Гинзбург, 1982, 280-281; Витинс, 266-280; Таубман, 71-87; Г.Фрейдин, 1987, 99-123; Швейцер, 1991б, 169; Тарановский, 2000, 164-174.

<sup>30</sup> Упомянутая выше тема Египта у Мандельштама связана не только с его интересом к египетской традиции и ее культуре смерти, но и с одним из основных мотивов его творчества, а именно с мотивом преимущественно негативного отношения к «востоку», к восточным религиям и культурам, что отсылает к одному из направлений русской мысли XIX века: Белинский, Герцен, А. Толстой, Леонтьев, В. Соловьев (его предсказание прихода Антихриста в форме апокалиптического «пан-монголизма»). Указание на демоническое начало восточного характера прослеживается у Мандельштама и позже. Поэт, ориентированный на «европеизм» и общеевропейскую культуру, считал Восток угрозой и любимому им «эллинизму». Позже – в эссе «Девятнадцатый век» 1922 года – он писал о буддизме: «Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не проповедовал буддизм, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость» (2, 269). В 1922/23 гг. в эссе «Гуманизм и современность» Мандельштам, будучи свидетелем ужасов массовой голодной и расстрельной смерти в стране, пишет о жестокости эпох, которым «нет дела до человека», и приводит в пример Ассирию, Египет и Вавилон (2, 286-288).



На тему европеизма и негативного отношения к восточным культурам у Мандельштама см. Рейфилд, 1972-73, 19; Бейнс, 35-36, 228; Лейтер, 1980, 170, 189-190; Марголина, 1989, 144, 162, 182-183; Аверинцев, 1990а, 45; Мусатов, 1994, 2000а, 164-167, 253-267, 343, 485-491, 519-534; Мец, 1995б, 565; Венцлова, 1997в, 233; Пурин; Месс-Бейер, 1999б, 293, 306, 313-314, 317; Сегал, 1998, 210-276, 733; М. Гаспаров, 2000, 26, 37-40; Успенский, Б, 307; Черашняя, 2000, 36-48; Игошева, 2000б, 2008; Ронен, 2002, 50-51; Мачерет, 166-187; Нерлер, 2010а.

О влиянии Владимира Соловьева на Мандельштама см. Н. Мандельштам, 1970, 248.

<sup>31</sup> О связи между темами самоубийства, прощания с жизнью и образом телефона, см. Тименчик, 1988а, 158-159; Михайлов и Нерлер, т.1, 583; Лекманов, 2000, 549-555, 2003а, 68, сн. 9; Тарановский, 2000, 31; Горелик, 2002, 2005.

<sup>32</sup> Стихотворению «Сумерки свободы» и его историческому и литературному фону посвящена огромная исследовательская литература. См. напр., Сегал, 1987, 1998, 215-216, 493-534; Петровский, 1991; Парнис, 1991а; Павлов, М, 1991, 24-26; Месс-Бейер, 1999б, 315-316; Горелик, 2002, 2005; Мец, 2005, 73-81.

<sup>33</sup> На тему «народного суда» в постреволюционной России см. Михайлов и Нерлер (т.1, 483): «Кроме возвышенно-абстрактного значения народного "суда истории" здесь несомненен и заземленно-конкретный смысл самосудов толпы <...> сообщениями о которых изобиловали газеты 1917-1918 гг.». См. также Сегал, 1987; 1998, 480, 607-609, 759-772.

<sup>34</sup> О синтезе футуризма с большевизмом как искусстве приспособления у Маяковского см. Ходасевич, 1982, 181-191; Карбачиевский, 1985, 72-89; Жолковский, 1985, 78-98; 1986б, «О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому)», 255-278; Н. Мандельштам, 2006, 123.

См. также у Вяч. Вс. Иванова о Пастернаке в связи с его отрицательным отношением к сервильизму Лефа: «В анкете 1928 г. он писал: "Леф удручал и отталкивал меня своей избыточной советскостью, т.е. угнетающим сервильизмом, т.е. склонностью к буйствам с официальным мандатом на буйство в руках"» (2000, 211).

<sup>35</sup> Подтекст строчек «*И живая ласточка упала/ На горячие снега*» связан с мотивом смерти в Петербурге итальянской певицы Анджолины Бозио, воспетой Некрасовым: «...*Но напрасно ты кутала в соболя/ Соловьиное горло свое...*». О счастливом конце оперы Глюка «Орфей и Эвридика», в которой Орфей выводит Эвридику из царства смерти на землю, см. Аверинцев, 1995, 118-121.

См. также Сегал, 1975, 108-109, 122-143; Гинзбург, 1982, 283-285.

<sup>36</sup> О том, как Мандельштам устроил панихиду по Пушкину в Исаакиевском соборе и привел туда своих друзей, см. также Мец, 1995б, 652; Сурат, 2005, 13.

Левинтон указывает на ошибку Мандельштама: «Как известно, в "Пушкине и Скрябине" и связанных с этим эссе стихах Мандельштам спутал Исаакиевскую церковь (в Адмиралтействе) и Исаакиевский собор и полагал, что именно в нем должно было состояться отпевание Пушкина (хотя собор тогда еще не был достроен)...» (1998, 734-735).

<sup>37</sup> Вяч.Вс. Иванов: «Его (Мандельштама) синтетизм был заимствован из будущего века» (1991, 7).

<sup>38</sup> О смысловой разнонаправленности двойчаток стихов и тем комара, сеновала и сухих трав поэзии см. Тарановский, 1976, 25-41; 2000, 39-70; Гинзбург, 1982, 291-293; Фарыно, 1984, 147-58; Б. Гаспаров, 1987, 280-282; Г. Фрейдин, 1987, 176; Марголина, 1989, 138-149; Михайлов и Нерлер, т.1, 494-495; Мец, 1995б, 564; Ю. Фрейдин, 1995, 125; Мусатов, 2000а, 248-253; М. Гаспаров, 2001а, 230, 2002, 380-87; Ронен, 2002, 85-90; Гутрина, Глава II, 7; Вяч. Вс. Иванов, 2006, 233-242; Видгоф, 2006, 470-471. См. также Тынянов, «Промежуток», 1977б.

Об отсылке к «Лесенке» Кузмина и рецензии Мочульского «О тяжести и легкости» на сборник Мандельштама «*Tristia*» и «Параболы» Кузмина см. Барнстед, 54-55. См. также Левинтон, 1998, 737.

<sup>39</sup> На тему «Грифельной Оды» см., напр., Террас, 1968; Гинзбург, 1972, 325-326; Сегал, 1972, 1998, 644-646, 741; Вяч. Вс. Иванов, 2000, 13; Амелин и Мордерер, 2000, 43-45; Мец, 2005, 82-139.

<sup>40</sup> На темы «обессуженности», «щучьего суда» и самосуда см. напр., Ронен, 1983, 294-298; Сегал, 1998, 732-742; Михайлов и Нерлер, т.1, 498-499; Мусатов, 2000а, 280-317; М. Гаспаров, 2001а, 232; Стратановский, 2008, 190-196. У Стратановского см. также об образе волшебной «щучьей косточки» и амбивалентной символике образа щуки как хищницы и как волшебной спасительницы-дарительницы в контексте русского фольклора и русской классической литературы, 2008, 180-197.

<sup>41</sup> О присяге «четвертому сословию» см. Н. Мандельштам, 1970, 184-186. См. также Гинзбург, 1972, 324-325; Ронен, 1981, 319-323; 1983, 61-63, 311-324; Г. Фрейдин, 1982, 405-406; 1987; Михайлов и Нерлер, т.2., 413.

<sup>42</sup> В контексте трех стихотворений «*Сегодня ночью не солгу...*» (1925, 2, 54-55), «*Жизнь упала, как зарница...*» (1925, 2, 55-56), «*Из табора улицы темной...*» (1925, 2, 56) – речь идет также о сложности отношений Мандельштама с Надеждой Яковлевной в связи с влюбленностью Мандельштама в актрису Ольгу Ваксель. См. Михайлов и Нерлер, т.1, 500; Смольевский; Готхарт; Лекманов, 2000, 539-541.

<sup>43</sup> На тему амбивалентности образа черемухи и его связи с мотивом обреченности и смерти см. Тарановский, 2000, 115; Петрова, 1998, 2001а, 192-196; Городецкий.

Об общей смысловой связи: телега – рогожа – трупы – ЧК-ГПУ см. М. Гаспаров, 2001а, 338. О смысловой связи: телега – рогожа – казнь см. также Мусатов, 2000а, 243 (анализ стихотворения «*Кому зима – арак и пунш голубоглазый...*», 1922, 2, 36-37).

<sup>44</sup> О двух типах молчания у Мандельштама, начиная с ранних стихов («*Silentium*», 1910): добровольном и вынужденном, см. Тарановский, 2000, 186-196.

<sup>45</sup> Ронен, 1983, 302-303, 2008а: «... "В кустах игрушечные волки/Глазами страшными глядят"... Но когда волки оказались настоящими, акмеизм принял и исполнил завет Гондлы Гумилева: "Я вином благодати/ Опьянился и к смерти готов,/ Я монета, которой Создатель/ Покупает спасенье волков". Так начался «сказочный посмертный рост акмеизма, предсказанный Мандельштамом в статье "О природе слова" после гибели Гумилева: "Акмеизм не только литературное, но и общественное

явление в русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась нравственная сила"».

См. также у Топорова: «*Я за жизнь боюсь – за Твою рабу – /В Петербурге жить, – словно спать в гробу,* – обращался к Господу в страшные тридцатые годы поэт, так глубоко чувствовавший и так лично переживавший умирание Петербурга и не отделимую от него собственную смерть (*В Петрополе прозрачном мы умрем...; Твой брат, Петрополь, умирает*). Но страх, впервые почувствованный в Петербурге и в связи с ним, в составе которого было и реальное будничное страшной эпохи, засвидетельствованное Мандельштамом, и метафизическое, также соотнесенное с этим городом (ср. В «Египетской марке»: «С т р а ш н о подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюэнчного бреда. <...> С т р а х берет меня за руку и ведет <...> Я люблю, я уважаю с т р а х. Чуть было не сказал: «с ним мне не страшно!»...), был преодолен уже позже, когда страх будущего, страх ожидаемого поблек перед страхом *сего* дня, когда терять было нечего, и страх был «снят» и было сказано: «я к смерти готов» (1995а, 344-345).

<sup>46</sup> Каламбур Мандельштама – игра с названием РАПП – Российской ассоциации пролетарских писателей (1920-1932) – в определении доносов. См. Н. Мандельштам, 1970, 159.

<sup>47</sup> Об аллюзиях на Чернышевского и Достоевского см. напр., Бейнс, 44-45; Гиффорд, 1994, 261.

<sup>48</sup> См. Н. Мандельштам, 1987, 165-168; Михайлов и Нерлер, т.1, 517; Лекманов, 2003а, 19-20.

<sup>49</sup> На тему лживости, уродства стиля и быта «Эпохи Москвошвея» см. напр., Н.Струве, 1992, 56; Арьев, 1994; Месс-Бейер, 1999б, 291-292.

<sup>50</sup> См. контекст глагола «топорщиться» у Мандельштама: «Рывкнувший извозчика был В.В. Гиппиус, учитель словесности, преподававший детям вместо литературы гораздо более интересную науку – литературную злость. Чего он топорщился перед детьми? Детям ли нужен шип самолюбия, змеинный свист литературного анекдота? Я и тогда знал, что около литературы бывают свидетели, как бы домочадцы ее: ну хотя бы разные

пушкинианцы и пр. Потом узнал некоторых. До чего они пресны в сравнении с В.В.!» («В не по чину барственной шубе» // Шум времени, 1923-1924, 2, 388).

<sup>51</sup> О мандельштамовском чувстве истории, мировой культуры, роли поэта и его «современности» см. Браун, 1973, с. 117-120; Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т.В. Цивьян; Григорьев и Петрова; Левин, 1978, 120; Жолковский, «Я пью за военные астры», 1979, 1986а, 1991; Эшельман, 163-180; Бухштаб, 281; Вяч. Вс. Иванов, 1990, 362-365.

<sup>52</sup> «Белорукая трость» – палка самого Мандельштама. См. Н. Мандельштам, 1990, 215; Годдес, 2008, 212. Возможна также отсылка к Батюшкову и Андрею Белому.

Левинтон указывает также в связи с данным образом на контекст разлуки, грусти и ностальгии, отражающий сюжет финальной части романа Ж. Бедье о Тристане с его двумя Изольдами: в переводе А.А. Веселовского они названы *Изольда белокурая* и *Изольда белорукая* (1998-1999, 751-752).

<sup>53</sup> У Чиннова «военные астры» означают дореволюционные эполеты, 134-136. Читаем у Жолковского: «Военные астры – это либо астры, которыми провожали уходивших на войну 1914 г., либо "старорежимные" эполеты, либо то и другое вместе». (1986а, «Я пью...», 204-227) См. также М. Гаспаров, 2001а, 241. Цветаевский контекст «военных астр» выявляет Минц, З.Г.

<sup>54</sup> Этой сценой соревнования бегунов Мандельштам напоминает читателю сцену встречи Данте с его учителем Брунетто Латини, приговоренным к вечному бегу по кругу (А. XV, 121-124). Данте сравнивает здесь скорость бега своего учителя со скоростью бегуна в веронском традиционном соревновании, где победителю дарился зеленый лоскуток ткани.

См. напр., Левинтон, 1977, №3, 213-237; Глазова, 1984, 284-285; Вяч. Вс. Иванов, 2000, 423-434.

<sup>55</sup> См. у Б. Гаспарова (1987, 288-289; 1994, 144-145) интерпретацию стихотворения и строчек «*И когда захочешь шелкнуть – / Правды нет на языке*» в контексте неволи, неправды и потери поэтического голоса. Также см. интерпретацию стихотворения и полемику: Месс-Бейер (1991, 259-261; 1999б, 285-287); Мусатов (2000а, 409-415).

<sup>56</sup> Комментарии к стихотворению «*Себя губя...*» см. у Н. Мандельштам, 1987, 177-179.

<sup>57</sup> О встрече Мандельштама в Армении с биологом Борисом Сергеевичем Кузиным и их дружбе см. Н. Мандельштам, 1970, 16-17, 71-77, 92, 108, 167, 188, 210-212, 235, 245, 246; Кузин, 1995, 282-293.

<sup>58</sup> О чудовищах, включая библейские образы, см. М. Гаспаров, 2001а, 318.

<sup>59</sup> Читаем у Нерлера: «...он искал некоего резонанса со своей эпохой... он в 1929-30-м гг. работал в "Московском Комсомольце" и занимался воспитанием поэтической молодежи. А потом в комсомольской ячейке и так дальше. Он написал об этих, так сказать, попытках "учить щебетать палачей..."» (2010в, 8).

<sup>60</sup> О реминисценциях – Некрасов, Блок, Ходасевич – в стихотворении «*Квартира тиха...*» см. напр., Ронен, «Лексический повтор...», 2000, 259-260. О пушкинской реминисценции см. Месс-Бейер, 1999б, 314. Подробное описание политического и литературного фона стихотворения см. у Лекманова: 2003а, 26-28. См. также Н. Струве, 1992, 63-64; Рейфилд, 1972-1973, 21-23; Зеeman, 1986, 414-419; Михайлов и Нерлер, т. 1, 528-529.

О твердом осознании Мандельштамом несовместимости творческого и писательского благополучия см. у Ф. Успенского, 2010.

<sup>61</sup> К интерпретации стихотворения «*Фаэтонщик*» см. Н. Мандельштам, 1987, 162-165. Также см. напр., Чиннов, 125-126; Н. Струве, 1992, 60; Черашняя, 1992г; Месс-Бейер, 1999б, 283-284; Михайлов и Нерлер, т. 1, 517-519; Богатырева, 119-137.

<sup>62</sup> О негативном отношении Мандельштама к восточным религиям и культам см. сн. 30.

<sup>63</sup> Шестипалость Сталина была не просто легендой. Читаем у Волкогонова: «В действительности на его левой ноге – 2-й и 3-й пальцы срослись» (1988, 5). См. также Михайлов и Нерлер, т.1, 511; Ронен, 1991, 58.

Дьявольские коннотации шестипалого символа отмечаются и в русской литературе. У Достоевского в «*Братьях Карамазовых*» Григорий, слуга Федора Карамазова, расценивает шесть пальцев у своего новорожденного ребенка как знак дракона

и само появление шестипалого ребенка как зловещий знак – предзнаменование появления дьявольской фигуры.

<sup>64</sup> См. также Н. Струве (1992, глава «Великий вызов», 60): «Весной 1933 года Мандельштам в Крыму может убедиться воочию в ужасных последствиях коллективизации. Если прозаики (Пильняк, Платонов) отразили в своем творчестве то, что можно назвать одним из величайших преступлений против человечества, Мандельштам, пожалуй, единственный из всех поэтов, посмел коснуться этой страшной темы в стихах и дать ей соответствующее космическое измерение катастрофы».

Подробное описание политического фона стихотворения см. у Лекманова: 2003а, 22-25. Стихотворение о Крыме фигурировало в «деле» О.М. 1934 года как «клевета на строительство сельского хозяйства» (Михайлов и Нерлер, т.1, 527-528).

<sup>65</sup> Софья Богатырева в своих воспоминаниях пишет: «Только одна Надежда Мандельштам так и не доверила бумаге знаменитое теперь "*Мы живем, под собою не чуя страны...*", сыгравшее роковую роль в гибели поэта. Но запомнить его – позволила, и мы знали текст (с вариантами первой и последней строк) достаточно давно, в самые что ни на есть сталинские годы. Мне доставляло отчаянное удовольствие повторять его про себя где-нибудь на уроке, на пионерском сборе, на улице, – словом, в гуще людей. Однако, будучи девицей благовоспитанной, я всегда декламировала только тот вариант, что без "жопы" (1992, 263).

См. также Ронен, 2002, 173.

<sup>66</sup> О цикле стихов – Реквиеме – Андрею Белому «и подспудно самому себе» см. Н. Мандельштам, 1987, 194-198; Аверинцев, 1990а, 55; Михайлов и Нерлер, т.1, 534-537; Сурат, 2005, 32-33.

<sup>67</sup> О пощечине Мандельштама Алексею Толстому см. напр., Н. Мандельштам, 1970, 7, 15, 25, 96; Герштейн, 1986, 66; Ахматова, 1993, 1, 21; Липкин, 3, 13-14; Б. Мец, 1995а, 84. Хини, 71-72.

<sup>68</sup> Искандер (51-52) полагает, что стихотворение «*Мы живем...*» могло впечатлить самого Сталина: «Ужас перед обликом тирана, нарисованный поэтом, как бы скрывает от нас более глубокий, подсознательный смысл стихотворения: Сталин – неодолимая сила. Сам Сталин, естественно, необычайно чуткий к вопросу

о прочности своей власти, именно это почувствовал в первую очередь. *Наши речи за десять шагов не слышны*. Конец. Кранты. Теперь что бы ни произошло – никто не услышит. *А слова как тяжелые гири верны*. Идет жатва смерти. Мрачная ирония никак не перекрывает убедительного оружия. Если дело дошло до этого: гири верны. *Он играет услугами полулюдей*. Так это он играет, а не им играют Троцкий или Бухарин. Так должен был воспринимать Сталин... Думаю, что Сталину в целом это стихотворение должно было понравиться... Стихотворение выражало ужас и неодолимую силу Сталина. Именно это он внушал и хотел внушить стране. Стихотворение доказывало, что цель достигается...»

См. также Лекманов: «Может быть, Сталину даже польстило, что в мандельштамовской эпиграмме он предстал могучей, хотя и страшной фигурой, особенно – на фоне жалких "тонкошеих вождей"» (2004, 170).

См. у Нерлера, считающего, что «стихотворение, прочтенное Сталину, по-видимому Ягодой, необычайно понравилось вождю, ибо ничего всерьез более лестного о себе и о своем экспериментальном государстве он не слышал и не читал. И фоном его персоне служили не тонкошеие вожди, а весь российский народ, не чующий, и слава богу, под собою страны – эпическое, в сущности, полотно» (2009б, 12-13; 2010в, 1).

<sup>69</sup> Сарнов (2004, 142-2; 143-3) приводит подробное описание событий, произошедших с Мандельштамом в связи со стихотворением *«Мы живем...»*, и многочисленные реакции на стихотворение тех, кому привелось его выслушать из уст самого автора, услышать о нем или же написать в своих мемуарах или научных исследованиях. Среди них: Н. Мандельштам, Ахматова, Б. Пастернак, З. Пастернак, Ивинская, Липкин, Герштейн, Поляновский, Тоддес, Шенталинский, Искандер, Радзинский, Мурин, Максименков, Прут, Г.Н. фон Мекк, Богославская, Шкловский, Вильям-Вильмонт, И. Берлин, В. Соловьев, Чуковская, Либединская, Н. Струве, Дувакин.

На тему стихотворения *«Мы живем...»* и связанных с ним событий в жизни страны и поэта см. также Н. Мандельштам, 1970, 7-103; Герштейн, 1986, 79-84; Н. Струве, 1992, 60-68;



Тоддес, 1994, 199; Шенталинский, 1995а, 192-193; Максименков, 2003, №4, 234-258; Чернов (2003, 2006).

<sup>70</sup> О влиянии отношений между Германией и Советским Союзом на искусство 30-х годов см. напр., Флейшман, 129, 202-204, 227-228, 298-302, 349-352; Голомшток. См. также Боулт.

<sup>71</sup> О стихотворении «*День стоял о пяти головах...*» см. напр., Герштейн, 1986, 92, 190-193; Нерлер, Поболь, 2001, 2008; Амелин и Мордерер, 2000, 127-129.

Читаем у Н. Мандельштам (1970, 55-56) о чтении Мандельштамом стихов Пушкина «славным ребятам из железных ворот ГПУ»: «В дорогу я захватила томик Пушкина. Оська так прельстился рассказом старого цыгана, что всю дорогу читал его вслух своим равнодушным товарищам. Это их О.М. назвал "племенем пушкинovedов", "молодыми любителями белозубых стишков", которые "грамотеют" в шинелях с наганами... "Вот как римские цари обижают стариков, – говорил товарищам Оська. – Это же за песни его так сослали"».

<sup>72</sup> Об интерпретации образа Ваньки-ключника см. Михайлов и Нерлер, т.1, 540; Чиннов, 129; Топильская, 267-268; Мец, 2005, 178-179.

<sup>73</sup> Читаем у Нерлера: «Представьте этого человека – слегка не от мира сего, постоянно погруженного в свои мысли, абсолютно непрактичного, недавно перенесшего тяжелый психический кризис, наконец, очень больного (У вас сердце 70-летнего старика, – заметил вскоре врач). И его хотят сделать участником "бучи боевой, кипучей". Поначалу поэт пытается принять правила игры. В первых письмах из Воронежа попадаются фразы типа "хочу жить социальной жизнью". Его отношение к Сталину – смущенно-благодарное: я дал властителю пощечину, а тот простил. Пытается писать "советские" стихи, даже оду Сталину. Но – не выходит» (2004а). См. также: Гордин, 1993б, 19: «Не получилось».

О противоречивости интерпретаций стихотворений этого периода – их просталинской или антисталинской установки – и их литературно-политическом фоне см. Лекманов, 2003а, 29-43.

<sup>74</sup> См. анализ стихотворения и его концовки в контексте «Слова о Полку Игореве» – Чернов, 2006, 382-384.

<sup>75</sup> На тему «кумира» см. напр., Мейлах, 416-426; Месс-Бейер, 1999а, 292-296.

<sup>76</sup> На тему кумира-Ленина и мавзолея см. напр., Месс-Бейер, 1999б, 290-291; Черашняя, 2000, 36-48; И. Фролов, 2004, 2008, 17-18; Чернов, 2006, 379-380.

См. у Мачерет о мавзолее Ленина как соединении элементов древнеегипетских пирамид и тибетского храма, внутри которого лежит сморщенный зверек (186).

<sup>77</sup> О противоречивых интерпретациях образа Кащея, кота и поэта см. напр., Ронен, 1968, 252-264; Г. Фрейдин, 1987, 264; Месс-Бейер, 1999б, 296-298; Мусатов, 2000а, 488-492, 2001, 159; Чернов, 2006, 379; И. Фролов, 2004, 2008, 18-19.

<sup>78</sup> На тему оси мира см. напр., Рейфилд, 1975, 324, 331, 343; Мейлах, 1990, 421; Микушевич, 1991а, 69-74; Кшондзер, 2001а.

<sup>79</sup> О том, что «Ода» была только домашним названием см. Михайлов и Нерлер, т. 1, 586; см. также: Райс; Месс-Бейер, 1999б, 309-312. Подробное описание политического фона «Оды» и прилежащих ей стихотворений см. у Лекманова, 2003а, 40-47.

<sup>80</sup> Детальный анализ соответствий текста Эсхила «Прометей Прикованный» и текста «Оды» см. Чернов, 2006, 372-387; И. Фролов, 2004, 2008, 4-6.

<sup>81</sup> Волков приводит слова Шостаковича о фактическом неприятии плача в предвоенные годы, 1979, 134-137.

<sup>82</sup> Об образе «сбитой оси» в «Оде» см. напр., М. Гаспаров, 1996, 91-94; Тарановский, 2000, 152-153; Мусатов, 2000а, 469-515; Лекманов, 2003а, 43; Ронен, 2006, 218-224.

У Гандельсмана на тему «оси мира», которую сдвигает поэт, читаем: «Мандельштам пытается то заговорить себя, уверить, что он жив, то хочет прекратить телесное существование, когда "уже не я пою – поет мое дыханье", то воскреснуть... Выскочить в другое измерение – вот чего он хочет. Или, говоря словами «Оды», – сдвинуть "мира ось", и достигает в этих стихах (цикла) необычайной концентрации жизненных сил и поэтической энергии и если не мировую, то поэтическую ось сдвигает, – оттого и говорит в письме Тынянову: "наплываю на русскую поэзию" и "становлюсь понятен решительно всем"» (1999б).

См. на тему «оси мира» и переключки Мандельштама с Хлебниковым у В. П. Григорьева, 2000а.

<sup>83</sup> См. комментарии к этой строчке с ее вариантами «будить-губить» у Михайлова и Нерлера, т.1, 557-558. Также Мейлах, 1990, 422-423; Богомолов, 399; Горелик, 2001, 69-71. Чернов: будить-губить, 2006, с. 380.

Подробное описание политического фона стихотворения см. у Лекманова, 2003а, 46-50, также 2000а, 549-555.

<sup>84</sup> Автором картины «Шествие на Голгофу», навеявшей стихотворение «Как светотени мученик Рембрандт...», оказался не сам Рембрандт, а один из его учеников Якобс Виллемс де Вету-старший. См. Михайлов и Нерлер, т.1, 559.

См. также неоднозначные толкования стихотворения: Павлов, 1991а, 20-30; 1991, Лангерак, 289-98; Полякова, 1992, 31-35; Мусатов, 2000а, 508-514; И. Фролов, 2004, 2008, 25.

<sup>85</sup> Амелин и Мордерер пишут: «В каких бы обличьях ни появлялась "каре́та" у Мандельштама – "сани правоведа", "каре́та фрейлины", "рессорная карета", "коляска" Весны, "арба воловьья" и "варварская телега" Овидия и т.д., – она будет связана с "карой", и эта "кара" взята в паре "песни" и "казни"» (2000, 242-243).

<sup>86</sup> См. также Герштейн, 1998, 336; Сура́т, 2005, 122-123; Чернов, 2006, 374.

<sup>87</sup> Одна из переключек с Хлебниковым. См. напр., Вяч. Вс. Иванов, 1990, 361-362, 2000, 453-454; Шиндин, 1994б, 346-347; Григорьев, 1996, 2000а; Ронен, 2006, 221.

<sup>88</sup> На тему переключки и «истертого года рождения, зажатого в кулаке солдата» см. текст М. Гаспарова (1996, 77), дающего обзор интерпретаций указанных строчек стихотворения другими авторами: «Переключка: реальный фон ее – регулярная перерегистрация ссыльных в Чердыни и потом в Воронеже; год рожденья в кулаке – паспортная книжка, над которой шутили Мандельштам и Яхонтов (Н. Я. Мандельштам «Воспоминания», гл. «Родина щегла»). «Как на допросе или при входе в тюрьму» (Струве 1988). «В 1894 г. родились Г. Иванов, Н. Оцуп, Ан. Цветаева, в 1892 – М. Цветаева» (Баевский 1994). Это «смотр-переключка душ, погибших в сражениях солдат на берегу Леты, которого они достигли после <фламарионовского полета>

в межзвездном пространстве, как бы новый "Ночной смотр" Жуковского; год рождения – как "истертая" монета для Харона» (Б. Гаспаров 1994). Концовка рисует личное бессмертие каждого человека в противоположность обезличенному абстрактному бессмертию Неизвестного солдата (Живов 1992). <...> *В девяносто одном* – двусмысленность, «в девяносто каком-то» году (Левин 1979). *В ночь с второго на третье* – первый снег в 5-й главе «Евгения Онегина», зыбкий рубеж двух времен (Ронен 1983, 303). *Ненадежный 1891* запомнился голодом (Б. Гаспаров 1994). *Столетия окружают меня огнем* – образ гераклитовский (Ронен 1983, 303, 363); и библейский: поэт-пророк, как Моисей, говорит с Богом, окруженный огнем, и ему, как Моисею, не суждено дойти до земли обетованной (Кацис 193, 1995).

См. также комментарии Б. Гаспарова (1994, 237): «В 1921 году опоздавший пассажир мысленно следовал за ушедшим поездом, конечной станцией которого должен был стать Элизиум – страна блаженного спокойствия и бессмертия; в 1937 году отставший солдат сумел догнать (пользуясь новейшими достижениями науки и научной фантазии) свое подразделение и вступить в его строй на берегу Леты – этого традиционного символа забвения (в частности, забвения поэтов и их стихов). Поэт занял принадлежавшее ему место в строю поколения, "слава" – и военная, и поэтическая – оказалась соткана из реалий того века, который решился реализовать технократическую и популистскую утопию».

Читаем у Н. Струве (201): «Новизна в том, что поэт жертвует собой добровольно, подготавливает свою смерть, берет ее целиком на себя. Хотя он и будет одним из многих, в толпе «убитых задешево», значение его жертвы будет исключительным, уникальным».

См. также анализ стихотворения и полемику с другими авторами у Мусатова, 2000а, 522-545.

<sup>89</sup> Это «новое» – «свет» – та новая «весть» новозаветной, евангельской радости (Н. Струве, 1992, 201; «Я есмь свет миру»; М. Гаспаров, 2001а, 253), от которой «будет свету светло». В своем возражении Н. Струве Хазан утверждает: «В отличие от Н. Струве мы полагаем, что в нем (в лейтмотивном

образе света) опредмечена физико-астрономическая субстанция времени» (1991а, 299).

Читаем у Мусатова: «Для того, чтобы что-то увидеть в абсолютной пустоте несуществования, то есть в мировом вакууме, необходим свет, функцию которого выполняет "зренье пророка". По-видимому, Мандельштам был знаком с парадоксальной мыслью Гете о том, что свет не входит в человеческий глаз, а выходит из него, делая видимым окружающий мир. Затем он изменил эту редакцию – и сами убитые стали светом, отпечатывающимся на сетчатке глаза...» (2003а, 529).

Вяч. Вс. Иванов интерпретирует строчки о свете и движении луча в контексте теории Эйнштейна: 1990, 356-358; 2000, 449-453. По поводу эйнштейновского контекста в связи с образом светового луча в литературе первых десятилетий XX века в России читаем у Кристины Поморской (341): «Увлечение вопросом пространства и времени приобрело в России особую силу в первые десятилетия нашего века. Оно захватило самые широкие круги интеллектуалов, ученых и художников. Основным толчком этого, почти иступленного, интереса послужили несомненно теории Минковского, а затем Эйнштейна, популяризовавшиеся в России до и после революции. Интересное свидетельство этому факту приводит Роман Якобсон в своем известном эссе о Маяковском: "Весной 1920 года я вернулся в закупоренную блокадой Москву. Привез новые европейские книги, сведения о научной работе на Западе. Маяковский заставил меня повторить несколько раз мой сбивчивый рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг нее в то время дискуссии. Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени – все это захватывало Маяковского. Я редко видел его таким внимательным и увлеченным. – А ты не думаешь, – спросил он вдруг, – что так будет завоевано бессмертие? – Я посмотрел изумленно, пробормотал что-то недоверчивое. Тогда с гипнотизирующим упорством, наверно знакомым всем, кто ближе знал Маяковского, он задвигал скулами: – А я совершенно убежден, что смерти не будет. Будут воскрешать мертвых"».

<sup>90</sup> См. также у Ронена: «Так достигает кульминации в "Стихах о неизвестном солдате" мандельштамовская тема кенозиса поэтического слова, тема кровавого причастия, общей вины, круговой поруки и искупления в искусстве. Подлинным ключом к этой теме могла бы послужить статья "Пушкин и Скрябин", если бы она дошла до нас целиком, но о сокровенном номиналистическом смысле, который Мандельштам вкладывал в христианский миф, можно судить и по манифесту "Утро акмеизма", где кенотический камень Тютчева кладется в основу здания акмеизма, подобно Логосу, камню, отвергнутому строителями» (1991, 434).

<sup>91</sup> На тему души-звезды, которая «...чуть-чуть красная мчится в свой дом», см. Живов (428-429).

Левин (1979, 202) и Живов (1992, 428) указывают на эффект Доплера.

См. у Живова (1992, 418-431) также о том, что «Стихи о неизвестном солдате» являются одними из наиболее философски насыщенных в русской поэзии XX века. Живов указывает на полемику Мандельштама с концепцией Федорова, основной темой философии которого была тема «оборимости» смерти, совладания со смертью с помощью «мировой регуляции», распространившейся «на все миры, на все системы миров до окончательного одухотворения вселенной».

<sup>92</sup> См. о связи категории времени и образа дома у Мандельштама: Шиндин, 2008а, 227.

<sup>93</sup> Ахматова вторит здесь Липкину – очевидцу имевшего место события (1994, 9-10): «В широкой парадной было не очень светло, но я довольно ясно увидел человека лет тридцати, спускавшегося по лестнице мне навстречу. В руке он держал толстый портфель. Человек был явно чем-то напуган. Сверху низвергался высокий, звонко дрожащий голос Мандельштама: – А Будда печатался? А Христос печатался?»

<sup>94</sup> Образ «чудного чорта в цветку» связан со скрипачкой Галиной Бариновой, давшей концерт в Воронеже и напомнимшей Мандельштаму Марину Цветаеву. См. у Н. Мандельштам (1987, 209): «чем-то была похожа» на Марину Цветаеву.

<sup>95</sup> О возможном диалоге-переключке данного стихотворения Мандельштама с окончанием «Глиняных голубков» Кузмина, ушедшего из жизни 1 марта 1936 года, см. Барнстед, 66-67: *И показалось мне бездушным / Таинственное ремесло,/И призрачными стали птицы,/ И начала душа томиться,/Чтоб сердце дар свой принесло/Живым голубкам, но послушным.*

<sup>96</sup> Читаем у Н. Штемпель: «Стихотворение "Улыбнись, ягненок гневный..." Пастернак назвал перлом. Что послужило поводом к его созданию, какие именно реалии, сказать трудно. В воронежском музее картин Рафаэля нет. Быть может, по какой-то ассоциации Осип Эмильевич вспомнил репродукцию с картины Рафаэля "Мадонна с ягненком" (Музей Прадо. "Святое семейство с ягненком"). Там есть и ягненок, и "складки бурного покоя" на коленях преклоненной мадонны, и пейзаж, и какой-то удивительной голубизны общий фон картины. Как правило, Мандельштам в своих стихах был точен» (2008, 35).

<sup>97</sup> Левин, 1978, 112-113; Нерлер, 1991, 32-33; Ронен, 1991, 196; Дутли, 1993, 77- 83; Сегал, 1998, 184-190; Левинтон, 1998, 751; Тарановский, 2000, 76; М. Гаспаров, 2000, 29, 40-41; Мусатов, 2000а, 519-521; Мейлах, 2010.

<sup>98</sup> На тему египетского стиля сталинского режима и параллели между соцреалистическим образом Сталина, сочетающего в себе солнце и кремлевские звезды, и египетскими фараонами (фараоном солнца Ра), проводящими монументальное строительство пирамид, организующими систему орошения полей для богатого урожая, контролирующими бальзамирование умершего предшественника и захоронение его мумии в пирамиде для «вечной», загробной жизни также см. Боулт, 35-63.

<sup>99</sup> О стихах и литературно-политической ситуации в стране этих лет см. также Лекманов, 2003а, 56-62; 2008б.

## Глава 2

В статье приняты сокращения: А – Ад, Р – Рай, Ч – Чистилище; номера песен Данте даются римскими, номера стихов Мандельштама арабскими цифрами.

<sup>1</sup> См. Илюшин: «Однако заслуживает дальнейшего обсуждения вопрос о той интерпретации, которую Мандельштам дал автору «Божественной комедии». Полной ясности здесь нет и не будет, но попытка приблизиться к ней возможна» (1990, 369).

<sup>2</sup> См. Тарановский, 1976, 3-4. См. также в воспоминаниях Липкина о том, что Мандельштам не терпел и своих подражателей: «Он не терпел своих подражателей, в особенности таких, которые обидно легко усваивали манеру его письма. Он ощущал себя не в настоящем, а в будущем... <...> Он ко мне относился хорошо, приветливо (старомодно-приветливо обращался к юнцу по имени-отчеству), происходило это, возможно, потому, что я ему не подражал, а это было редкостью среди того крайне небольшого круга стихотворцев, молодых и не очень молодых, с которыми он общался. Одному из таких стихотворцев он в раздражении сказал:

– Разделим землю на две части, в одной половине будете вы, в другой останусь я» (1994, 11, 19).

Слова Вяч. Вс. Иванова о Мандельштаме и Державине прямо ложатся в анализируемый нами контекст: «На то Мандельштам и был великим поэтом, чтобы не имитировать слог Державина <...> а вместе с ним заглядывать в будущее (пусть иногда зловещее), приоткрывшееся им обоим» (2000, 13).

<sup>3</sup> На тему различных интерпретаций и подтекстов (напр., Бергсон) «Восьмистиший» см. Михайлов и Нерлер, т. 1, 529-532. Также см. Ронен, 1983, 183; Шиндин, 1991, 486-487, 1997а, 235-238; 1997б, 331-332; Черашняя, 1992; Шварцбанд, 318-325; Сендерович (Мандельштам и Гершензон), 218-225; Закс; Лекманов, 2003а, 64-65.

<sup>4</sup> Об образе лучей у Мандельштама см. напр., Ронен, 1979, 218-220; Рейфилд, 1994; Шиндин, 1997а, 234-235, 256-257, 1997б, 328, 341.

На тему мандельштамовских образов «узла жизни», «пучка», «паучка», «света», «лучей» и «кристаллов» в соотношении с архитектурной темой и мотивом структуры готического собора см. М. Гаспаров, 1996, 60; Макогоненко, 329-336.

Гыдов (1991, 283) интерпретирует образ «узла жизни» как «...гармоническое людское единство; здесь мы "узнаны", т.е.



открыты, поняты друг другом: это освобождает ("развязывает") и единит наше бытие». Также у Гыдова страницей ранее читаем о «непрочитанности» и тем самым «неузнанности» поэта его «страной» (282): «Невостребованные духовные ценности, ценности под запретом, на грани уничтожения – наверное, это прежде всего мучило и убивало Мандельштама. Достигая удивительной поэтической свободы, он столкнулся с невозможностью быть "узнанным и развязанным для бытия"».

Шиндин (2001, 264) указывает на связь образа лучей с мотивом узнавания/воспоминания у Мандельштама. Об образе луча у Мандельштама в контексте темы «планеты, бросающей свой свет на другую», а также как метафоры «мирового поэтического текста», соотношенной с темой времени, бессмертия и творческого наследия художника, см. Шиндин (1997а, 232).

У Седаковой (1998), анализирующей строчки стихотворения «*Флейты греческой тэта и йота...*», читаем об игре флейтиста, который «не узнает покоя...» (апрель 1937, 3, 134-135), в контексте стихов о «точке безумия» и образов «узла» и «пучка»: «Тот, кого этот узел *развязал для бытия*, уже не споря последует за дальнейшим ходом речи, который весь осуществляется узлами, пучками смыслов. Развязывающими узлами».

<sup>5</sup> Об образах светового луча в искусстве и литературе первых десятилетий XX века в России см. пред. главу, сн. 89.

О связи образа луча с мотивами полета см. также, напр., у Шиндина, 1996, 356-359.

О связи образа луча с мотивами полета см. также, напр., у Шиндина, 1996, 356-359.

<sup>6</sup> В контексте «тайны нашей жизни» интерпретирует «точку безумия» Гыдов (1991, 283): «Предел безумия ("точка безумия") или ответственность перед людьми ("совесть") открывают поэту нечто всечеловеческое, может быть, тайну нашей жизни. Как "узел жизни" (см. выше сноску 4. – М.Г.) понимается гармоническое людское единство; здесь мы "узнаны", т.е. открыты, поняты друг другом: это освобождает ("развязывает") и единит наше бытие. <...> Мандельштам осознает, что человеческая жизнь не только неповторимый

дар, но и долг, который надо нести и отдавать мужественно и великодушно».

По поводу интерпретации «точки безумия» в контексте личного выбора человека см. у М. Гаспарова: «...верный выбор – дело совести, неверный выбор – обрушит мир в безумие, по сделанному выбору узнается человек и решается бытие человечества» (1996, 60).

Продолжаем читать у Седаковой (1998) об игре флейтиста, который «не узнает покоя...» (1937, 3, 134-135) в контексте стихов о «точке безумия»: «Двойная кульминация этих стихов – строфы третья и пятая – разыгрывает освобождающее исступление, "точку безумия" ("Ему кажется, что он один" и "И когда я наполнился морем"). Она же и обрывает исступление, экстаз – она задействовала "по-человечески", не как "точка безумия", а как совесть. "И убийство на том же корню". (Из других финальных стихов Мандельштама мы знаем, что он так и не решается окончательно опознать эту силу, оставляя двойную возможность: видеть в ней нечто предельное человеческое (совесть) – или потустороннее человеческому (безумие): Может быть, это точка безумия,/Может быть, это совесть твоя – / Узел жизни....)».

На тему «точки безумия» читаем у Макогоненко: «"Может быть, это точка безумия..." – о бессмертии, о том, что свет собирает и уносит информацию о жизни и жизнь эта восстанавливается в других мирах. Чтобы убедиться в правильности такой интерпретации, следует проанализировать научную атмосферу того времени, которая и определила многие философско-поэтические поиски Мандельштама. И прежде всего особый интерес Мандельштама к биологии» (333).

См. также Кацис, 1995.

<sup>7</sup> О розе у Мандельштама см. напр., Ронен, 2000, 253; Арьев, 2002, 214.

<sup>8</sup> О трех розах Веневитинова см. напр., Черашняя, 2004б.

<sup>9</sup> У Аверинцева о мандельштамовских розах, черных и лиловых, читаем: «В чувственном лепете возникает стилизованный под фольклор образ русской красавицы: это Еликонида Попова, жена Яхонтова» (1990а, 62).

<sup>10</sup> М. Гаспаров указывает на коннотацию этого образа розы с блоковской «розой на груди» и с артиллерийским обстрелом знаменитого готического собора «Реймс – Лаон» в 1914 году, (1996, 55).

<sup>11</sup> О двойном отношении Манделъштама к Москве, Кремлю и Красной площади как средоточии террора и тирании «кумира»-властителя см. пред. главу, сн. 28.

<sup>12</sup> Как вспоминает Липкин, Манделъштам понял «гениально», что Гитлер «будет продолжателем дел наших вождей. Он пошел от них, он станет ими» (31).

<sup>13</sup> Интерпретацию образа «вороньей шубы» как виселицы см. у Сегала, 1974-1975б: «висеть на вешалке вороньей шубой» означает быть казненным через повешение, 117-122. См. также Мусатов, 2000а, 356; Видгоф, 2006, 447-453.

<sup>14</sup> См. интерпретацию стихотворения «Бежит волна...» у Левина, 1977, 115-122. См. также Месс-Бейер, 1999б, 288-289.

<sup>15</sup> Детскую сторону характера Манделъштама отмечает, напр., Мусатов (2000а, 30-33, 411, 506) или М. Гаспаров (2001, 198-199, 203).

<sup>16</sup> О связи образов ребенка и вечности см. Шиндин, 1997а, 230-231; 1997б, 331-336.

<sup>17</sup> Лекманов (2003а, 64-65) отмечает устный разбор Натальей Мазур этих стихотворных строчек из «Восьмистиший», в котором исследовательница демонстрирует, что Манделъштам, при помощи метафорических образов «земной коры», «лепестка», «купола» и «дороги, согнутой в рог», а также звукового сходства слов «природы», «породы» и «роды» изображает беременную женщину.

<sup>18</sup> О воде из источника Арзни см. Б. Гаспаров: «Армения – "страна субботняя" (то есть страна сакрального «отдохновения») противостоит Москве как миру "насилия"; другой вариант этого стихотворения представляет Армению страной, способной утолить жажду путника <...>. Эпитет "правдивая" указывает на то, что речь идет также об утолении "духовной жажды". Сквозное для данного стихотворения противопоставление Армении Москве имплицитно, что Москве нечего предложить "взалкавшему путнику» (1987, 284; 1994, 142).

<sup>19</sup> На тему тоски и Тосканы см. Глеб Струве, 1962, 612-613; Мейлах и Топоров, 59-60; Сегал, 1974-19756, 137-140; Ботникова, 323; Ласунский, 1990, 393-405; Шиндин, 1991, 483; Polonsky, 33; Polonsky, 1996, 33-34; Левинтон, 1998, 738-739; Жолковский, 2000, 169.

<sup>20</sup> Читаем у Глеба Струве: «Несладкий хлеб, которым тень поэта кормит неотвязных лебедей – без сомнения – хлеб изгнания...» (1962, 610-611).

<sup>21</sup> О контексте эпитета «черствый» у Мандельштама см. М. Гаспаров, 1998, 156; Гардзонио, 2006.

<sup>22</sup> В связи с образом «неотвязных лебедей» Левинтон (1998, 735) упоминает царскосельскую реалию, цитируя воспоминания Н. Оцуа о Царском Селе: «Их было много в Царском Селе – лебедей – черных с красными клювами и обыкновенных белых. Они были необычайно избалованы и, если их кормили хлебом, не позволяли кормящему уходить: с шипением, распутив крылья, выходили на берег и преследовали его».

<sup>23</sup> О шутливой интерпретации в этом стихотворении «груши да черемухи» как образов двух заботящихся о поэте женщин: Надежды Мандельштам и Натальи Штемпель, – см. Михайлов и Нерлер, т. 1, 570. См. также у Н. Штемпель: «...Возвратившись из Москвы, Надежда Яковлевна прочитала мне другое стихотворение "На меня нацелились груша да черемуха..." – и, улыбаясь, сказала: "Это о нас с вами, Наташа"» (2008, 52).

<sup>24</sup> В связи с одним из потерянных стихотворений Мандельштама Ахматова приводит упоминание Марии Сереевны Петровых о том, «что было еще одно совершенно волшебное стихотворение о белом цвете» (1993, 1, 13).

<sup>25</sup> См. у Немеровского (1991, 230) о том, что именно Наталья Евгеньевна Штемпель внушила Мандельштаму любовь к Воронежу: «Несмотря ни на что этот город не стал для него ни "вороном", ни "ножом", ни одним из кругов Дантова ада. И в этом великая заслуга его воронежской "проводницы" и спутницы "ясной Наташи". Вернувшись в Москву, откуда начался его последний путь по аду ГУЛАГа, он много рассказывал Анне Андреевне Ахматовой о Наташе» (Ахматова, 1993, 1, 27).

См. у Нерлера (2008а, 6): «...Однажды Аверинцев рассказал

мне, как поразил его звонок Надежды Яковлевны, как-то буднично обронившей: «А завтра ко мне приезжает воронежская Наташа». Для Сергея Сергеевича же это прозвучало, как если бы было сообщено о приезде Лауры или Беатриче».

См. также: Нерлер, «Воронежская Беатриче», 2008б.

## ОБЩАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

*Августин.*

Исповедь. XIII. 9.

*Аверинцев, С.С.*

1970. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. №3. С. 113-143.
1976. Вячеслав Иванов // Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Советский писатель. Ленинградское отделение. С. 5-62.
1987. Вместо послесловия [к публикации «Осип Манделъштам. Последние творческие годы»] // Новый Мир. № 10. С. 234-236.
1988. По линии наибольшего сопротивления // Аверинцев С. Попытки объясниться. Москва. С. 37-42.
1989. «Но ты, священная свобода...» // Новый мир. №7. С. 185-187.
- 1990а. Вступительная статья: Судьба и весть Осипа Манделъштама // Осип Манделъштам. Сочинения в двух томах. Москва. Издательство «Художественная литература». Т.1. С. 5-64.
- 1990б. Ранний Манделъштам // Знамя. № 4. С. 207-218.
- 1991а. «Были очи острее точимой косы...» // Новый мир. № 1. С. 236-242.
- 1991б. Конфессиональные типы христианства у раннего Манделъштама // Слово и судьба. Осип Манделъштам. Москва. С. 287-298.
1992. Пастернак и Манделъштам: Опыт сопоставления // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Вып. 1. Москва. Наследие. С. 4-9.
1994. «Золотистого меда струя из бутылки стекла...» // Столетие Манделъштама. Материалы симпозиума. Tenafly.

С.18-20.

1995. «Чуть мерцает призрачная сцена...»: Подступы к смыслу // Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 116-121.
1996. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Аверинцев, С.С. Поэты. Москва. С. 165-187.
1998. Так почему же все-таки Мандельштам? // Новый мир. 1998. № 6. С. 216-220.
2001. Страх как инициация: одна тематическая константа поэзии Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С.17-23.

*Адамович, Г.*

1995. Мои встречи // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 184-195.

*Азадовский, К.М., Мец, А.Г.*

1991. Публикация, предисловие и примечания. / О.Э. Мандельштам. Внутренние рецензии и предисловие для издательства «Время» // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С.7-19.

*Айзенберг, М.*

- 2005а. «Пора вам знать, я тоже современник...» // Михаил Айзенберг. Оправданное присутствие. Сб. статей. Москва. Valtrus – Новое издательство. С. 201-205.
- 2005б. Передел мифа // Михаил Айзенберг. Оправданное присутствие. Сб. статей. Москва. Valtrus – Новое издательство. С. 206-209.

*Айзенберг, Ч. Isenberg, Charles.*

1977. Associative Chains in “Egipetskaja Marka”. Russian Literature. 5. №3. 257-276.
1987. Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam’s Literary Prose. Columbus. Ohio.

*Акаткин, В.М.*

1994. Слово, равновеликое времени: о языке позднего

- Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 25-26.
- Алтер, Р. Alter, Robert.*  
1978. Osip Mandelstam: The Poet as Witness. Defense of the Imagination: Jewish Writers and Modern Historical Crisis. Philadelphia. P. 25-46.
- Амелин, Г.Г., Мордере, В.Я.*  
2000. Миры и столкновения Осипа Мандельштама. Москва. Языки русской культуры.  
2009. Письма о русской поэзии. Москва. Знак.
- Аристотель. Aristotle.*  
1981. The Basic Works of Aristotle. Ed. Richard McKeon. New York.
- Арьев, А.*  
1994. Правда как ложь, или Человек-артист эпохи Москвошвея // Знамя. № 2. С. 190-198.  
2002. К вопросу о розе // Звезда. №12. СПб. С. 214-219.
- Ахматова, А.*  
1989. Автобиографическая проза // Литературное обозрение. №5. С. 3-10.  
1993. Листки из дневника (1963) // О. Мандельштам. Собр. соч. в четырех томах. Составители: П.Нерлер, А. Никитаев. Арт-Бизнес-Центр. Москва. т.1. С. 7-28.  
1996. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). Москва – Турино.
- Бавильский, Д.*  
1996. Маленькая вечность // Постскриптум. СПб. М. №3. С. 109-132.  
<http://www.vavilon.ru/metatext/ps5/bavilsky1.html>
- Багратион-Мухранели, И.Л.*  
1994. Чаадаев и Мандельштам // П.Я. Чаадаев и русская философия: (К 200-летию со дня рождения). Москва. С. 66-67.  
1995. О некоторых источниках исторической концепции «Египетской марки»: Мандельштам, Толстой и масонство // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство



Воронежского университета. С. 84-102.

2001. О словнике «Египетской марки» // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 24-136.

*Баевский, В.С.*

1990. «Не луна, а циферблат». Из наблюдений над поэтикой О. Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 314-322.
1994. О поэтике О. Мандельштама. Реалия. Деталь. Образ. Контекст // Филологические записки. №2. Воронеж. С. 63-70.

*Бак, Д.П.*

1990. К вопросу о поэтической эволюции Мандельштама: Тема художественного творчества // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики / Кемер. Ун-т. Кемерово. С. 24-31. (На материале «Камня» и «Tristia»)

*Банн, С., Боулт. Дж. Bann, Stephen and John E. Bowlt.*

1973. Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation. New York.

*Барнс, К. Barnes, Christopher.*

1989. Boris Pasternak: A Literary Biography. Vol. 1: 1890-1928. Cambridge.

*Барнстед, Дж. Barnstead, J.A.*

1986. Mandel'shtam and Kuzmin // Wiener Slawistischer Almanach. Band 18. С. 47-81.

*Барт, Р. Barthes, Roland.*

1970. S/Z. Paris.
1977. Image, Music, Text. Ed. and trans. S. Heath. London/ New York.
1988. "The Death of the Author". Modern Criticism and Theory: A Reader, ed. David Lodge. P. 167-195.
1989. Смерть автора. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Перев. с фр./ Сост., общ. Ред. и вступ. Ст. Косикова, Г.К. Москва. Прогресс.

*Баткин, Л.*

1977. Данте в восприятии русского поэта // Средние века. Сборник. – Вып. 35. – Москва. Наука. С. 283-286.

1993. Ворованная шуба Мандельштама // Новый мир. № 6. С. 99-102.

1994. Неуютность культуры. Два способа изучать историю культуры. Данте в восприятии Мандельштама // Баткин Л. Пристрастия. Москва. С. 19, 54-55, 123-128, 188, 212, 213.

*Бахрах, А.*

1980. «Египетская марка» и ее герой // Бахрах А. По памяти, по записям: Лит. портреты. Париж. С. 166-170.

*Бахтин, М. Bakhtin, Mikhail.*

1978. "Discourse Typology in Prose". Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views, ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska. Ann Arbor. P. 176-196.

1982. Формальный метод литературоведения. Москва.

1988. "From the Prehistory of Novelistic Discourse". Modern Criticism and Theory, ed. David Lodge.

*Безродный, М.*

1995. Султаны мнительные // Новое литературное обозрение. № 16. С. 98-128, 422, 431.

*Бейнс, Дж. Vaines, Jennifer.*

1976. Mandel'stam: The Later Poetry. Cambridge University Press.

*Бек, Т.А.*

1997. Вместо вступления // Акмэ. Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Сост. и примеч.: Т.А.Бек. – Москва. Моск. Рабочий. С. 3-9.

*Бельская, Л.*

1989. Поэзия и судьба Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Отклик неба. Алма-Ата. С. 3-12.

*Белозерова, Н.Н.*

Стихотворения О. Мандельштама о Петербурге с точки зрения категорий линейности, гипертекстуальности, интертекстуальности, метафоризации и фрактальности.

<http://frgf.utmn.ru/last/No19/text13.htm>

*Белорусец, М.*

2004. Целан и Мандельштам. Диалоги // Пауль Целан: Материалы, исследования, воспоминания. М.; Иерусалим. Т.1. С. 164–175.

*Бенчич, Ж. Венџић, Ziva.*

1988. Сложение метафор у Мандельштама // Russian Literature. XXIV. С. 129-144.

1996. Инфантильное как эстетическая и этическая категория // Russian Literature. XL. №1. С. 1-18.

1997. Категория памяти в творчестве Осипа Мандельштама // Russian Literature. XLII. № 2. С. 115-136.

*Бергсон, А. Bergson, Henri.*

1908. L'Evolution créatrice. Paris.

1970. Oeuvres. Paris: Presses universitaires de France.

*Берковский, Н.Я.*

1929. О прозе Мандельштама // Звезда. №5. С. 160-168.

*Бетеа, Д.М. Bethea, David M.*

1993. Мандельштам, Пастернак, Бродский: иудаизм, христианство и созидание модернистской поэтики // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб. С. 362-400.

*Блок, Александр.*

1955. О назначении поэта // Очерки, статьи и речи. Из дневников и записных книжек. Письма. Государственное издательство художественной литературы. Москва. С. 347-355.

1995. Дневники (Фрагменты) // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 61-62.

*Блум, Х. Bloom, Harold.*

1973. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York.

1975. A Map of Misreading. New York.

*Богатырева, С.*

1992. Завещание. Публикации. Воспоминания. Сообщения // Вопросы литературы. №2. С. 250-276.

1995. Воля поэта и своеволие его вдовы. Проблема текстологии позднего Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи мандельштамовские международные чтения. Издательство Воронежского Университета. С. 360-377.

2000. Путешествие в стихах на фоне путешествия в действительности («Фаэтонщик» О. Мандельштама в реальном, интертекстуальном и социальном контексте) // «Сохрани мою речь...». 3/1. РГГУ. Мандельштамовское общество. Москва. С. 119-137.
2002. Софья Игнатьевна Богатырева // Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В. // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис. С. 275-279, 360-383.

*Богомолов, Н.А.*

1990. В зеркале серебряного века: Русская поэзия начала XX века. Москва.
1991. Мандельштам и Ходасевич: неявные оценки и их следствия // Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Мандельштамовское общество. Москва. С. 49-54.
1998. Писал ли Мандельштам эзоповым языком? // Новое литературное обозрение. №33. С. 386-399.
1999. Русская литература первой трети XX века. Томск.
2004. Еще раз о мандельштамовском «Ламарке» (Заметки о русском модернизме, 18) // От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. Москва. Новое литературное обозрение. С. 311-318.

*Ботникова, А.Б.*

1990. Поэзия «распахнутого кругозора» // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 323-336.

*Боулт, Дж. Е. B owl, John E.*

2002. Stalin as Isis and Ra: Socialist Realism and the Art of Design // The Journal of Decorative and Propaganda Arts. Vol. 24, Design, Culture, Identity: The Wolfsonian Collection, published by: Florida International University Board of Trustees on behalf of the Wolfsonian-FLU.P. 35-63.

*Бочкова, Е.В.*

2002. «Изгойничество» как автобиографическая проблема в очерке О.Э. Мандельштама «Шум времени» // XX век и русская литература. Москва. С. 87-91.

*Браун, К. Brown, Clarence, trans.*

1965. *The Prose of Osip Mandel'shtam: The Noise of Time*, Theodocia, Egyptian Stamp. Princeton.

1967а. Вступит. статья: *On reading Mandel'shtam* // Осип Мандельштам. Собрание сочинений в трех томах. Под редакцией проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Изд. 2-е. Международное Литературное содружество. Вашингтон, Нью-Йорк. Т. 1. С. I-XXVII.

1967б. *Into the Heart of Darkness: Mandel'shtam's Ode to Stalin* // *Slavic Review*. 26 (December). No.4. P. 584-604.

1973. *Mandel'shtam*. Cambridge. Cambridge University Press.

1988. *Trans. The Noise of Time and Other Prose Pieces*. Berkeley.

*Бринкли, Т., Костова, Р. Brinkley, Tony and Kostova, Raina.*

2003. *The Road to Stalin: Mandel'shtam's Ode to Stalin and "The Lines on the Unknown Soldier"* // *SHOFAR*. 21. No.4. P. 32-62.

2008. *Posthumous Writing: Mandel'shtam's Poetics* // *Modernism/Modernity*. 15. No.4. P. 745-759.

*Бродский, И. Brodsky, Joseph.*

1986. "The Child of Civilization". *Less than One*. New York. P. 123-124.

1996. *Вершины великого треугольника* // *Звезда*. № 1. С. 225-233.

1998. *Детство и юность в Ленинграде: лето 1981 – зима 1992*. Гл.1 // Соломон Волков. Диалоги с Иосифом Бродским. Москва. Издательство Независимая газета. С.19-38.

1999. *Сын цивилизации* // *Сочинения Иосифа Бродского*. Т.V. Санкт-Петербург. С. 92-106.

2001. «С миром державным...» // *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. VII. Пушкинский фонд. Санкт-Петербург. С. 170-178.

*Бродский, Н.Л., Сидоров, Н.П.*

2001. *Литературные манифесты: От символизма до «Октября»*. Москва.

*Бройд, С. Broyde, Steven.*

1973. "Osip Mandel'shtam's 'Našedšij podkovu'". *Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky*, ed. Roman Jakobson et al. The Hague. P. 49-66.

1975. Osip Mandel'stam and His Age: A Commentary on Themes of War and Revolution in the Poetry 1913-1923. Cambridge, Mass., and London, England. Harvard University Press.
1982. Osip Mandel'stam's "Tristia" // Russian poetics. Columbus. P. 73-88.

*Бройтман, С.Н.*

1981. К проблеме диалога в лирике: опыт анализа стих. О. Мандельштама «Сестры – тяжесть и нежность...» // Художественное целое как предмет типологического анализа. Кемерово. С. 33-44.
1990. Венециейские строфы Мандельштама, Блока и Пушкина: (К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности в поэзии) // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово. С. 81-96.
1995. «Я не слышал рассказов Оссиана...» в свете исторической поэтики // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи Международные чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 153-170.
1996. Ранний О. Мандельштам и Ф. Сологуб // Изв. АН. Сер. лит. и яз. Т. 55. № 2. С. 27-35.
2000. «В Петербурге мы сойдемся снова» О. Мандельштама в свете исторической поэтики // «Сохрани мою речь...». 3/1. С. 138-159.
2006. К генезису постсимволизма.  
[http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=14](http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=14)

*Бунин, И.А.*

1973. Окаянные дни. Издательство «Заря». Лондон. Канада.

*Бухштаб, Б. Bukhstab, Boris.*

1971. The Poetry of Mandel'stam // Russian Literature Triquarterly. 1. P. 262-282.
1989. Поэзия Мандельштама (1929) // Вопросы литературы. № 1. С. 123-148.

*Бушман, И.*

1964. Поэтическое искусство Мандельштама. Институт по изучению СССР. Мюнхен.

*Быстров, Н.Л.*

2004. Об онтологическом статусе слова в поэзии Манделъштама // Известия Уральского государственного университета. Екатеринбург. № 33. С. 87-97.

*Бэлза, И.*

1968. Размышления Манделъштама о Данте // Дантовские чтения-1968. Москва. С. 213-217.

*Вайль, П.*

2007. У ахейского моря (О.Мандельштам. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»). С.133-140; Про смерть поэта (О. Мандельштам. «Кому зима – арак и пунш голу-боглазый...»); Имя собственное (О. Мандельштам. Ленинград), С. 282-290; Московский трамвай (О. Мандельштам. «Нет, не спрятаться мне от великой стены...». С.291-304.) // Вайль, П. Стихи про меня. Москва. Колибри.

*Василенко, С.В.*

1991. Два предисловия к переводам Абеля Эрмана // Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Манделъштамовское общество. Москва. С. 103-115.

*Василенко, С., Нерлер П., Гаспаров М.*

2008. «Ариост» / Манделъштамовская энциклопедия // Вопросы литературы. № 6. С.201-204.

*Василенко, С.В., Фрейдин, Ю.Л.*

1988. О «Четвертой прозе» Осипа Манделъштама // Родник. Рига. № 6. С. 26-27.

1991. Публикация, предисловие и примечания // О.Э Манделъштам. Внутренние рецензии. Предисловие. // Слово и судьба. Осип Манделъштам. Москва. С. 20-27.

*Васильев, И.Е.*

1999. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург.

*Вейдле, В.*

1973. О последних стихах Манделъштама // О поэтах и поэзии. УМКА-PRESS. Paris. С. 17-33.

*Венцлова, Т. Venclova, Tomas.*

1985. А.А. Fet «Moego tot bezumstva zhelal...» // Russian Literature. 17. №2. (Традиции лирики А.Фета в стих. О.

- М. «Сестры – тяжесть и нежность – одинаковы ваши приметы...»). С. 87-110.
1986. Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов. New Haven.
1991. Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – переводчики Петрарки: (На примере сонета CCCXI) // Русская литература. № 4. С. 192-200.
1997. Собеседники на пиру / Статьи о русской литературе. BALTOS LANKOS. Литва.
- Вербловская, И.С.*
1995. Петербургские адреса О.Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи мандельштамовские международные чтения. Издательство Воронежского Университета. С. 298-308.
- Видгоф, Л.М.*
2006. Москва Мандельштама. Книга-экскурсия. Москва. ОГИ.
2007. О стихотворении О. Мандельштама «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...» // Вопросы литературы. С. 222-238.
2009. О последней строке и скрытом имени в стихотворении О. Мандельштама «Мастерица виноватых взоров..» // Toronto Slavic Quarterly. №29. С. 1-8.  
<http://www.utoronto.ca/tsq/28/vidgof28.shtml>
- Видгоф, Л.М., Городскова, Н.Е., Нерлер, П.М.*
2008. Увековечение памяти Осипа Мандельштама в Москве. Хроника событий.  
[http://www.polit.ru/dossie/2008/08/25/chron\\_print.html](http://www.polit.ru/dossie/2008/08/25/chron_print.html)
- Вильмонт, Н.*
1989. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. Москва. С. 19-20, 47, 175, 215-219.
- Витинс, И. Vitins, I.*
1987. Mandelstam's farewell to Marina Tsvetaeva: "Ne veria voskresenia chudu" // Slavic Review. 46. № 2. P. 266-280.
- Воздвиженский, В.Г.*
1991. Мандельштам в тридцатые годы // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 271-278.
- Волков, С. Volkov, Solomon.*



1979. Редакция: Dmitri Shostakovich. Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich. Harper Colophon Books, Harper and Row Publishers.

1998. Диалоги с Иосифом Бродским. Москва. Издательство Независимая Газета.

*Волгонов, Д.*

1988. Триумф и трагедия // Октябрь. №10. С. 3-55

1989. Триумф и трагедия. И.В. Сталин. Политический портрет. АПН. Москва.

1990. Триумф и трагедия Сталина. Кн. 1. Москва

1996. Вождь второй: Иосиф Сталин // Семь вождей. Кн.1. М. Новости.

*Волошин, М.*

1995. Воспоминания // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 113-117.

*Вольпин, Н.*

1991. Осип Мандельштам // Литературное обозрение. №1. С. 86.

*Вольтская, Т.*

2008. Поэт против человека. 70 лет со дня смерти Мандельштама.  
<http://news.babr.ru/?IDE=49689>

*Вольф, И.*

2001. «Ленинград» как продолжение стихотворного диалога О. Мандельштама и М. Цветаевой // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 40-46.

*Гандельсман, В.*

1999а. Подтверждающий эпитет // Октябрь. № 8. С. 169-173. (Заметки о поэтике цикла стихотворений О. М. «Воронежские тетради»)

1999б. Сталинская Ода Мандельштама // Новый журнал. № 215. С. 311-319.

*Гарвин, П. Garvin, Paul L.*

1964. ed. and trans. A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style. Washington.

*Гардзонио, С.*

2006. «Феррара черствая» О.Э. Мандельштама // Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. Москва. РГГУ. С. 176-183.

2008. Итальянская культура в творчестве Мандельштама / Мандельштамовская энциклопедия // Вопросы Литературы. № 6. С. 235-237.

*Гаспаров, Б.М. Gasparov, B.*

1983. Функции реминисценций из Данте в поэзии Пушкина (статья первая) // Russian Literature. XIV. P. 317-350.

1987. Сон о русской поэзии (О. Мандельштам. «Стихи о русской поэзии». 1-2 // Stanford Slavic Studies. 1. P. 259-306.

1992a. The “Golden Age” and its role in the Cultural Mythology of Russian Modernism // Cultural Mythologies of Russian Modernism. Berkeley. P. 1-16.

1992b. Тридцатые годы – железный век (к анализу мотивов столетнего возвращения у Мандельштама) // Cultural mythologies of Russian Modernism. Berkeley. P. 150-179.

1993. «Извиняюсь» // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. Москва. «Наука». С. 109-120.

1994. Литературные лейтмотивы. Москва. «Наука». «Восточная литература».

2003. Севооборот поэтического дыхания: Мандельштам в Воронеже, 1934-1937 // Новое литературное обозрение. №63. Москва. С. 24-38.

<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/gaspar.html>

*Гаспаров, М.Л.*

1990. Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 336-346.

1991. Труд и постоянство в поэзии О.Мандельштама // Слово и судьба.Осип Мандельштам. Москва. С. 371-389.

1994a. Воронежская поэзия О.Мандельштама // Филол. Зап. 1994. Вып.2. С. 9-23.

1994б. Метрическое соседство Оды Сталину О. Мандельштама

- // Столетие Манделъштама. Материалы симпозиума. Tenaflu. С. 99-111.
- 1995а. «Грифельная ода» Манделъштама: история текста и история смысла // *Philologica. Moscow. London*. Т. 2. № 3/4. С. 153-198.
- 1995б. «За то, что я руки твои...» – стихотворение с отброшенным ключом // Манделъштам и античность. Манделъштамовское общество. М.С. 104-115.
- 1995в. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Манделъштама // Манделъштам О. Полное собрание стихотворений. Составление, подготовка текста и примечания А.Г. Меца. Санкт-Петербург. С. 8-64.
- 1995г. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избранные статьи. Москва. С. 286-304.
1996. О. Манделъштам. Гражданская лирика 1937 года. РГГУ. Москва.
1997. Стих О.Манделъштама // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. III. С. 492-501.
1998. «Ариост» Манделъштама: редакция морская и редакция степная // *Russica Romana. In memoria di Angelo Maria Ripellino*. Vol. V. С. 151-164.
1999. Сонеты Манделъштама 1912г.: от символизма к акмеизму // *Europa orientalis*. Vol. XVIII. №1. С.147-158.
2000. Поэт и общество: Две готики и два Египта в поэзии О. Манделъштама // «Сохрани мою речь...». 3/1. РГГУ. Манделъштамовское общество. Москва. С. 25-41.
- 2001а. О русской поэзии. Санкт-Петербург. Издательство «Азбука».
- 2001б. «Восьмистишия» Манделъштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Манделъштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Манделъштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 47-54.
- 2001в. Манделъштам // О.Манделъштам. Стихотворения. Проза Москва. АСТ. Харьков. Фолио. С. 3-20.
- 2002а. «Сеновал» Осипа Манделъштама: история текста и история смысла // Тыняновский сборник. Вып. 11.

Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. Москва. ОГИ. С. 376-390.

2002б. «Ода» Сталину Мандельштама и ее метрическое сопровождение // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры. Москва. Кн. 2. С. 474-512.

2002в. Предисловие // Ронен, Омри. Поэтика Осипа Мандельштама: Сборник статей. СПб. Гиперион.

*Гаспаров, М., Ронен, О.*

1999. О. Мандельштам. «Сумерки свободы»: Опыт академического комментария // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. Т. 58. № 5/6. С. 3-9.

2002. «Венецианская жизнь...» О. Мандельштама: Опыт комментария // Звезда. № 2. С. 193-202.

2003. Похороны солнца в Петербурге: О двух театральных стихотворениях Мандельштама // Звезда. №5. С. 207-219. (Образ умирающего города в стихотворениях О. М. «В Петербурге мы сойдемся снова...» и «Чуть мерцает призрачная сцена...»).

*Геворкян, Т.*

2001. «Несколько холодных великолепий о Москве». Марина Цветаева и Осип Мандельштам. // Континент. № 109. С. 386-410.

<http://www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/about/gevorkyan00.html>

*Гелих, А.*

1995. «Звезда с звездой говорит»: Диалог Мандельштама с Лермонтовым // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 69-83.

*Геллер, М.*

1974. Концентрационный мир и советская литература. London.

*Геллер, М., Некрич, А.*

1982. Утопия у власти. Т.1. Лондон.

1996. История России 1917-1995. Утопия у власти в 4-х томах. «МИК».

*Генис, А.*

Мандельштам и органическая поэтика // Метаболизм поэзии. Мандельштам и органическая эстетика. // <http://www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/silverage/mandelstam/genismetabol.html>.

*Герштейн, Э.Г.*

1980. Вступительные заметки / «Забытые рецензии О. Мандельштама» // Вопросы Литературы. №12. С. 241-262.

1986. Новое о Мандельштаме. Главы из воспоминаний. О.Э.Мандельштам в воронежской ссылке (по письмам С.Б. Рудакова). Atheneum. Paris.

1987. Слушая Мандельштама // Новый мир. №10. С. 194-196.

1990. О гражданской поэзии Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 346-355.

1998. Мемуары. СПб.

2002. Мемуары. Москва. Захаров.

*Гинзбург, Л.Я.*

1972. Поэтика Осипа Мандельштама // Известия АН СССР. Серия Литературы и языка. Том 31. Вып. 4. С. 309-327.

1982. Поэтика Осипа Мандельштама // О старом и новом. Статьи и очерки. Ленинград. С. 245-300.

1990. «Камень» // Осип Мандельштам. «Камень». Ленинград. «Наука». С. 261-276.

1995. Из старых записей // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 275-276.

1997. Поэтика ассоциаций // Гинзбург, Л. О лирике. Москва. С. 331-371.

1999. Записные книжки. Новое собрание. Москва. Захаров.

*Гиттиус, З.Н.*

1991. Живые лица. Тбилиси.

1995. Одержимый (Фрагмент) // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 69.

*Гиффорд, Г. Gifford, Henry.*

1979. "Mandelstam and the Journey". Osip Mandelstam: Journey to Armenia, trans. Sidney Monas. San Francisco. P. 7-33.

1994. Mandelstam and Soviet Reality // Столетие Манделъштама. Материалы симпозиума. Tenaflly. С. 255-267.

*Глазов, Ю. Glazov, Yuri.*

1985. "Thieves in the USSR as a social phenomenon", "The psychology of the Soviet Leaders" // The Russian Mind since Stalin's Death. D. Reidel Publishing Company. Dordrecht Boston Lancaster. P. 36-50, 51-70.

*Глазова, М. Glazova, Marina.*

1984. Mandel'stam and Dante: The Divine Comedy in Mandel'stam's Poetry of the 1930s // Studies in Soviet Thought. Vol. 28. Reidel Publishing Company. Dordrecht Boston Lancaster. P. 281-335.

1988. The Artist as Transgressor in Mandel'stam's Poetry // Studies in Soviet Thought. Vol. 36. Kluwer Academic Publishers. Dordrecht Boston London. P. 1-61.

2000. Манделъштам и Данте: «Божественная комедия» в поэзии Манделъштама тридцатых годов // «Сохрани мою речь...». 3/1. Записки Манделъштамовского общества. Москва. С. 73-100.

*Глазова-Корриган, Е. Glazov-Corrigan, Elena*

2000. Mandel'shtam's Poetics: A Challenge to Postmodernism. University of Toronto Press. Toronto Buffalo London.

*Голдберг, С. Goldberg, Stuart.*

2008. "Kak trudno rany vrachevat'...": Mandelstam's 'Prescient' Evasions of Bloom." In Russian Literature and the West: A Tribute to David M. Bethea. Part II. Ed. by Alexander Dolinin, Lazar Fleishman and Leonid Livak (Stanford Slavic Studies. Vol. 36). Stanford. Stanford UP. P. 27-43.

*Голдина, Е.А.*

2001. Маятник и воплощение «малой секунды» в поэзии Манделъштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Манделъштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Манделъштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 55-61.

*Голлербах, Э.Ф.*

1991. Публикация и предисловие Е.А. Голлербаха (Ленинград), примечания А.В. Наумова / Манделъштам

в архиве Э.Ф. Голлербаха // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 102-111.

*Голомиток, Игорь. Golomstock, Igor.*

1990. Totalitarian Art. London: Icon.

*Гордин, В.Л.*

1990. Мандельштамовский Воронеж // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 53-60.

*Гордин, Я.А.*

1993а. Поэт и хаос // Нева. № 4. С. 212-262.

1993б. Зренье пророка смертей (Вступительная статья) // Осип Мандельштам. XX век. Гибель поэтов. Санкт-Петербург. Лениздат. С. 5-22.

1993в. Составление, предисловие и комментарии // Осип Мандельштам. XX век. Гибель поэтов. Санкт-Петербург. Лениздат.

1998. «Своя версия прошлого...» (Вступительная статья) // Соломон Волков. Диалоги с Иосифом Бродским. Москва. Издательство Независимая газета. С. 5-10.

*Горелик, Л.Л.*

1998а. «Я получил блаженное наследство...» (Лермонтовская тема наследственного поэтического дара в стихотворении О.М.) // Романтизм и его исторические судьбы. Материалы междунар. науч. конф. (7 Гуляевских чтений). 13-16 мая 1998. Тверь. Ч. 2. С. 60-63.

1998б. Отчет о «правосудии Божиим» в «Стихах о неизвестном солдате» О. Мандельштама. Смоленск.

2001. Тема поэта-теурга в стихотворении Мандельштама «Если б меня наши враги взяли...» // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С.62-72.

2002. «Телефон» Мандельштама: к вопросу о генезисе символа телефона в русской поэзии // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения. Сб. науч. тр. Москва. С. 154-160.

2005. Связь в вечности: образ телефона в стихотворениях Мандельштама рубежа 1920-1930-х годов // Проблемы целостного анализа художественного произведения. Борисоглебск. Вып. 4. (На материале стихотворений О.Э. Мандельштама «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» и «Еще далёко мне до патриарха...»). С. 22-26.
- Горенштейн, В.*  
2008. Перекресток Мандельштама // Иерусалимский журнал. № 28. С. 204-241.  
<http://magazines.russ.ru/ier/2008/28/go22.html>
- Горнунг, Л.В.*  
1990. Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме: По дневниковым записям // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. С. 26-35.
- Городецкий, Л.Р.*  
2006. «Германский монитор», черемуха и комментирование текстов Мандельштама // Текстология и эдиционная практика. Сборник научных трудов. Москва. С. 60-68.
- Гофман, Б.Г.*  
1996. Генетический код поэта Мандельштама // Постскрипtum: литературный журнал. СПб. Феникс. № 3. С. 79-108.  
<http://www.vavilon.ru/metatext/ps5/gofman1.html>  
<http://www.vavilon.ru/metatext/ps5/gofman2.html>
- Гофман, В.*  
1991. О Мандельштаме: Наблюдения над лирическим сюжетом и семантикой стиха // Звезда. №12. С. 115-123.
- Григорьев, А., Петрова, И.*  
1977. Мандельштам на пороге тридцатых годов // Russian Literature. 5. №2. С. 181-192.
- Григорьев, В.П.*  
1996. Два идиостилия: Хлебников и Мандельштам. Подступы к теме. 1 // Поэтика, стилистика, язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. Москва. С. 101-107.  
2000а. Поздний Мандельштам: хитрые углы: «Ода» Сталину или/и Хлебникову? // Григорьев В. Будетлянин. Москва. Языки русской культуры. С. 682-700.



[http://www.philol.msu.ru/~humlang/articles/h\\_oda.htm](http://www.philol.msu.ru/~humlang/articles/h_oda.htm)

2000б. Промер // *Europa Orientalis: Studi e ricerche sui paesi e le culture dell'Est Europeo*. V.19. № 1. С. 215-224.

2002а. Мандельштам и Хлебников, I (1922-1931) // *Studi e scritti in memoria de Marzio Marzaduri*. Padova, 2002. С. 171-178.

2002б. Об одном тире в одном из «Восьмистиший» Осипа Мандельштама // *Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз.* Т. 61. № 5. (К вопросу о хлебниковском контексте в стихотворении «Скажи мне, чертежник пустыни...» и ряде других поздних произведениях О.М. («Ламарк», «Стихи о неизвестном солдате»)). С. 52-61.

2003а. Мандельштам и Хлебников, II (1932-1936) // *Рус. яз. в науч. освещении*. Москва. № 1. С. 51-67.

*Григорьяни, Т.*

1995. Новое прочтение «Египетской марки»: [О кн.: Mandelstam O. Le timbre égyptien: récit. / Amoursky, Éveline (tr.). – Arles: Actes Sud. (Arles, 1995)] // *Русская Мысль*. 28 сент. – 4 окт. С. 13.

*Гришунин, А.Л.*

1991. Блок и Мандельштам // *Слово и судьба*. Осип Мандельштам. Москва. С. 152-160.

*Громов, Е.*

1998. Сталин. Власть и искусство. Москва. Республика.

*Громов, П.*

1966. А. Блок, его предшественники и современники. Москва-Л.

*Гумилёв, Н.*

1914. Рецензия на сборник Мандельштама «Камень» (1913 и 1916) // «Аполлон». №1/2. С. 126-127.

1916. Рецензия на сборник Мандельштама «Камень» (1913 и 1916) // «Аполлон». №1. С. 30-32.

1962, 1964, 1968. *Собрание сочинений*. Тома. 1, 2, и 4. Вашингтон.

*Гурвич, И.*

1994. Мандельштам: проблема чтения и понимания. New York.

1997. Мандельштам и проблема «бессмысленного слова» //

Russian Literature. XLII. №2. С. 171-182.

*Гутрина, Л.Д.*

2004. Стихотворные «гнезда» в поэзии О.Э. Мандельштама 1930-х годов (К проблеме становления нового типа поэтической образности). Дис.канд. филол. Наук. 10.01.01. Екатеринбург. <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/210404.html>

*Гыдов, В.Н.*

1991. «Дышать не для себя...» (Воронежский период Осипа Мандельштама) // Слово и Судьба. Осипа Мандельштам. Москва. С. 278-286.

1994. От легенды к реальности // Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 38-40.

*Гыдов, В.Н., Нерлер, П.М.*

1994а. Последние годы Осипа Мандельштама: Хроника // Филол. Зап. Вып. 2. С. 95-111.

1994б. Последние годы Осипа Мандельштама: Хроника: [Продолж. Начало см. в Вып. 2] // Филол. Зап. Вып. 3. С. 62-75.

1995. Последние годы Осипа Мандельштама: Хроника // Филол. Зап. Вып. 5. С. 110-121.

*Давидсон, П. Davidson, Pamela.*

1989. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge.

*Давыдов, М., Огурцов, А.*

1987. О.Э. Мандельштам и Б.С. Кузин: материалы из архивов // Вопр. ист. естествознания и техники. №3. С. 281-286.

*Давыдов, С. Davydov, Sergej.*

1985. "From 'Dominant' to 'Semantic Gesture': A Link between Russian Formalism and Czech Structuralism" // Russian Formalism: A Retrospective Glance, ed. Robert Jackson and Stephen Rudy. New Haven. P. 93-113.

*Даймонд, Ф. Diamond, Frank.*

1973. Интервью с Надеждой Яковлевной Мандельштам // Надежда Мандельштам. 1982. Мое завещание и другие эссе. С. 115-120.

*Данин, Д.*

1999. Нечаянное счастье Осипа Мандельштама (К истории

создания стихотворения «Ламарк») // Наука и жизнь. Москва. № 7. С. 70-77.

*Данте Алигьери. Dante Alighieri.*

1961. Божественная Комедия. Перевод с итальянского М. Лозинского. Государственное издательство художественной литературы. Москва.

1962. La Divina Commedia. Ulrico Hoepli. Milano.

1966a. Convivio. 1, 1111, 1112 // Dante: Opere, a cura di M. Porena e M. Pazzaglia. Bologna.

1966b. Epistole al signore Can Grande. 1389 // Dante: Opere, a cura di M. Porena e M. Pazzaglia. Bologna.

1995. Божественная Комедия. Перевод с итальянского А.А. Илюшина. Москва.

*Дашевская, О.*

1999. Идеи русской космической философии в поэтическом мире О. Мандельштама: Поэтика эволюционной темы // Проблемы литературных жанров: Материалы IX Международной научной конференции, посвященной 120-летию со дня основания Томского государственного университета. 8-10 дек. Томск. Ч. 2. С. 110-115.

*Де Ман, П. De Man, Paul.*

1982. "The Resistance to Literary Theory". Yale French Studies. 63. P. 3-20.

*Де Мони, Э. De Mauny, Elizabeth.*

2002. Интервью с Надеждой Яковлевной Мандельштам // Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В. // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис. С. 471-487.

*Демина, А.С.*

2006. Поэтическая философия творчества О.Э. Мандельштама. Новгород.

<http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/191079.html>

*Денисова, Е.А.*

1997. Экзистенциальные проблемы в творчестве О. Мандельштама. Изд-во Комс.н/Амуре педагогического института. С. 65-69.

*Деррида, Ж. Derrida, Jacques.*

1976. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakrovorty Spivak. Baltimore.
- Джаксон, Р., Руди, С. *Robert Jackson and Stephen Rudy, eds.*
1985. *Russian Formalism: A Retrospective Glance*. A Festschrift in Honor of Victor Erlich. New Haven. Conn.
- Добрицын, А.
1994. «Нашедший подкову»: Античность в поэзии Мандельштама: (Доп. к коммент.) // *Philologica*. Двухязычный журнал по русской и теоретической филологии (Москва-Лондон). Vol. 1. № 1/2. С. 115-134, 164-166, 182.
- Долежел, Л. *Doležel, Lubomír.*
1979. "In Defense of Structural Poetics". *Poetics* 8: 521-530.
1982. "A Schema of Literary Communication". Unpublished manuscript.
- Домиль, В.
2005. Пощёчина.  
<http://berkovich-zametki.com/2005/Zametki/Nomer1/Domil1.htm>
- Дувакин, В.Д.
2002. Осип и Надежда Мандельштамы. Москва.
- Дутли, Р. *Dutli, Ralph.*
1985. *Ossip Mandelstam. Dialog mit Frankreich*. Zürich.
1993. 1. Еще раз о Франсуа Вийоне 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Мандельштама // «Сохрани мою речь...». Т.4. №2. Мандельштамовское общество. Издательство «Книжный сад». Москва. С. 77-85.
1995. «Нежные руки Европы»: О европейской идее Осипа Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С.15-23.
2005. «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография / Пер. с нем. К. Азадовского. СПб. Академический проект.
- Емельянов, В.
2008. «Ассирийские крылья стрекоз»: поэтика и культурология образа // *Asiatica: Труды по философии и культурам Востока*. СПбГУ. С. 30-40.

<http://banshur69.livejournal.com/40944.html>

2009. Идея вечного возвращения в шумерской культуре // Вестник СПбГУ. Серия 13. Вып. 2. С. 58-68.

*Еськова, А.Д.*

2006. О статусе лирического мы в поэзии О. Мандельштама // Словоупотребление и стиль писателя. Вып. 3: Межвуз. сб. СПб. Изд-во С.-Петерб. ун-та. С. 126-136.

2007. Поэтический мир О. Мандельштама как социум (заметки к теме) // Основные проблемы современного языкознания [Текст]: сборник статей Всероссийской конференции (с международным участием). Астрахань. С. 17-19.

*Живов, В. М.*

1991. Космологические утопии как подтекст в «Стихах о неизвестном солдате» О. Мандельштама // Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Мандельштамовское общество. Москва. С.74-78.

1992. Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920-1930-х гг. («Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту. С. 411-434.

*Жирмунская, Т.*

2005. Осип Мандельштам: ««Господи!» сказал я по ошибке...» // Истина и жизнь . № 3. С. 38-43. № 4. С. 42-45. № 5. С. 34-39.

*Жирмунский, В.М.*

1928. Преодолевшие символизм // Вокруг 'Поэтики' Опояза. Вопросы теории литературы. Ленинград. С. 337-356.

1967. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.

*Жолковский, А.К.*

1979. Инварианты и структура текста. II. Мандельштам: «Я пью за военные астры» // Slavica Hierosolymitana. 4. С. 159-184.

1985. Искусство приспособления // Грани. 138. С.78-98.

1986а. «Я пью за военные астры...» – поэтический автопортрет Мандельштама // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. Мир

- автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly. С. 204-227.
- 1986б. О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе. (Прогулки по Маяковскому) // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly. С. 255-278.
1991. Тоска по мировой культуре – 1931 («Я пью за военные астры...») // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. Москва. С. 413-427.
1994. Блуждающие сны и другие работы. Москва. Наука-Восточная литература. С. 7-64, 139-169, 215-223, 293, 312-368.
1999. О неясной ясности: Логоцентрические заметки на полях стихотворения Мандельштама «Не сравнивай: живущий несравним...» // Звезда. № 2. С. 177-191.
2000. «Клавишные прогулки без подорожной», «Не сравнивай: живущий не сравним...» // «Сохрани мою речь...». 3/1. РГГУ. Записки Мандельштамовского общества. Москва. С. 160-184.
2005. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. Москва. РГГУ. С. 60-82.
2010. Еще раз о мандельштамовском «Ламарке»: Так как же он сделан? // Вопросы литературы. №2. С.150-182, <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/2/zh13.html>
- Завадская, Е.В.*
- 1991а. Дерево слова. // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 242-349.
- 1991б. В необузданной жажде пространства (Поэтика странствий в творчестве О.Э. Мандельштама) // Вопросы философии. №11. С. 26-32.
1995. Небесный Иерусалим и пути к нему, начертанные поэтом Осипом Мандельштамом // Лики культуры: Альманах. Москва. Т.1. С. 456-466. <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2453>
- Закс, Л.*
1999. Концепция духовно-органической формы в творчестве

О.Э. Мандельштама: «Восьмистишия» и «Разговор о Данте» // Екатеринбургский гуманитарий. № 1. С. 119-141.

*Замятин, Е.*

1967а. Мы. Inter-Language Literary Associates. New York.

1967б. Завтра // Лица. Международное Литературное Содружество. Нью-Йорк. С. 171-174.

1967в. Я боюсь // Лица. Международное Литературное Содружество. Нью-Йорк. С. 183-190.

*Заславский, П.Д.*

1994. Триединая природа человека в лирике О. Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 42

1995. О ритме в ранней лирике О.Э. Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи мандельштамовские международные чтения. Издательство Воронежского Университета. Воронеж. С. 276-279.

1996. Тема смерти в лирике О. Мандельштама 30-х годов / П.Д.Заславский // Край Воронежский: история и традиции. Вып. I. Воронеж. Петровский сквер. С. 78-81.

*Зеeman, P. Zeeman, Peter.*

1986. Irony in Mandel'stam's Later Poetry // Russian Literature. XIX. P. 414 - 419.

1988. The Later Poetry of Osip Mandelstam: Text and Context. Amsterdam.

*Зенкевич, Е.П., Мандельштам, А.А., Нерлер, П.М.*

1991. Публикация, предисловие и примечания. / Осип Мандельштам в переписке семьи (из архивов Е.Э. и А.Э. Мандельштамов) // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 50-101.

*Зенкевич, М.А.*

2002. Михаил Александрович Зенкевич // Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В. // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис.С. 24-31.

*Зиновьева, Ю.А.*

2008. «Концерт на вокзале» О.Э.Мандельштама: пять разборов // Вестник Православного Свято-Тихоновского

- гуманитарного университета. Сер. «Филология». Вып. 2. С. 41-49.
- Зинченко, В.П.*  
1991. Проблемы психологии развития (читая О. Манделъштама) // Вопросы психологии. №4. С. 126-138. №5. С. 139-151. № 6. С. 117-130.
- Зусман, В.*  
2003. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. №2. С. 44-71.
- Зусман, Н., Зусман, В.*  
2000. Ритм как константа литературы и музыки // Свое и чужое в европейской культурной традиции – Das Eigende und das Fremde in der kulturellen Tradition Europas: Литература. Язык. Музыка. (На примере поэзии О. Манделъштама). Нижний Новгород. С. 218-219.
- Иванов, Вяч. Вс.*  
1971. Об одной параллели к Гоголевскому Вию // Труды по знаковым системам. Тарту. 5. Вып. 284. С. 133-142.  
1972. Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Манделъштама // Russian Literature. №3. С. 81-87.  
1985. Темы и стили Востока в поэзии Запада. Послесловие в Восточных мотивах// Стихотворения и поэмы. Черкасский, Л. и Муравьев, В. Москва. Наука. С. 424-470.  
1987. Одетый одеждою крыльев. // Выходы вечности (Ассирио-вавилонская поэзия в переводах В.К. Шилейко). «Книга». Москва.  
[http://krotov.info/lib\\_sec/25\\_sh/shil/eyko.htm](http://krotov.info/lib_sec/25_sh/shil/eyko.htm)  
1988. Пастернак и опояз. К постановке вопроса // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Ред. М.О. Чудаковой. Рига. С. 70-82.  
1990. «Стихи о Неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О. Э. Манделъштама: Воспоминания, материалы к биографии, «Новые стихи», комментарии, исследования. Воронеж. С. 356-366.  
1991. Манделъштам и биология // Сб. Осип Манделъштам. К 100-летию со дня рождения: поэтика и текстология.



Москва. С. 4-7.

1994. Mandelstam and Biology // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenaflly. NJ. 280-298.

2000. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Москва. В двух томах. Т. 2

2005. Дуальные структуры в обществах.

<http://www.polit.ru/lectures/2005/09/06/ivanov.html>

2006. Параллели к «Сеновалу» Мандельштама // Стих. Язык. Поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. Москва. РГГУ. С. 233-242.

2007. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М. Языки славянских культур. С. 165-179.

<http://ec-dejavu.ru/t-2/Town.html>

2008. Послесловие // Осип Эмильевич Мандельштам в Воронеже (июнь 1934 – май 1937 г.). Фотоальбом. Воронеж. 1985. Сост.: Н.Е.Штемпель и В.Л. Гордин В.Л.; текст: Н.Е. Штемпель // Осип Мандельштам в Воронеже. Воспоминания. Фотоальбом. Стихи. К 70-летию со дня смерти О.Э. Мандельштама. Москва. С.194-195.

2009а. Мандельштам и наше будущее // Осип Мандельштам. Полное собрание сочинений и писем. В трех томах. Т. 1. Стихотворения. Москва. Прогресс-Плеяда. С. 3-40.

2009б Стихотворение Осипа Мандельштама «Рояль».

<http://kogni.narod.ru/royal.htm>

*Иванов, Вяч.Вс., Топоров В.Н.*

1992. Пчела // Мифы народов мира. Т.2. Москва. Советская Энциклопедия. С. 354-356.

*Иванов, Вяч. Ив.*

1974а Заветы символизма // Собрание сочинений. Брюссель. Т. 2. С. 587-603.

1974б. «О границах искусства» // Собрание сочинений. Брюссель. Т. 2. С. 627-651.

1979а. О весёлом ремесле и умном весле // Собрание сочинений. Брюссель. Т. 3. С. 62-77.

1979б. Чурлянис и проблема синтеза искусства // Собрание сочинений. Брюссель. Т. 3. С. 149-170.

*Иванов, Г.*

1955. Осип Мандельштам // Новый журнал. 43. С. 273-284.

1995а. Петербургские зимы // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 70-80.

1995б. Китайские тени (Фрагменты) // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 81-89.

*Иваск, Ю.*

1969. Вступительная статья: Дитя Европы // Собрание сочинений в трех томах. Под редакцией проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Изд. 2-е. Международное Литературное содружество. Вашингтон. Нью-Йорк. Т. 3. С. I-XXI.

1971. Христианская поэзия Мандельштама // Новый Журнал. №103. С. 109-123.

1976а. Три лирические молитвы // Записки русской академической группы. Т. 10, New York. С. 254-271.

1976б. Osip Mandelstam's "We Shall Gather Again in Petersburg" // SEEJ. (Slavic and East European Journal). Vol. 20, 253-260.

*Ивич, А.*

2002. Александр Ивич (Игнатий Игнатьевич Бернштейн) // Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В. // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис. С. 125-132.

*Ивнев, Р.*

1991. Осип Мандельштам в «Мемуарах» Рюрика Ивнева // «Сохрани мою речь...». Мандельштамовский сборник. Москва. С. 41.

1995. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 245-255.

2002. Рюрик Ивнев // Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В. // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис. С. 59-67.

2007. Осип Мандельштам // Ивнев, Р. Богема. Москва. Вагриус. С. 453-464.

*Иглтон, Т. Eagleton, Terry.*

1986. "The Revolt of the Reader". *Against the Grain: Selected Essays*. 1975-1985, London.

*Игошева, Т. В.*

2000а. О стихотворении «Ламарк» Осипа Манделъштама // Известия РАН. Серия лит. и яз. 59. С. 38-45.

2000б. О драматической коллизии в стихотворении Анны Ахматовой «Рахиль» // Вестник Новгородского университета. Серия Гуманитарные науки. 2000. № 15.

<http://www.akhmatova.org/articles/igosheva.htm>

2007. Ламарк // О.Э. Манделъштам, его предшественники и современники: Сборник материалов к Манделъштамовской энциклопедии / Сост. Делекторский и др. Москва. РГГУ. С. 85-93.

*Изер, В. Iser, Wolfgang.*

1971. "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction". *Aspects of Narrative*, ed. J Hillis Miller. New York. P. 1-46.

1972. "The Reading Process: A Phenomenological Approach". *New Literary History*. 3. P. 279-299.

1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore.

1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore.

1980. "Interview". *Diacritics* 10 (June). P. 57-86.

1981. "Talking Like Whales: A Reply to Stanley Fish". *Diacritics* 11 (September). P. 82-87.

*Илюшин, А.А.*

1990. Данте и Петрарка в интерпретациях Манделъштама // Жизнь и творчество О.Э. Манделъштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 367-382.

1995. Еще один разговор о Данте (Предисловие) // Божественная комедия. М. С. 4-35.

*Искандер, Ф.*

1991. *Поэты и цари*. Москва.

*Каблуков, С.П.*

1979. Из дневника С.П. Каблукова // Манделъштам в записях дневника С.П.Каблукова. Ред. А.А. Морозова. Вестник

- Русского Христианского Движения. № 129. С. 135-155.
1990. Дневник // Мандельштам О.Э. Камень. Л. С. 241-258.
- Кавана, К. Cavanagh, Clare Adele.*
1988. Osip Mandel'shtam and the Modern Creation of Tradition. Ph.D. Dissertation. Harvard University.
1990. Synthetic Nationality: Mandel'shtam and Chaadaev // Slavic Review. Vol. 49. № 4. P. 597-610.
1991. The Poetics of Jewishness: Mandelstam, Dante and the "Honorable Calling of Jew". SEEJ. Vol. 35. P.317-338.
- 1993а. Модернистское созидание традиции: О.Мандельштам, Т.С. Элиот, Э. Паунд // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб. С. 400-422.
- 1993б. Мандельштам и модернистское изобретение Европы / Пер. [с англ.] А. Королева // Диапазон: Вестн. иностр. лит. №1. (Изгнание как явление литературы XX в.: Материалы Второй конф. Рус.-амер. ин-та (Москва, 24-26 авг. 1992 г.). С. 14-19, 40-48.
1995. Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition. Princeton.
- Каверин, В.*
1995. Встречи с Мандельштамом // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 268-272.
- Каганская, Майя.*
1977. Осип Мандельштам – поэт иудейский // Sion. 20. С. 174-195.
- Казаркин, А.П.*
1990. Оппозиция «Природа – Культура» в творческом сознании Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово. С. 31-37.
- Каллер, Дж. Culler, Jonathan.*
1975. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature. Ithaca. NY.
1976. "Presupposition and Intertextuality". Modern Language. Notes 91: 1380-96.
1981. The Pursuit of the Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction. New York.

1982. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. New York.

1983. Roland Barthes. London.

*Камнева, Т.*

1978. «Библейские основы бытия» и совесть русского поэта: (Письмо-ответ М. Каганской) // Двадцать два. Тель-Авив. №22. С. 218-223.

*Кантор, Е.*

1991. В толпокрылатом воздухе картин: искусство и архитектура в творчестве О.Э. Мандельштама // Лит. обозрение. № 1. С. 59-68.

*Капустин, М.П.*

2002. Культура и власть: Пути и судьбы русской интеллигенции в зеркале поэзии / Рос. акад. естеств. наук. Секция «Человек и творчество». Москва. Изд-во Ипполитова.

*Карабчиевский, Ю.*

1970/2008. Улица Мандельштама.

[http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/arhiv/karab/esse/ulic.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/arhiv/karab/esse/ulic.html)

1974. Улица Мандельштама // ВРСХД. № 111. С. 136-170.

1985. «Воскресение Маяковского». Страна и Мир. Мюнхен.

*Карпов, А.С.*

1998. О. Мандельштам. Жизнь и судьба. Москва

*Карпович, М.М.*

1995. Мое знакомство с Мандельштамом // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 40-43.

*Катаев, В.*

1978. Алмазный мой венец // Новый мир. №6. С. 3-146.

1995. Встреча Мандельштама с Маяковским // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 273-274.

*Кац, Б.А.*

1991. Вступит. Статья: Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...». Стихи и проза (Составление, вступительная статья и комментарии Б.А. Каца). Ленинград. С. 5, 7-54, 110-139.

1997. Песенка о еврейском музыканте: шутка или кредо?

К подтекстам и интерпретациям стихотворения «Жил Александр Герцович...» // Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследования. Очерки. Комментарии. СПб. С. 229-230.

*Кацис, Л.Ф.*

- 1991а. Поэт и палач: опыт прочтения сталинских стихов // Литературное обозрение. 1991. №1. С. 46-54.
- 1991б. «Дайте Тютчеву стрекозу...» // «Сохрани мою речь...», Мандельштамовское общество. Издательское предприятие «Обновление». Москва. С. 75-84.
- 1991в. Мандельштам и Байрон (к анализу «Стихов о неизвестном солдате») // Слово и судьба. Осип Мандельштам. С. 436-453.
- 1991г. Мандельштам и Волошин (Заметки к теме) // Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991г. Мандельштамовское общество. Москва. С.55-59.
- 1993а. Осип Мандельштам и биологические теории его времени // *Натура и культура: Тезисы конф.* (Москва. Ноябрь 1993): РАН; Ин-т славяноведения и балканистики. Москва. С. 60-62. (Гёте)
- 1993б. Словарь «Стихов о неизвестном солдате» (От «Толкового словаря живого великорусского языка» к библейской «Симфонии») // *De visu*. №6. С. 39-43.
- 1994а. Эсхатологизм и Байронизм позднего Мандельштама (К анализу «Стихов о неизвестном солдате» // *Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenaflu*. С. 119-135.
- 1994б. Из комментария к стихотворению О. Мандельштама «Когда в далекую Корею...» // *Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та*. С. 42-44.
1995. «Может быть, это точка безумия...»: Об одной воронежской рецензии О.Мандельштама и об одном стихотворении // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С.133-149.
1996. «Се черно-желтый свет, се радость Иудей!»: (Иудей-

- ские источники и подтексты в творч. О. Мандельштама) // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 152-181.
1997. «Ламарк» Осипа Мандельштама // *Натура и культура*. Москва. С. 222-235.
1998. К поэтическим взаимоотношениям Б. Пастернака и О. Мандельштама // *Пастернаковские чтения*. Москва. Вып. 2. С. 267-287.
- 2000а. К вопросу об источниках и подтекстах стихотворения О. Мандельштама «Среди священников левитом молодым...». Иудейские подтексты и образы в творчестве О. Мандельштама // «Сохрани мою речь...». 3/1. Записки Мандельштамовского общества. Москва. С. 185-196.
- 2000б. Маяковский. Пастернак. Мандельштам: Маяковский в «Охранной грамоте», «Путешествии в Армению», «Втором рождении» // Кацис Л. Владимир Маяковский в интеллектуальном контексте эпохи. Москва. Языки русской культуры. С. 416-432.
- 2000в. Вокруг «Фагота» и «Египетской марки» (к теме «Мандельштам и Шолом-Алейхем») // *Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама* (Москва, 28-29 декабря 1998г.) Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С.73-82.
2002. Осип Мандельштам: Мускус иудейства. Москва. Мосты культуры. Иерусалим: Гешарим. С. 485-503.

*Кацура, А.*

1999. Дуэль в истории России. Москва. «Радуга».
2000. В погоне за белым листом. Москва. «Радуга».

*Киришбаум, Г.*

2003. Мотивы немецкой мифологии и истории в стихотворениях О. Мандельштама 1917 года // *Toronto Slavic Quarterly*. 30. С. 1-7.

*Кихней, Л.Г.*

1991. Осип Мандельштам. Путь поэта. Владивосток.
1997. Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. Москва. «Диалог-МГУ».

1998. «Звучащая и говорящая плоть...»: Акмеисты о природе слова // Русская речь. №1. С. 15-20.
2000. Осип Мандельштам. Бытие слова. Москва. «Диалог-МГУ».
2001. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. Москва. МАКС Пресс.
2005. Эсхатологический миф в позднем творчестве О.Мандельштама // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. № 6. С. 108-122.
- Кихней, Л.Г., Костерина, Е.Н.*
2001. Мифологическая «картина мира» и поэтика О.Э. Мандельштама (заметки к теме) // Гуманитарные исследования. Уссурийск. Вып. 5. С. 408-415.
2001. Эсхатологический миф в «Tristia» (1915-1920) Осипа Мандельштама // Проблемы славянской культуры и цивилизации. Материалы междунар. науч. конф: [Сб. статей]. Уссурийск. Изд-во Уссурийского государственного педагогического института. С. 199-203.
- Кишилов, Н.*
1990. Судьба Мандельштама // Вестник РХД. №160. С. 213-250.
- Кобрин, К.*
1997. Неизбежность театра // Профили и ситуации // Urbi: Литературный альманах. Выпуск двенадцатый. СПб. ЗАО «Атос». С.126-134.  
<http://www.vavilon.ru/texts/kobrin1-25.html>
- Кобринский, А.А.*
1991. Стихотворения О.Мандельштама о футболе (особенности поэтики) // Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Мандельштамовское общество. Москва. С. 80-83.
- 1995а. «То, что я сейчас говорю, говорю не я...»: К проблеме соотношения «своей» и «чужой» речи в поэзии О. Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 214-220.



1995б. О двух предполагаемых подтекстах стихотворения О. Мандельштама «День стоял о пяти головах...» // Кормановские чтения. Ижевск. Вып. 2. С. 72-79.

2007. «Сияющие латы» Осипа Мандельштама // Кобринский, А.А. Дуэльные истории Серебряного века: Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб. Вита Нова. С. 262-298.

*Ковалева, И.И.*

2005. Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение, №73. 3. С. 203-211.  
<http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/ko20.html>

*Ковалева И.И., Нестеров А.В.*

1995. Пиндар и Мандельштам (к постановке проблемы) // Мандельштам и античность. Мандельштамовское общество. М. С. 163-170.

*Ковзун, А.А.*

2000. «Некрещённый позвоночник» у О.Э. Мандельштама // Поэтический текст и текст культуры. Владимир. (Анализ стихотворения «Какое лето! Молодых рабочих...»). С. 217-224.

*Кожевникова, Н.А.*

1995. О тропах в стихотворениях О. Мандельштама // Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 250-264.

*Козловский, В.*

1982. И.В. Сталин в русской жаргонной лексике // СССР: Внутренние противоречия. 3. Chalidze Publications. New York. С. 105-108.

*Колобаева, Л.А.*

1991. «Место человека во вселенной...» (Философия личности и видение мира в поэзии О. Мандельштама) // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. №2. С. 3-14.

1993. «Архитектура души» в лирике О.Мандельштама // Русская словесность. № 4. С. 24-31.

*Колодный, Л.Е.*

1997. Поэт против вождя: Осип Мандельштам (И.В. Сталин

в жизни и творчестве поэта) // Поэты и вожди. Москва. С. 106-128.

*Кондаков, И.*

2000. Где ангелы реют (Русская литература XX века как единый текст) // Вопросы литературы. №5. С. 3-44.

*Конечный, А.М.*

1989. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры: Новые открытия / Мордерер, В.Я., Парнис, А.И., Тименчик, Р.Д. Ежегодник 1988. Москва. С. 109-123.

*Корецкая, И.В.*

1984. Аполлон // Русская литература и журналистика начала XX века 1905-1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. Москва. Наука. С. 119-120.

1991. К интерпретации стихотворения Мандельштама «Ламарк» // Известия АН СССР. Сер. Лит. и яз. Т. 50. № 3. С. 258-262.

1994. Акмеизм // История всемирной литературы. В 9 т. Москва. Т. 8. С.106-112.

1995. Об одном стихотворении Мандельштама // Корецкая И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. Москва. Радикс. С. 77-85. (О стих. «Ламарк»)

*Коэн, Р. Cohen, Ralph.*

1989. Future Literary Theory. London.

*Кравец, В.В.*

2001. Мандельштам и хлебниковское понимание смерти и бессмертия (К истолкованию «Как по улицам Киева-Вия») // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 83-88.

*Крейд, В.*

1995. Предисловие. Личность Осипа Мандельштама и ее воплощение в мемуарной литературе // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 7-17.

*Кривонос, В.Ш.*

1995. Заметки о римской теме у Мандельштама // Филологические записки. Вып. 5. Воронеж. С. 97-104.

*Кривулин, В.*

1991. От немоты к немотству (Маяковский и Мандельштам) // Звезда. №1. С. 154-157.

1993. Последний взлет // Волга. N9. С. 136-144.

*Кривева, Дж. Kristeva, Julia.*

1977. Polylogue. Paris.

1975. Kristeva, Julia; Jean-Claude Milner; and Nicolas Ruwet, eds. 1975. Langue, discours, société. Paris.

*Кроун, А. Crone, Anna Lisa.*

1986. Woods and Trees: Mandel'shtam's Use of Dante's Inferno in "Preserve My Speech" // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev, Columbus: Slavica. P. 87-101

1991. Echoes of Nietzsche and Mallarmé in Mandel'shtam's Metapoetic Petersburg // Russian Literature. 30. P. 405-430.

*Кружков, Г.*

1999. Рубище певца: Мандельштам и Йейтс // Новый мир. № 8. С. 196-206.

*Кубурлис, Д. Koubourlis, Demetrius J.*

1974. A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam. Cornell.

*Кузин, Б.С.*

1983. Об О.Э. Мандельштаме // Вестник Русского Христианского Движения. № 140. С. 99-129.

1987. Об О.Э. Мандельштаме/ Из переписки О.Э. Мандельштама с Б.С. Кузиным / Публ. подгот. М. Давыдовым и А. Огурцовым // Вопросы истории естествознания и техники. №3. С. 127-144.

1989. Об О.Э. Мандельштаме // Мандельштам О.Э. Стихи. Проза. Записные книжки. Ереван.

1995. Об О.Э. Мандельштаме // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 282-293.

1999. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н.Я.: 192 письма к Б.С. Кузину /Сост., предисл., подгот. текстов, прим. и коммент. Крайневой Н.И., Пережогойной Е.А. СПб. Инапресс.

*Кузина, Н.В.*

1994. О. Мандельштам: От образа времени к историософии // Русская филология. Смоленск. Ученые записки Смоленского гуманитарного ун-та; Сост. и ред. В.С. Баевский. Смоленск. Т. 1. Траст-Имаком. С. 295-323.
- Кузнецов, В.*  
2000. Улица Мандельштама // Новое время. № 10. Москва. С. 39-41.
- Кузьмина, С.Ф.*  
1990. Достоевский в восприятии Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 382-393.  
1991а. Творческий опыт Мандельштама и философия Вл. Соловьева // Вестник Белорус. ун-та. Сер. 4. Филология, журналистика, педагогика, психология. №1. С. 9-14.  
1991б. Два превращения одного солнца. Заметки к пушкинской теме у Мандельштама // Лит. Обозрение. №1. С. 37-41.
- Кутченко, В.*  
1987. Осип Мандельштам в Киммерии (материалы к творческой биографии) // Вопросы литературы. № 7. С. 186-202.
- Кутзее, Дж. Coetzee, J.M.*  
1996. "Osip Mandelstam and the Stalin Ode". Giving Offense: Essays on Censorship. Chicago. P. 104-116.
- Кушнер, А.*  
1990. Выпрямительный вздох // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. С. 5-14.  
1994. «Мандельштам и Ходасевич» // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenaflu. С. 44-55.  
2005. «Это не литературный факт, а самоубийство». Новый мир. №7. С. 132-146.
- Кшондзер, М.К.*  
1990. «Уже не я пою – поет мое дыханье» // Лит. Грузия. № 1. С. 162-168.  
2001а. Услышать ось земную. К 110-летию со дня рождения Осипа Мандельштама // Свободная Грузия. № 4 (22202). 16 янв. С. 5.

2001б. Реминисценции из Эдгара По в лирике Осипа Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С.89-100.

2007. Эдгар По в творческом восприятии Осипа Мандельштама // М. Кшондзер. Русская литература – открытое единство. Сб. научн. ст. М. ЗАО. «Компания 'Ассистент'». С. 52-60.

*Лангерак, Т. Langerak, Т.*

1980. Возьми на радость / Mandel'stams "Impressionizm" // Amsterdam. 1980. S. 139-147.

1991. «Как светотени мученик Рембрандт...» (Разговор поэта с художником) // Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Мандельштамовское общество. Москва. С. 83-86.

1993. Анализ одного стихотворения Мандельштама («Как светотени мученик Рембрандт...») // Russian Literature. V.33. № 2. P. 289-298.

2001. Поэт о музыке («Я в львиный ров и в крепость погружен...» О.Мандельштама) // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С.101-109.

*Ланн, Ж.К.*

1994. Мандельштам и футуризм. Вопрос о зауми в поэтической системе Мандельштама // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenaflly. С. 216-227.

*Ласунский, О. Г.*

1990. Мандельштам и книга // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 393-405.

1995. Воронеж в художественном сознании О.Э. Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи Международные мандельштамовские чтения. Издательство

Воронежского университета. С. 316-326.

*Лаферрьер, Д. Laferrière, Daniel.*

1977. Mandelstam's "Tristia": A Study of the Purpose of Subtexts // Daniel Laferrière / Five Russian Poems. New Jersey. P. 117-132.

*Лахути, Д.*

2008. Образ Сталина в стихах и прозе Мандельштама. Попытка внимательного чтения (с картинками). РГГУ. Москва.

*Левин, Ю.И.*

1969. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Материалы к изучению поэтики О. Мандельштама // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. Vol.12. С. 106-164.

1971. Семантический анализ стихотворения [«Мастерица виноватых взоров...»] / Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск. С. 13-23.

1972а. Разбор двух стихотворений Мандельштама («Я вернулся в мой город...», «Мы с тобой на кухне посидим...») // Russian Literature. Vol. 2. С. 37-49.

1972б. Заметки к «Разговору о Данте» О. Мандельштама // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. Vol. 15. С.184-197.

1973. Разбор одного стихотворения Мандельштама («Умылся ночью на дворе...») // Slavic Poetics: Essays in Honour of Kiril Taranovsky. The Hague, Paris. P.267-276. (Републикации: Левин Ю.И. Избранные труды. Москва.1992 и 1998. С. 9-17)

1975а. О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью (Заметки о поэтике О. Мандельштама) // Russian Lit. №10/11. С. 147-172.

1975б. Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама // Russian Lit. №10/11. С. 5-31.

1977. Разбор одного стихотворения О. Мандельштама («Бежит волна – волной волне хребет ломая...») // Russian Literature. Vol. V. № 2. С. 115-122.

1978. Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых годов. I

// Slavica Hierosolymitana. Vol. 3. С. 110-158.

1979. Заметки о поэзии О. Мандельштама 30-х годов. II: «Стихи о неизвестном солдате» // Slavica Hierosolymitana. Vol. 4. С. 185-213.

1982. «Мастерица виноватых взоров...» О. Мандельштама // Ученый материал по анализу поэтических текстов. Ред. Ю.М. Лотмана. Таллин. С. 168-169.

1990. О некоторых особенностях поэтики позднего Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 406-416.

1991. Заметки о поэтике О. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. С. 350-370.

1995. Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама // Мандельштам и античность. С. 77-103.

1998. О. Мандельштам // Левин, Ю.И. Избранные труды. Москва. С. 9-155.

*Левин, Ю.И., Сегал, Д.М., Тименчик, Р.Д., Топоров, В.Н., Цивьян, Т.В.*

1974-75. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. Vol. 7. № 8. С. 47-82.

(Републикация: Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 282-316.

*Левинг, Ю.*

Опыт параллельного просмотра. «Человек с киноаппаратом» (1929) Вертова и «Сегодня можно снять декалькомани...» (1931) Мандельштама. [http://community.livejournal.com/ru\\_mandelshtam/?skip=20](http://community.livejournal.com/ru_mandelshtam/?skip=20)

*Левинтон, Г. А.*

1973. К проблеме литературной цитации // Сборник студенческих научных работ. Тарту. С. 47-50.

1977. «На каменных отрогах Пиэрии...» Мандельштама. Материалы к анализу // Russian Literature. Vol. 5. №2. С. 123-170; №3. С. 201-237.

1989. К вопросу о статусе «литературной шутки» у Ахматовой и Мандельштама. Анна Ахматова и русская культура начала XX века // Тезисы конференции. Москва. С. 40-47.
1991. Маргиналии к Мандельштаму // Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Мандельштамовское общество. Москва. С. 37-40.
- 1994а. Некоторые сквозные темы в «Воронежских тетрадах» // Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 54-56.
- 1994б. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Теннесси. С. 30-43.
1998. Город как подтекст (из «реального» комментария к Мандельштаму) // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. Москва. С. 730-755.
1999. Душа ведь женщина (Из комментариев к «Летейским стихотворениям» Мандельштама: «Когда Психея-жизнь спускается к теням...») // *Studia Metrica et Poetica*: Сборник статей памяти Петра Александровича Руднева. СПб. С. 265-277.
2000. Литературная шутка у акмеистов // Северо-Запад: Историко-культурный региональный вестник. Вып. III. Сб. памяти В.А. Сапогова. Череповец. С. 145-169.
- Левинтон, Г.А., Тименчик Р.Д.*
1978. Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама // *Russian Literature* 6 (2). С. 197-211.
- Лейдерман, Н.Л.*
1992. Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века. (Предварительные замечания) // *Русская литература XX века: Направления и течения*. Сб. научных трудов. Екатеринбург. С. 24-37.
- Лейтер, С. Leiter, S.*
1978. Mandelstam's Petersburg: Early Poems of the City Dweller // *Slavic and East European Journal*. Vol. 22. N.4. P. 473-483.
1980. Mandelstam's Moscow: Eclipse of the Holy City // Rus-



sian Literature. 8. P. 167-192.

*Лекманов, О.А.*

- 1995г. «Память любит ловить во сне...»: (К истокам мандельштамовской образности) // Русская речь. № 6. С. 43-46.
1997. Опыты о Мандельштаме // Ученые записки Московского культурологического лица № 1310. Выпуск 1. Издание МКЛ. С. 13-100. Вып. 2. С. 9-101.
2000. Книга об акмеизме и другие работы. Издательство «Водолей». Томск.
- 2001а. На подступах к стихотворению О. Мандельштама «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. – Т.60. №1. С. 62-65.
- 2001б. Письмо о русской поэзии (к теме «Мандельштам и Гумилев») // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С.131-133.
2002. Цитата vs. Цикада // Звезда. №7. С. 216-218.
- 2003а. «Я к воробьям пойду и к репортерам...». Поздний Мандельштам: Портрет на газетном фоне // University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. Toronto Slavic Quarterly. №25.  
<http://www.utoronto.ca/tsq/25/lekmanov25.shtml>
- 2003б. Жизнь Осипа Мандельштама. Документальное повествование. СПб. Издательство журнала «Звезда».
2004. Осип Мандельштам. Жизнь замечательных людей. Москва. Молодая гвардия.
- 2006а. О. Мандельштам «Стихи о неизвестном солдате»: повод // Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. Москва. РГГУ. С. 305-308.
- 2006б. Вокруг «Notre Dame» // Искусство versus Литература. Франция – Россия – Германия на рубеже XIX–XX веков. Москва. С. 455-461.
- 2008а. «Черви» и «Звезды» в «Концерте на вокзале» /

- «Концерт на вокзале» О.Э. Мандельштама: пять разборов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. «Филология». Вып. 2. С. 38-40. 2008б. Я говорю с эпохой // Вопросы Литературы. No.5. С. 201-222.
- 2009а. Осип Мандельштам и поэзия Вячеслава Иванова. [http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/15\\_lekm.htm](http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/15_lekm.htm)
- 2009б. Об одном стихотворном манифесте акмеизма. <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200304003>
- 2009в. Осип Мандельштам. Жизнь поэта / Изд. 3-е, доп. и перераб. Москва. Молодая Гвардия.
- Ливингстон, А. Livingstone, Angela.*  
1985. Pasternak on Art and Creativity. Cambridge.
- Липкин, С.*  
1994. «Угль, пылающий огнем...» // // О.Мандельштам. Собр. соч. в четырех томах. Составители: П.Нерлер, А. Никитаев. Арт-Бизнес-Центр. Москва. Т.3. С. 7-32.
- Литовецкий, М.*  
2000. Сказковласть: «Тараканище» Сталина // Новое литературное обозрение. №5. С. 122-136. <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/lipovetskiy.htm>
2008. Аллегория истории: «Египетская марка» О. Мандельштама // Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. Москва. Новое литературное обозрение. С. 72-114.
- Лир, Дж. Lear, Jonathan.*  
1988. Aristotle: The Desire to Understand. Cambridge.
- Лодж, Д. Lodge, David, ed.*  
1988. Modern Criticism and Theory: A Reader. London.
- Лотман, М.*  
1984. Семантика контекста и подтекста в поэзии Мандельштама // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics (IJSLLP). XXIX. P. 133-142.
1994. Осип Мандельштам: Поэтика воплощенного слова // Классицизм и модернизм. С. 195-217.
- 1996-1997. Мандельштам и Пастернак. (Попытка контрастной поэтики). Tallin. Alexandrs Cop.

*Лотман, Ю.*

1971. Структура художественного текста. Москва.

1979. Analysis of the Poetic Text, Ed. and trans. D. Barton Johnson. Ann Arbor.

*Лукницкий, П.Н.*

1991а. Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П.Н. Лукницкого / Лукницкая В.К. Комментарии А.Г. Меца // Звезда. № 2. С. 110-129.

1991б. Мандельштам в архиве П.Н. Лукницкого. Публикация В.К. Лукницкой, предисловие и примечание П.Н.Нерлера. // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 111-148.

*Лурье, А.*

1995. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. Москва. С. 196.

*Лурье, С.*

2000. Миндальное дерево, железный Колпак // Нева. СПб. 2000. № 11. С. 184-189.

*Магомедова, Д.М.*

1991. О. Мандельштам и И. Дмитриев (проблема внутреннего и внешнего адресата стихотворения) // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 408-413.

2001. «Мотив пира» в поэзии О.Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С.134-143.

*Майерс, Д. Myers, D.*

1980. Some Notes on Mandelstam's "Tristia" // Ideology in Russian Literature. Ed. R. Freeborn. L. P. 134-156.

1991. The Hum of Metaphors and the Cast of Voice: Observations on Mandelstam's "The Horse-shoe Finder" // SEER. Vol. 69. P. 1-39.

1992. "Hellenism" and "Barbarism" in Mandel'stam // Symbolism and After: Essays on Russian Poetry in Honour of George Donchin. London. P. 85-101.

1994. Гёте и Мандельштам: Два эпизода из «Молодости Гёте»

- // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. *Tenafly*. С. 86-98.
- Майю, С. Mailloux, Steven.*  
1989. *Rhetorical Power*. Ithaca.
- Македонов, А.*  
1991. Пути Осипа Мандельштама и его посох свободы // *Русская литература*. № 1. С. 42-70, 73-87.
- Маковский, С.К.*  
1991. Осип Мандельштам // *Октябрь*. №2. С. 187-194.
- Макогоненко, Д.*  
2000. «Соборы кристаллов сверхжизненных...» («Смысловые формулы» в поэзии Осипа Мандельштама) // *Вопросы литературы*. № 6. С. 329-336.
- Максименков, Л.*  
1997. *Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936-1938*. Москва. Юридическая книга.  
2003. *Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932-1946)*. Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и другие // *Вопросы литературы*. №4. С. 212-260; №5. С. 241-275 (297).
- Малинская, М.В.*  
2001. «Дрожжи мира дорогие...». Москва. РГГУ.
- Малмстад, Дж. Malmstad, John.*  
1977. A Note on Mandelstam's "V Peterburge My Sojdemsyia Snova" // *Russian Literature*. 5. P. 236-252.  
1986. Mandelstam's "Silentium": a Poet's Response to Ivanov // *Viachaslav Ivanov: poet, critic and philosopher*. New Haven. P. 521-536.
- Мандельштам, Е.Э.*  
1995. Воспоминания // *Новый Мир*. №10. Предисловие А.Г. Меца. С. 119-178.  
[http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1995/10/mandel.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/10/mandel.html)
- Мандельштам, Н.*  
1970. *Воспоминания*. Изд-во имени Чехова. Нью-Йорк.  
1972а. *Вторая книга*. Умса-Press. Paris.  
1982а. *Интервью с Франком Даймондом // Мое завещание и другие эссе*. Предисловие Иосифа Бродского. (в пер. Нины

- и Льва Лосевых); Сост. Г. Поляк. Изд. «Серебрянный век». Нью-Йорк. С. 115-120.
- 1982б. Интервью с Элизабет де Мони // Мое завещание и другие эссе. Предисловие Иосифа Бродского.(в пер. Нины и Льва Лосевых); Сост. Г. Поляк. Изд. «Серебрянный век». Нью-Йорк.
1987. Книга третья. Умса-Press. Paris.
1990. Комментарии к стихам 1930-1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, Издательство Воронежского университета. С. 189-312.
1992. Комментарий к стихам 1930-1937гг. // Осип Мандельштам. Собрание произведений: Стихотворения / Подг. С.В. Василенко и Ю.Л. Фрейдина. Москва. С. 394-494.
2006. Третья книга. Составитель Ю.Л. Фрейдин. Москва. АГРАФ.

*Мандельштам, О.*

- 1967а, 1969, 1971. Собрание сочинений в трех томах. Под редакцией проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Изд.2-е. Международное Литературное содружество. Вашингтон. Нью-Йорк. Т. 1, 2, 3.
- 1967б. Разговор о Данте. Подг. Текста и примеч. А.А. Морозова. Послесловие Л.Е. Пинского. Москва. Искусство.
1973. Стихотворения (Сост., подгот. Текста и примеч. Н. Харджиева). Советский писатель. Ленинградское отделение.
1979. Mandelstam: The Collected Critical Works and Letters. Trans. Jane Gary Harris and Constance Link. Anne Arbor.
1980. «Воронежские тетради». Подготовка текста, примечания и послесловие В.Швейцер. Ann Arbor.
1980. Забытые рецензии О. Мандельштама // Вопросы литературы. № 12. С. 241-262.
1981. Собрание сочинений. Т.4 – дополнительный. Под редакцией Г.Струве, Н.Струве и Б.Филиппова. УМСА-PRESS. Paris.
1982. «Пшеница человеческая» // Wiener Slawistischer Almanach. 12. С. 163-180.
1987. Слово и культура. Ред. П.М. Нерлер. Москва.

- 1990а. Сочинения в двух томах. Москва. Издательство «Художественная литература». Составление П.М. Нерлера. Подготовка текста и комментарии А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера Т.1. Т.2.
- 1990б. Камень. (Подг. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин). Ленинград. Наука.
- 1990в. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. (сост. Г.Г. Маргвелашвили и П.М. Нерлера. Посл. и прим. П.М. Нерлера. Подг. текста П.М.Нерлера и И.М. Семенко). Тбилиси. «Мерани».
- 1990г. «И ты, Москва, сестра моя, легка...». Стихи, проза. Воспоминания. Материалы к биографии. Венок Мандельштаму. (Сост. и автор вступ.ст. и примеч. П.М. Нерлер). Москва. Моск. рабочий.
1992. Собрание произведений: Стихотворения. (Сост., подгот. текста и примеч. С. Василенко и Ю. Фрейдина). Москва.
- 1993-1997. Собрание сочинений в четырех томах. Мандельштамовское общество. Составители: П. Нерлер, А. Ники-таев. АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР. МОСКВА.
1995. Полное собрание стихотворений. (Сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца). Санкт-Петербург.
1999. «Воронежские тетради». Воронеж. Издательство им. Е.А. Болховитинова.
2001. Стихотворения. Проза. (Сост., вступ. ст. и коммент. М. Гаспарова) Москва.
2008. Осип Мандельштам о Наталье Штемпель. Стихотворения. Шуточные стихи. // «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. Москва-Воронеж. Кварта. С. 105-108.

*Маргвелашвили, Г.Г.*

1990. Вступительная статья: «Не разнять меня с жизнью...» // Осип Мандельштам. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. (сост. Г.Г. Маргвелашвили и П.М. Нерлера. Посл. и прим. П.М. Нерлера. Подг. текста П.М.Нерлера и И.М. Семенко). Тбилиси. «Мерани». С. 5-34.

*Марголина, С.М.*

1989. Мироззрение Осипа Мандельштама. Марбург.

1991. «Символ неизменного бытия» (к семантике «каменного» у Мандельштама) // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 337-341.

*Мариенгоф, А.*

1999. «Бессмертная трилогия». Москва.

*Марков, В.Ф.*

1952. Приглушенные голоса. Нью-Йорк. Изд-во им. Чехова.  
1994. О свободе в поэзии. Петербург.  
2000. История русского футуризма. СПб.

*Маркович, В.М.*

1993. О лермонтовских реминисценциях в поэзии Мандельштама // Русская литература. №2. С. 63-79.

*Мачерет, Е. Macheret, Elizabeth.*

2007. О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Мандельштама // Acta Slavica Iaponica. Т. 24. С. 166-187.

*Мейер, Х. Meyer, Holt.*

1991. "Der Akmeismus Mandel'stams als eine modernistische Neoklassik" // Wiener slawistischer Almanach. 28. S.107-147.

*Мейер, Ян. Meijer, Jan M.*

1979. The Early Mandel'stam and Symbolism // Russian Literature. 7. P. 521-536.  
1982. Metaphor and Syntax, in Particular in Mandelstam's Poem "Grifelnaja oda" // Russian Poetics. P. 263-283.

*Мейлах, М.*

1990. «Внутри горы бездействует кумир...» (К сталинской теме в поэзии Мандельштама) // «Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама». Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 416-426.  
1994. Об одном экзотическом подтексте «Стихов о неизвестном солдате» // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Тенесси. С.112-118.  
2010. Мандельштам и Вийон. // Из материалов IV Мандельштамовских чтений. Пермь-Чердынь. Мандельштамовское общество (в печати).

*Мейлах, М.Б., Топоров, В.Н.*

1972. Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 15. P. 31-75.

*Мелетинский, Е.М.*

1976. Поэтика мифа. Москва.

*Месс-Бейер, И. Mess-Baehr, Irina.*

1991. Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов // Russian Literature. 29. P. 243-393.

1997. Мандельштам и сталинская эпоха: Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов. Хельсинки.

1999а. «Кумир» Мандельштама и европейская традиция восточного иносказания // Osip Mandelshtam und Europa, edited by Wilfried Potthoff. Heidelberg. P. 219-245.

1999б. Мандельштам и Пушкин: Уроки свободы // Russian Language Journal. 53 (Winter-Spring). №174-176. P. 275-328.

*Мец, А.Г.*

1988. О составе и композиции первой книги стихов О.Э. Мандельштама «Камень» // Русская литература. №3. С. 179-182.

1990. «Камень» (к творческой истории книги) // Осип Мандельштам. «Камень». Ленинград. «Наука». С. 279-285.

1991а. Вступительная статья: О. Мандельштам «Скрябин и христианство» // Русская Литература. № 1. АН СССР (Пушкинский Дом). С. 64-78.

1991б. Комментарий // «Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П.Н. Лукницкого». Лукницкая В.К. // Звезда. №2. С. 127-129.

1994. О теме власти патриарха в стихах О. Мандельштама 1917-1918 годов (Предварительное сообщение) // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Теннесси. С. 249-254.

1995а. О поэте (очерк биографии) // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. Сост. подгот. текста и примеч. А.Г.Меца. СПб. С. 65-86.

1995б. Комментарий // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб. С. 515-681.

2005. Осип Мандельштам и его время. Анализ текстов. СПб. Гиперион.

2009а. Комментарий // ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ. Пол-



ное собрание сочинений и писем. В трех томах. Т. 1. Стихотворения. Москва. Прогресс-Плеяда. С. 515-735.

2009б. О поэте (Очерк биографии) // ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ. Полное собрание сочинений и писем. В трех томах. Т.1. Стихотворения. Москва. Прогресс-Плеяда. С. 736-758.

*Мец, А.Г., Василенко, С.В., Фрейдин, Ю.Л., Никитин, В.А.*

1991. Примечания: О. Мандельштам «Скрябин и христианство» // Русская Литература. № 1. АН СССР (Пушкинский Дом). С. 73-78.

*Мец, А.Г., Тоддес Е.А., Лекманов, О.А.*

1997. Комментарий // О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935-1936) Вступ. ст. Тоддеса Е.А., Меца А.Г.; Публ. и подгот. текста Ивановой Л.Н., Меца А.Г.; Коммент. Меца А.Г., Тоддеса Е.А., Лекманова О.А. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О.Э. Мандельштаме. Санкт-Петербург. С. 7-31.

*Михушевич, В.Б.*

1990. Принцип синхронии в позднем творчестве Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 427-437.

1991а. Ось (Звукосимвол О.Мандельштама) // «Сохрани мою речь...», Мандельштамовское общество. Издательское предприятие «Обновление». Москва. С. 69-74.

1991б. Опыт личного бессмертия в поэзии Осипа Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 298-320.

1994. Любовная лирика О. Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 58-60.

1995. «Только обещаешь. Любовная лирика Мандельштама» // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Мандельштамовское общество. Издательство Воронежского Университета. С. 3-14.

2000. Двойная душа поэта в «Грифельной оде» Мандельштама

- // «Сохрани мою речь...». 3/1. РГГУ. Манделъштамовское общество. Москва. С. 55-62.
2001. Эстетика Осипа Манделъштама в «Разговоре о Данте»  
// Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Манделъштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Манделъштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 144-154.
- Миллер, Дж. Miller, J. Hillis.*  
1989: "The Function of Literary Theory at the Present Time".  
Future Literary Theory. Ed., Ralph Cohen. New York.
- Миллер, О. Miller, Owen J.*  
1978. "Reading as a Process of Reconstruction: A Critique of Recent Structuralist Formulations". Interpretation of Narrative. Ed. M.J. Valdes and O.J. Miller. Toronto, P. 19-27.
- Милотина, Т.*  
1997. Люди моей жизни. С. 342-344.
- Миндлин, Э.*  
1968. Необыкновенные собеседники. Москва.  
1995. Осип Манделъштам // Осип Манделъштам и его время. Москва. Наш дом. С. 211-226.
- Минц, З.Г.*  
«Военные астры».  
<http://www.ruthenia.ru/mints/papers/astry.html>
- Михайлов, А.В.*  
1994. Поэтика барокко: завершение исторической эпохи  
// Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва. С. 326-391.
- Михайлов, А.Д., Нерлер, П.М.*  
1990. Составление и Комментарии // Осип Манделъштам. Сочинения в двух томах. Москва. Издательство «Художественная литература». Т.1. С. 441-611. Т.2. С. 378-461.
- Моисеенко, Ю.*  
1995. Как умирал Осип Манделъштам // Осип Манделъштам и его время. Москва. Наш дом. С. 403-404.
- Монас, С. Monas, Sidney, trans.*  
1979. Osip Mandel'shtam: Journey to Armenia. San Francisco.
- Мордвинов, А.Б.*

1994. Сюжет черного солнца в творчестве О. Манделъштама // Человек. Культура. Слово: Мифопоэтика древняя и современная. Омск. Вып. 2. С. 84-131.

*Морозов, А.А.*

1967. Примечания // О. Манделъштам. «Разговор о Данте». Москва. Искусство. С. 71-84.

1968. Манделъштам Осип Эмильевич. Краткая литературная энциклопедия. Москва. БСЭ. Т.5. С. 568-570.

1979. Примечания к публикации «О. Манделъштам в записях дневника С.П. Каблукова» // Вестник Русского Студенческого Христианского Движения. №129. С. 131-134.

1991. Манделъштам в записях дневника С.П. Каблукова // Литературное обозрение. № 1. С.77-85.

1994. Манделъштам // Русские писатели 1800-1917: биографический словарь. Т. 3. Москва. С. 505-510.

2002. Примечания // Осип Манделъштам. Шум времени. Москва. Вагриус. С. 227-301.

2006. К истории «Стихов о неизвестном солдате» О. Манделъштама // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. Москва. РГГУ. С. 425-441.

*Мочульский, К.*

1922. Классицизм в современной русской поэзии // Современные записки. Т. XI. Париж. С. 368-379.

1923. О тяжести и легкости // Звено. №42. С. 3.

1988. О.Э. Манделъштам // Даугава. №2. С. 109-114.

1993. О.Э. Манделъштам // Воспоминания о серебряном веке. Москва. С. 268-271.

1995а. О.Э. Манделъштам // Манделъштам и античность. Манделъштамовское общество. Москва. С. 7-11.

1995б. О.Э. Манделъштам // Осип Манделъштам и его время. Москва. Наш дом. С. 65-68.

1999. Проза Манделъштама: [Рец. на кн.: Манделъштам О. Шум времени. Л.: Время, 1925] // Мочульский К. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск. Водолей. С. 246-247.

*Мукаржовский, Ян. Mukařovský, Jan.*

1964. "Standard Language and Poetic Language". Paul L. Garvin, ed. and trans., A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style. Washington. P. 19-35.
1977. "On Poetic Language". John Burbank and Peter Steiner, eds. The Word and Verbal Art: Selected Essays by Jan Mukařovský. New Haven. Conn. P. 1-65.

*Муредду, Д. Mureddu, Donata.*

1980. Mandel'stam and Petrarch // Scando-Slavica. 6. P. 53-84.

*Мусатов, В.В.*

1982. Мандельштам и Тютчев // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново. С. 189-205.
- 1990а. К проблеме поэтического генезиса Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 438-452.
- 1990б. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века (А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский) // В. В. Мусатов. Москва. Прометей.
1991. «Логизм вселенской идеи» (к проблеме творческого самоопределения раннего Мандельштама) // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 321-330.
1994. О стихотворении Мандельштама «Среди священников левитом молодым...» // Мандельштамовские дни в Воронеже. Издательство Воронежского университета. С. 60-62.
- 1995а. Еще раз к истолкованию «Грифельной оды» Осипа Мандельштама // Державинский сборник. Новгород. С. 99-107.
- 1995б. Ночь над Евфратом // Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С.170-176.
1997. Мифологема «смерти поэта» в стихотворении Осипа Мандельштама «Концерт на вокзале» // Пушкин и другие. Новгород. 1997. С. 284-292.
1998. «Вечные сны, как образчики крови...»: лирика Осипа Мандельштама и пушкинская традиция // Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. Москва. С. 241-320.

- 2000а. Лирика Осипа Мандельштама. Киев. Ника-Центр. Эльга-Н.
- 2000б. Еще раз к вопросу об «Оде» Осипа Мандельштама // Потаенная литература: Исследования и материалы. Вып. 2. Иваново. Ивановский гос. ун-т. С. 162-170.
- 2000в. Лия и Елена: (Об одном загадочном стихотворении Мандельштама) // Вестн. Новгород. гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. Сер.: Гуманит. науки. Новгород. № 15. С. 63-65.
2001. О фольклорном подтексте сталинской темы в воронежских стихах Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 155-161.

*Мущенко, Е.Г.*

- «Высшая заповедь» О. Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 62-64.

*Напельбаум, И.*

1991. Слепая ласточка // Литературное обозрение. №1. Москва. С. 87-88.

*Незеркотт, Ф. Nethercott, F.*

1991. Elements of H. Bergson's "Creative Evolution" in the critical prose of Osip Mandelstam // Russian Literature. 30. P. 455-466.

*Немировский, А.И.*

1990. Обращение к античности // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 452-465.
1991. Образ и прототип // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 222-231.
1995. Поговорим о Риме // Мандельштам и античность. Мандельштамовское общество. М. С. 129-141.
2008. Флоренция; Прощание с Воронежем. Мандельштам [Стихи] // «Я около Кольцова...» К открытию в Воронеже памятника Осипу Мандельштаму. Воронеж. С. 7-9.

*Неретина, С.С.*

1991. Единство творческого метода О.Мандельштама. // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С.398-408.  
1999 Акме Осипа Мандельштама//Литературные узлы. Метонимия // С.С. Неретина. Тропы и Концепты. Гл. 3. Москва.  
[http://www.krotov.info/libr\\_min/n/neretina/nere\\_6.html](http://www.krotov.info/libr_min/n/neretina/nere_6.html)

*Нерлер, П.М.*

1989. Осип Мандельштам в Наркомпросе в 1918-1919 годах // Вопросы литературы. №9. С. 275-279.  
1990. Вступительная статья: «Поэт и город» // «И ты, Москва, сестра моя, легка...». Стихи, проза. Воспоминания. Материалы к биографии. Венок Мандельштаму. (Сост. и автор вступ.ст. и примеч. П.М. Нерлер). Москва. Моск. рабочий. С. 3-20, 538-546.  
1991. Отголоски Шума Времени // Вопросы литературы. №1. С. 32-67.  
1994а. «С гурьбой и гуртом...». Хроника последнего года жизни О.Э. Мандельштама. Мандельштамовское общество. Москва.  
1994б. О композиционных принципах позднего Мандельштама (к постановке проблемы) // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Тензифу. С. 326-341.  
1994в. Осип Мандельштам в Гейдельберге. Мандельштамовское общество. Москва. Арт-Бизнес-Центр.  
1995. «К немецкой речи»: Попытка анализа // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи Международные Мандельштамовские чтения. Издательство Воронежского Университета. С. 177-192.  
1997. «И блаженных жен родные руки...» // Russian Literature. XLII. №2. С. 183-192.  
2000. Публ., примеч. и послесл. // Ханцын, И. О Мандельштаме // «Сохрани мою речь...». 3/2. С. 7-73.  
2004а. Биографическое исследование «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» // Русский Глобус. Июль. №7.  
<http://www.russian-globe.com/N29/Mandelstam.htm>  
2004б. Гёте и Мандельштам: заметки к теме // Гёте в русской

- культуре XX века. Москва. С. 180-183.
2005. Манделъштам и Италия. // Международный журнал «Lettre Internationale / Всемирное слово». [Спец. выпуск «Россия и Италия»]. СПб. № 17/18. С. 37-40.
- 2006а. «Слава была в ц. к., слава была в б. о.»!: Заметки к теме «Манделъштам и революция» // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. Москва. РГУ. С. 461-471.
- 2006б. Предисловие: «Читатель, я тебе завидую!» // Видгоф Л.М. Москва Манделъштама. Книга-экскурсия. Москва. С. 9-10.
- 2006в. Поэт и город. Об увековечивании памяти поэта Осипа Манделъштама в Москве.  
[http://www.rvb.ru/mandelstam/m\\_o/monument.htm](http://www.rvb.ru/mandelstam/m_o/monument.htm)
- 2008а. Предисловие: Воронежский Манделъштам и Манделъштамовский Воронеж // Осип Манделъштам в Воронеже. К 70-летию со дня смерти О.Э. Манделъштама. Воспоминания. Фотоальбом. Стихи. (Составл., предисл. и примечания П.М. Нерлера. Подгот. текста – С.В. Василенко и П.М. Нерлера. Научн. ред. – С.В. Василенко. Худ. А.П. Гущин.). Москва. С. 3-11.
- 2008б. Воронежская Беатриче // «Ясная Наташа». Осип Манделъштам и Наталья Штемпель. К 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель. Воронеж. С. 12-19.
- 2008г. «Слово и дело» Манделъштама. К 70-летию со дня гибели великого поэта // Новая газета. № 96. 25 дек. 2008. С. 22.  
<http://novayagazeta.ru/data/2008/96/30/html>
- 2009а. «Общественный ремонт здоровья», или отдых в западне. Следственное дело 1938 года / Главы из книги «Слово и дело Осипа Манделъштама» // Звезда. № 1. С. 136-153.
- 2009б. «Сталинская премия за 1934 год». Глава из книги «Слово и «Дело» Осипа Манделъштама» // В сети Полит.ру от 15 января 2009.  
<http://www.polit.ru/research/2009/01/15/nerler.html>
- 2009в. Дорога в Чердынь // Шпиль. Пермь. № 40. С.66-67.

- 2009г. Окольцованный Мандельштам // Октябрь. № 6. С.168-179.
- 2010а. Мандельштам и «борисоглебский союз»: Мандельштам и Америка. К истории издания Собрания сочинений Мандельштама. Переписка Б. Филиппова и Г. Струве // Новый Журнал. №258. С. 99-119; 119-176.  
<http://magazines.russ.ru/nj/2010/258/ne12.html>
- 2010б. Слово и дело Осипа Мандельштама. Поэт и стихи сквозь призму карательных органов // Новая Газета от 26 мая 2010.  
<http://novayagazeta.ru/data/2010/gulag06/01.html>
- 2010в. Сталин и Мандельштам. «Эхо Москвы» от 6 мая 2010//  
<http://www.echo.msk.ru/programs/staliname/684041-echo/>
- Нерлер, П.М., Гаспаров М. Л.*
- 2007а. «Айя-София» // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники. Сборник материалов к Мандельштамовской энциклопедии. Москва. РГГУ. С. 172-174.
- 2007б. «Петербургские строфы» // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники. Сборник материалов к Мандельштамовской энциклопедии. Москва. РГГУ. С. 178-180.
- Нерлер, П.М., Поболь Н.Л.*
2001. Дело Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 162-173.
2008. Мандельштамовский эшелон. К 70-летию гибели поэта // Рубеж. № 8. С. 249-267.
- Нестеров, А.В.*
2003. Герменевтика, метафизика и «другая критика» [1] // НЛО, №3 (61). С. 75-97.
2010. Поэзия и стереометрия, или Перевод как воля и представление // Иностранная литература. №12. С. 144-165.
- Нечепорук, Е.*



1992. Отзвуки жанров средневекового искусства в лирике О. Мандельштама // Воронежский край и зарубежье. С. 93-94.

1995. Послесловие: Поэт в памяти современников // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 405-415.

*Никитаев, А.Т.*

1995. Мандельштам и Моргулис: Начало «поэтического знакомства» // «Отдай меня Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 327-332.

*Никитина, Т.Ю.*

2001. Формирование мифологемы «чернозем» в лирике О. Мандельштама 1908-1925 гг. // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень. 2001. Вып. 5. С. 106-110.

*Нильссон, Н.А. Nilsson, Nils Eke.*

1974. Osip Mandelstam: Five Poems (Stockholm Studies in Russian Literature). Stockholm: Almqvist and Wicksell.

1974/5. Mandel'shtam's Poem «Voz'mi na radost'» [Take for the Joy] // Russian Literature. 3. nos. 7/8, P. 133-58.

1979. "Mandelstam and the revolution". Art, Society, Revolution: Russia 1917-1921. Stockholm. P. 65-178.

1981. "To Cassandra": a poem by O.Mandelstam from December 1917 // Poetica Slavica. Ottawa. P. 105-113.

1985. Frozen Time as a Paradigm in Modern Slavic Poetry (Mandel'shtam, Kocbek, Milosz) // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 31/32. P. 283-85.

1991. Mandelstam's "Sumerki" poems // Russian Literature. 30. P. 467-480.

1995. «Бессонница...» // Мандельштам и античность. Мандельштамовское общество. М. С. 65-76.

*Ницше, Ф. Nietzsche, Friedrich.*

1992. "The Birth of Tragedy from the Spirit of Music" [1872]. Critical Theory since Plato. Ed. Hazard Adams. New York. P. 628-634.

*Обухова, Э. А.*

1989. Мандельштам и Лермонтов // Актуальные вопросы

современного лермонтоведения: Литературоведение. Киев. С. 90-92.

*Оганесян, А.В.*

2000. Искусство слова в поэзии Осипа Мандельштама // Филологические этюды: Сборник научных статей молодых ученых. Вып. 3. Саратов. Издательство Саратовского университета. С 66-68.

*Одоевцева, И.*

На берегах Невы (фрагменты) // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 138-183.

*Ораиш, Д.*

1988. Цитатность // Russian Literature. 23. P. 113-132.

*Осмеркина-Гальперина, Е.К.*

1995. Мои встречи (фрагменты) // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 312-314.

*Осокина, С.С.*

Концепция культуры О. Шпенглера как философский контекст творчества Мандельштама 1920-х годов.

[http://new3.novgorod.ru/pages/proiects/forum/konkursold/konkursdocs/oso\\_kina.htm](http://new3.novgorod.ru/pages/proiects/forum/konkursold/konkursdocs/oso_kina.htm)

*Осват, А., Ронен О.*

1999. Камень веры: (Тютчев, Гоголь и Мандельштам) // Тютчевский сборник. Tartu. 2. С. 48-55.

*Остреп, Б.С.*

1997а. Библейские образы и мотивы в стихотворении О.Э. Мандельштама «Ласточка» // Russian Literature. № 42, Issue 2. С. 159-209.

1997б. Стихотворение О. Мандельштама «Ласточка»: Идея границы // Филологич. зап. Воронеж. Вып. 9. С. 101-107.

*Ошеров, А.*

1984. «Tristia» Осипа Мандельштама и античная лирика: Античность в культуре и искусстве последующих веков. Материалы научной конференции. Москва. С. 337-353.

*Павлов, М.С.*

1991а. О. Мандельштам. «Как светотени мученик Рембрандт» (Анализ одного стихотворения) // Филологические науки. №6. Москва. С. 20-30.

- 1991б. К теме движения в поздних стихах О. Мандельштама. Мотивы шага и полета // Осип Мандельштам. Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Мандельштамовское общество. Москва. С. 40-44.
- 1994а. К теме движения в поэзии Мандельштама: Семантика шага в стихах к Н.Е. Штемпель // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Лондон 1991. Редакторы-составители Робин Айзелвуд и Диана Майерс. Эрмитаж. Тенaflу. С. 30-43.
- 1994б. Принцип «семантического эха» в поэтике позднего Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 70-72.
- 1995а. Мандельштам: Цикл о Воронежской жажде // Мандельштам и античность. Мандельштамовское общество. Москва. С. 173-187.
- 1995б. Семантическая поэтика и комплексный анализ текста // Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 122-132.
2000. Бродский в Лондоне. Июль 1991. // «Сохрани мою речь...». 3/2. Записки Мандельштамовского общества. С. 12-62.

*Павлович, Н.*

1977. Воспоминания об Александре Блоке // Прометей. Вып. II. С. 219-253.
1995. Воспоминания // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 63-64.
2002. Надежда Александровна Павлович // Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В. // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис. С. 119-124.

*Пак Сун Юн.*

- 2007а. Соподчиненность порыва и текста (идеи А.Бергсона в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама) // Известия российского государственного педагогического ун-та им. А.И.Герцена. Аспирантские тетради. № 11 (32). С.157-164.
- 2007б. Время – длительность – память в творчестве О.

- Мандельштам // Credo New. СПб. № 2. С.209-221.  
2007в. Проблема бытия – небытия в раннем творчестве О. Мандельштам (к рецепции философии А.Бергсона) // Русская литература. № 3. С.181-186.  
2008. Органическая поэтика Осипа Мандельштама. СПб. Пушкинский Дом.
- Паллас, П. Pallas, Peter Simon.*  
1793. Voyages de M. P.S. Pallas, en différentes provinces de l'empire de Russie et dans l'Asie septentrionale. Paris.  
1812. Travels through the Southern Provinces of the Russian Empire, in the Years 1793 and 1794. London.
- Панкратов, В.*  
2008. Песнь щегла; Воронежские тетради [Стихи] // «Я около Кольцова...» К открытию в Воронеже памятника Осипу Мандельштаму. Воронеж. С. 24-25.
- Панова, Л.Г.*  
2001а. Модели времени в поэзии Мандельштам 1908-1937 гг // Текст. Интертекст. Культура. Москва. С. 78-96.  
2001б. Метафора движения в поэзии О.Мандельштама// Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштам (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 182-189.  
2002. Семантика начала-конца, создания-разрушения, памяти-беспамятства в стихотворении О. М. «Нашедший подкову» // Логический анализ языка: Семантика начала и конца. Москва. С. 443-460.  
2003. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. Москва. Языки славянской культуры.  
2005. Поэтическая картина мира Мандельштама: от статистики – к семантике // Логический анализ языка: Квантификатив. аспект языка. Москва. С. 535-541.  
2006. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. Книги I, II. Москва. Водолей. Прогресс-Плеяда.
- Панченко, О.Н.*  
1994. Осип Мандельштам – герой «конца барокко» //

Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 72-74.

*Паперно, И.А.*

1991. О природе поэтического слова: богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение. №1. С. 29-36.

1992. Пушкин в жизни человека Серебрянного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. University of California Press. Berkely. С. 19-51.

*Парнах, В.*

1934. Испанские и португальские поэты, жертвы инквизиции. Ленинград и Москва.

*Парнис, А.Е.*

1991а. Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 183-204.

1991б. Мандельштам: «...весь корабль сколочен из чужих досок...» (О хлебниковском подтексте стихотворения «Сумерки свободы» // Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Мандельштамовское общество. Москва. С. 86-93.

*Пастернак, Б.*

1981. Переписка с Ольгой Фрейденберг. Нью-Йорк.

1989-1992. Собрание сочинений в пяти томах. Художественная литература. Москва.

*Пастернак, Е.Б., Пастернак, Е.Б.*

1979. Заметки о пересечении биографий Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака // Память. Исторический сборник. Вып.4. [Москва; Париж, 1981]. С. 283-337.

*Перельмутер, В.Г.*

1995. Полет щегла // «Отдай меня Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Мандельштамовское общество. Издательство Воронежского Университета. С.193-199.

*Петрова, Н.А.*

1991. Трансформация жанра элегии в поэзии Мандельшта-

- ма // Историческое развитие художественного целого в классической и зарубежной литературе. Кемерово. С. 80-88.
1992. «Свобода» и «закон» в творчестве О. Мандельштама // Из истории советской литературы. Перм.Пед.Институт. Пермь. С. 10-18.
1993. Мотив «флейты»: Маяковский и Мандельштам // Литературное обозрение. Москва. №9/10. С. 51-56.
1998. Взаимодействие фольклорных и литературных подтекстов в образе черемухи у О. Мандельштама // Фольклорный текст – 98. Пермь. С. 119-130.
- 2001а. Семантика черемухи в поэзии О. Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С.190-196.
- 2001б. Литература в неантропоцентрическую эпоху: Опыт О. Мандельштама. Пермь.
2006. «Заблудился я в небе, что делать?» – «двойчатки» О. Мандельштама как тип художественной целостности // Литературоведческий сборник. Вып. 28. Донецк. С. 32-42.
- Пинский, Л.Е.*
1967. Послесловие. Осип Мандельштам: «Разговор о Данте». Москва. С. 59-70.
- Поллак, Н. Pollak, Nancy.*
1987. Mandel'shtam's Mandel'shtein (Initial Observations on the Cracking of a Slit-Eyed Nut, or a Couple of Chinks in the Shchell) // Slavic Review. 3-4. P. 450-470.
1988. Mandelstam's "First" Poem // SEEJ. 32. P. 98-108.
1995. Mandelstam the Reader. Baltimore.
- Polonsky, R.*
1996. Dante and Russian Poetry // Cambridge Review. Volume 117. Number 2328. P. 27-34.
- Поляков, М.*
1987. Критическая проза Мандельштама // Мандельштам О. Слово и культура. С. 3-36.
- Полякова, С.В.*
1991. «Шинель» Гоголя в «Египетской марке» Мандельштама

- //Слово и судьба. Осип Манделъштам. Москва. С. 457-459.  
1992. Осип Манделъштам: наблюдения, интерпретации, неопубликованное и забытое. Ardis. Ann Arbor.  
1997а. Беловский субстрат в стихотворениях Манделъштама, посвященных памяти Андрея Белого // Полякова, С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб. С. 270-280.  
1997б. «Шинель» Гоголя в «Египетской марке» Манделъштама // Полякова, С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб. С. 286-287.

*Поляновский, Э.*

1993. Гибель Осипа Манделъштама. Петербург-Париж.

*Померанц, Г.*

- 1970а. Басё и Манделъштам // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Москва. С. 195-202.  
1970б. Человек без прилагательного // Грани. № 77. С. 182-195.  
1987. Осязанием слепого // Страна и мир. München. №1. С. 107-118.  
1991. Слово-Психея // Слово и судьба. Осип Манделъштам: Исследования и материалы. Москва. С. 389-398.  
2008. Могила неизвестного зэка // Новая Газета. №31 от 5 Мая 2008 // <http://www.novayagazeta.ru/data/2008/31/14.html>  
2009. «Сталин – заказчик убийства Кирова». Спец.выпуск «Правда ГУЛАГа». 01.06.2009. № 04(15).  
<http://www.novayagazeta.ru/data/2009/gulag04/02.html>

*Поморска, К. Pomorska, Krystyna.*

1968. Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambience. The Hague/Paris.  
1981. Маяковский и время (К хронологическому мифу русского авангарда) // Slavica Hierosolimitana. V-VI. С. 341-353.

*Потебня, А.*

1922. Мысли и язык. Москва.

*Пратт, М. Pratt, Mary Louise.*

1977. Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse. Bloomington, Ind.

*Преображенский, С.Ю.*

2001. «Метонимические» прилагательные у Мандельштама в свете «тесноты стихового ряда» // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.) Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 197-205.

*Принс, Дж. Prince, Gerald.*

1973. "Introduction a l'étude du narrataire". Poétique. 14. P. 178-96.

*Пришвин, М.*

Сопка Маира // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 206-210.

*Прокофьева, В.Ю.*

1999. «Язык пространства, сжатого до точки...»: // Вестн. Оренбург. гос. пед. ун-та. Гуманит. науки. Оренбург. № 1. С. 20-26.

*Пурин, А.*

1996. Краткий курс лирической энтомологии. Воспоминания о Евтерпе // Urbi: Литературный альманах. Вып.9. СПб. Журнал «Звезда». С. 88-92.  
<http://www.vavilon.ru/texts/purin3-7.html>

*Пшыбыльскый, Р. Przybylski, Ryszard.*

1971. Осип Мандельштам и музыка // Russian Literature. Vol. 2. С. 103-125.

1987. An Essay on The Poetry of Osip Mandel'shtam: God's Grateful Guest. Trans. Madeline Levine. Ann Arbor.

1995. «Рим Осипа Мандельштама» // Мандельштам и античность. Мандельштамовское общество. Москва. С. 33-64.

*Пяст, В.*

1995. Встречи // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 105-108.

*Райс, Дж. Rice, James L.*

1998. Review of "Osip Mandelshtam i ego vremia", Comp. and preface by Vadim Kreid and Evgenij Necheporuk, Moscow. "Mandel'shtam i stalinskaia epokha: Ezopov iazyk v poezii



Mandel'shtam 30-kh godov" by Irina Mess-Beier (Mess-Bae-  
hr) // Slavic Review. LVII. P. 481-483.

*Райс, Э.М.*

1967. Вступительная статья: Творчество Осипа Мандельштама // Собрание сочинений в трех томах. Изд. 2-е. Международное Литературное содружество. Вашингтон. Нью-Йорк. Т. 1. С. LXXXV-CVI.

*Ранчин, А.М.*

2001. Византия и «Третий Рим» в поэзии Осипа Мандельштама ( К интерпретации стихотворений «Лйя-София» и «На розвальнях, уложенных соломой...») // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 206-214.

2010. «Видимо, никому из нас не сделаться памятником»: реминисценции из пушкинских стихотворений о поэте и поэзии у И.А. Бродского  
<http://www.portal-slovo.ru/philology/42888.php>.

*Рассадин, С.*

1994. Очень простой Мандельштам. Москва. Издательство «Книжный сад».

*Ратгауз, Г.*

2000. Проблема классицизма в творчестве Мандельштама // «Сохрани мою речь...». 3/1. Мандельштамовское общество. Москва. С. 229-232.

*Регельсон, Л.*

1977. Трагедия русской церкви. УМКА-PRESS.

*Рейнольдс, Э.*

1995. Смерть автора или смерть поэта? (Интертекстуальность в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?...») // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Мандельштамовское общество. Издательство Воронежского университета. С. 200-214.

*Рейфилд, Д. Rayfield, Donald.*

1972-1973. "A Winter in Moscow (Osip Mandel'shtam's Poems of 1933-34)". Stand. 14. P. 18-23.

1975. Mandelstam's Voronezh Notebooks // Russian Literature Triquarterly. 11. P. 323-362.
1987. Lamarck and Mandelshtam // Scottish Slavonic Review. 9. P. 85-101.
1994. Мандельштам и звезды // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenaflly. P. 299-307.
- Рикер, П. Ricoeur, Paul.*
1974. "Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics". New Literary History 6. P. 95-110.
1978. "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling". Critical Enquiry 5. P. 143-159.
1991. A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination. Ed. Mario J. Valdes. Toronto.
- Рильке, Р. М. Rilke, Rainer Maria.*
1946. Selected Letters. Trans. R.F.C. Hull. London.
- Риффатер, М. Riffaterre, Michael.*
1978. Semiotics of Poetry. Bloomington. Ind.
- Рогацкина, М.Л.*
2002. «В сиреневые сани усадусь поскорей...»: Мотивная структура лирики О. Мандельштама 1937 г. // Современные методы анализа художественного произведения. Смоленск. С. 160-176.
- Рогинский, Я.Я.*
1990. Встречи в Воронеже // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 42-45.
- Роднянская, И.*
1989. Лирический образ вещи в поэзии нашего века // Роднянская И. Художник в поисках истины. М. С. 321-342.
- Розенталь, Л.В..*
1991. 1. Мандельштам. 2. Бородатый Мандельштам // «Сохрани мою речь...». Мандельштамовский сборник. Москва. С. 1. 29-36; 2. 36-38.
- Рождественский, В.*
- Страницы жизни // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 265-267.

Рокитянский, Я.

2009. Сталинский вариант поджога Рейхстара.

<http://novayagazeta.ru/data/2009/133/21.html>

Ронен, О. Ронен, О.

1968. O.Mandelstam's "Kashchei" // Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His students. Cambridge. Mass. P. 252-264.

1973. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague: Mouton. Paris. P. 367-387.

1977a. A Beam upon the Axe: Some Antecedents of Osip Mandel'stam's "Umyvalsya noc'ju na dvore..." // Slavica Hierosolymitana. 1. P. 158-176.

1977b. The Dry River and the Black Ice: Anamnesis and Amnesia in Mandelstam's Poem // Slavica Hierosolymitana. 1. P. 177-184.

1978. История акмеистических текстов: Опущенные строфы и подтекст // Slavica Hierosolymitana. 3. P. 68-74.

1979. An Introduction to Mandel'stam's Slate Ode and 1 January 1924: Similarity and Complementarity // Slavica Hierosolymitana. 4. P. 146-158.

1979. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама // Slavica Hierosolymitana. 4. P. 214-222.

1981. Četvertoe soslovie: Vierte Stand or Fourth Estate? (A Rejoinder) // Slavica Hierosolymitana. 5-6. P. 319-324.

1983. An Approach to Mandel'stam. Graph Press. Jerusalem.

1991. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 428-456.

1992. Осип Мандельштам // Мандельштам О. Собр. произведений: Стихотворения / Сост. С.В. Василенко и Ю.Л. Фрейдин. Москва. С. 495-538.

1994. О «русском голосе» Осипа Мандельштама // Тыняновский сборник. Рига-Москва. С. 180-197.

2000. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // «Сохрани мою речь...». 3/1. Записки Мандельштамовского общества. Москва. С. 242-264.

2002. Поэтика Осипа Мандельштама: Сборник статей /

- Предисл. М.Л. Гаспарова. СПб. Гиперион.  
2006. Ось // Звезда. №1. С. 218-224.  
2007а. Давнишность // Звезда. №1. С. 214-219.  
2007б. Кащей // Звезда. №9. С. 207-219.  
2008а. Акмеизм // Звезда. №7. С. 216-225.  
2008б. Поединки // Звезда. №9. С. 216-222.
- Рубинштейн, Л.*  
2001. «Что за фамилия чертова?» // Итоги. 23 января. С. 4.
- Рудаков, С.Б.*  
1997. О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935-1936) Вступ. ст. Тоддеса Е.А., Меца А.Г.; Публ. и подгот. текста Ивановой Л.Н., Меца А.Г.; Комментар. Меца А.Г., Тоддеса Е.А., Лекманова О.А. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О.Э. Мандельштаме. Санкт-Петербург. С. 7-185.
- Руднев, В.П.*  
2007. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. Москва. Издательский дом «Территория будущего». С. 146-148, 211-212, 339.
- Руднева, Е.П.*  
1990. Образ «черного солнца» в поэтике Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово. С. 71-75.
- Румянцева, В.Н.*  
1995. «От сырой простыни...» / Осип Мандельштам и кино // Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 34-42.
- Русинко, Э. Rusinko, Elaine.*  
1982. Acmeism, Post-symbolism, and Henri Bergson // Slavic Studies. 41. №3. 496-510.
- Сайто, Т. Saito, Takeshi.*  
2004. Поэтика изгнания в сборниках О. Мандельштама «Камень» и «Tristia» // Acta Slavica Iaponica. Sapporo. Т. 21. С. 47-66.
- Сарнов, Б.*

1990. Заложник вечности. Случай Мандельштама. Издательство «Книжная палата». Москва.
- 2004а. Случай Мандельштама // Лехаим. № 2. С. 38-45 (142). <http://www.Lechaim.ru/ARHIV/142/sarnov.htm>
- 2004б. Дело обернулось не по трафарету // Лехаим. №3 (143) <http://www.Lechaim.ru/ARHIV/143/sarnov.htm>
2005. Заложник вечности: случай Мандельштама. Москва. Аграф (Символы времени).
2006. Случай Мандельштама. Заложник вечности. Москва. Эксмо.
- 2008-2009. Сталин и писатели: Книги 1, 2, 3 / Бенедикт Сарнов. Москва. Эксмо.

*Санкин, Л.*

2006. «О, если бы поднять фонарь на длинной палке...». Мандельштам в Ростове-на-Дону. // Ковчег Кавказа. Культурно-просветительское обозрение. № 4-5 (апрель-май). С.14-15; № 6-7 (июнь-июль). С.10-11.

*Свительский, В.А.*

1990. О поэтической логике «Воронежских тетрадей» // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 465-479.
1995. XIX век в сознании О.Э. Мандельштама // «Отдай меня Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Мандельштамовское общество. Издательство Воронежского Университета. С. 24-33.

*Сегал, Д.М.*

1968. Наблюдения над семантической структурой поэтического произведения // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 11. с.159-171.
1971. Наблюдения над семантической структурой одного стихотворения О.Э. Мандельштама // Sign, Language, Culture. The Hague. Paris. С. 613-623.
1972. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной Оды» О.Э. Мандельштама // Russian Literature. 2. №5 С. 49-102.
1973. Микросемантика одного стихотворения // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky, ed. by Roman

- Jakobson, C.H. Van Schooneveld, Dean Worth. The Hague. Mouton. P. 395-405.
1974. Память зрения и память смысла (Опыт семантической поэтики. Предварительные заметки) // Русская литература. 3. № 7/8. P. 121-131.
1975. Фрагмент семантической поэтики О.Э. Мандельштама (О стих. «Венецкой жизни...» и «Чуть мерцает...».) // Russian Literature. 3. №10/11. С. 59-146.
1978. Еще один неизвестный текст Мандельштама? // Slavica Hierosolymitana. 3. P. 174-192.
1979. Литература как вторичная моделирующая система // Slavica Hierosolymitana. 4. P. 1-35.
1981. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. 5/6. P. 151-244.
- 1983а. Поэзия Михаила Лозинского: символизм и акмеизм // Russian Literature. 13-14. 333-414.
- 1983б. Вопросы поэтической организации в прозе Мандельштама // Russian Poetics. Slavica. P. 325-352.
1987. «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917-1918гг. // Минувшее. Исторический альманах. Париж. Atheneum Т.3. С. 131-196.
- 1992-1993. История и поэтика у Мандельштама: Становление поэтического мира // Cahiers du Monde Russe et Soviétique. Vol. 33. № 4, 447-496; Vol. 34. № 3. P. 369-414.
1998. Осип Мандельштам. История и поэтика. Часть I. Книга 1, 2. // Slavica Hierosolymitana. 8-9. (Edited by Dimitri Segal and Roman Timenchik). Jerusalem-Berkeley. Berkeley Slavic Specialties.
- Седакова, О.*
1994. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также похвала поэзии // Седакова О. Стихи. Москва. С. 333, 336-338, 340.
1998. Поэзия и антропология // «Русская мысль». № 4239. 1-7 октября; № 4240. 8-14 октября.
2009. «Нет худа без добра» // Знамя. №7. С. 159-168.
- Седых, А.*
1962. Далекие и близкие. Нью-Йорк.

*Седых, Г.И.*

1978. Опыт семантического анализа «Грифельной оды» О. Мандельштама // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. №2. С. 13-25.

*Седых, О.М.*

2001. Философия времени в творчестве О.Э. Мандельштама // Вопросы философии. № 5. С. 105-112 (Флоренский, Хайдеггер, Гуссерль).

*Семенко, И.М.*

1970. Мандельштам – переводчик Петрарки // Вопросы литературы. №10. С. 153-169.
1985. Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» // WSA. Band 15. С. 102-126.
- 1985а. Развитие метафор в «Грифельной оде» Мандельштама: (От черновых вариантов к окончат. тексту) // А. Блок и его окружение: Блоковский сб. Тарту. Сб. 6. С. 117-136.
- 1985б. Статьи о Мандельштаме: Предварительное примечание. Ранние редакции и варианты цикла «Армения» О. Мандельштама. Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» // WSA. 1985. Band 15. С. 75-121.
1986. Поэтика позднего Мандельштама: от черновых редакций к окончательному тексту. Eurasistica, Carucci editore Roma. С. 9-126.
1990. Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 479-505.
1997. Поэтика позднего Мандельштама: от черновых редакций – к окончательному тексту. Москва.

*Сендерович, С.*

1995. Мандельштам и Розанов // Новое литературное обозрение. №16. С. 98-104.
1999. Мандельштам и Гершензон: Заметки к пониманию «Восьмистиший» Мандельштама // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. Москва. С. 218-225.

*Серман, И.*

1994. Осип Мандельштам в начале 30-х годов. (Биология

и поэзия) // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenafly. С. 268-279.

*Симонек, С.*

1994. Плоскостная модель литературного развития у О. Мандельштама, Э. Паунда и Т.С. Элиота // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 2. С. 34-42.

1995. Египетские марки Осипа Мандельштама и Карела Чапека // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи Международные Мандельштамовские чтения. Издательство Воронежского университета. С. 60-68.

*Скарлыгина, Е.*

1994. «Посох мой, моя свобода...»: (Линия судьбы в творчестве О. Мандельштама) // Возвращенные имена русской литературы. Самара. Изд-во СамГПИ. С. 149-157, 159.

*Скляр, О.Н.*

2008. «Концерт на вокзале» О.Э. Мандельштама: пять разборов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. «Филология». Вып. 2. С.22-37.

*Слонимский, М.*

Книга воспоминаний (фрагмент) // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С.197-198.

*Смирнов, И.П.*

1977. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Москва.

*Смирнов, С.А.*

Автопоэзис человека. Осип Мандельштам.

<http://www.antropolog.ru/doc/persons/smirnov/smirnov5>

*Смирнова, О.В.*

2008. «Концерт на вокзале» О.Э.Мандельштама: пять разборов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. «Филология». Вып. 2. С.11-21.

*Смола, О.П.*

1990. «Заметки к теме «Мандельштам и революция» // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство



Воронежского Университета. С. 506-514.

*Смольевский, А.А.*

1991. Ольга Ваксель – адреса четырех стихотворений Осипа Мандельштама // «Литературная учеба». №1. С. 163-170.  
<http://www.vilavi.ru/raz/vaks/vaks.shtml>

*Сморгунова, Е., Фрейдин, Ю.*

1987. «Новые стихотворения» Осипа Мандельштама // Даугава. 1987. № I. С. 110-111.

*Соболевский, С.А.*

1998. Из статьи «Таинственные приметы в жизни Пушкина» // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. СПб. Академический проект. С. 10-11.

*Соколов, Б.В.*

1995. Вст. Статья: О творческом пути Осипа Мандельштама // О.Э. Мандельштам. Об искусстве. (Сост. Б.В. Соколов, Б.С. Мягков). Москва. Искусство. С. 5-21.

*Сола, А. Sola, A.*

1977. Mandelstam, poéticien formaliste? // Revue des Études Slaves. 50. P. 37-54.

*Соломин, В.*

2007. Иосиф Сталин прошел нелегкий путь от Сосо до «дяди Джо» // «Киевский ТелеграфЪ».  
<http://www.c-cafe.ru/days/bio/23/stalin.php>

*Степанов, Н.*

1968. Творчество Велимира Хлебникова // В.В. Хлебников. Собрание сочинений. Том 6. Мюнхен. 33-64.

*Стратановский, С.*

1998. Нацелясь на смерть: Об одном стихотворении О.Э. Мандельштама // Звезда. № 1. С. 213-221.

2004. Творчество и болезнь. О раннем Мандельштаме // Звезда. № 2. С. 210-221.

2007. Мальчишка-океан: О стихотворении Мандельштама «Реймс – Лаон» // Звезда. № 12. С. 177-187.

2008. Что такое «щучий суд»? О стихотворении Мандельштама «1 января 1924 года» // Звезда. № 12. С.181-199.

*Струве, Г. Struve, Gleb.*

1962. Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // *Studi in onore di Ettore lo Gatto e Giovanni Maver*. Rome. С. 601-614.
1967. Вступ. статья: О.Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария // Осип Мандельштам. Собрание сочинений в трех томах. Под редакцией проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Изд.2-е. Международное Литературное содружество. Вашингтон. Нью-Йорк. Т. 1. С. XXIX-LXXXIV.
1981. О.Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария // О четырех поэтах. Блок. Сологуб. Гумилев. Мандельштам. Overseas Publications Interchange LTD. London. С. 131-186.
- Струве, Н. Struve, Nikita.*
1969. Вступительная статья: Судьба Мандельштама // Осип Мандельштам. Собрание сочинений в трех томах. Под редакцией проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Изд.2-е. Международное Литературное содружество. Вашингтон. Нью-Йорк. Т. 3. XXII-XXXIV.
1982. *Osip Mandel'shtam*. Paris.
1992. Осип Мандельштам. Издательство «Водолей». Томск.
1994. Христианское мировоззрение Мандельштама // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenafly. С. 244-248.
- Сурат, И.*
- 2003а. Смерть поэта. Мандельштам и Пушкин // *Новый мир*. №3. С. 155-173.
- 2003б. Мандельштам и Пушкин. Статья вторая. Лирические сюжеты // *Новый мир*. № 11. С. 152-171.
2004. Превращение имени // *Новый мир*. № 9. С. 150-168.
- 2005а. Опыты о Мандельштаме. Москва. Intrada.
- 2005б. Смерть поэта: Мандельштам и Пушкин // *Пушкинский сборник*. Москва. С. 390-419.
- 2007а. Три века русской поэзии. Ласточка // *Новый мир*. № 4. С. 180-186.
- 2007б. Сальери и Моцарт // *Новый мир*. № 6. С. 167-171.
- 2007в. Этюды о Мандельштаме: Лес. Птичка Божия // *Знамя*.

№ 5. С. 190-202.

2008а. Жертва // Новый мир. № 7. С.152-174.

2008б. Поэт и город. Петербургский сюжет Мандельштама // Звезда. № 5. С. 178-203.

2008в. Этюды о Мандельштаме // Арион. 2000. № 4. С.100-108.

2009. Мандельштам и Пушкин. Москва. ИМЛИ РАН.

*Сурганова, Т.В.*

1991. «И принимая ветер рока...» // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 330-336.

*Суханцева, В.К.*

2002. Культура как диалог метафизик (Хайдеггер и Мандельштам) // Філософські дослідження. Вип. 3. Луганськ. С. 7-18.

2006. Осип Мандельштам: метафизика судьбы // Суханцева В.К. Метафизика культуры. Киев: Факт. С. 225-332.

*Таборисская, Е.М.*

1990. Петербург в лирике Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. Издательство Воронежского Университета. С. 515-529.

2001. Лирический мир О. Мандельштама как целое: рецензия // Русская литература. № 3. С. 229-231.

*Тагер, Е.*

1972. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца XIX – начала XX века. 1908-1917. М. С. 286-306.

1995. О Мандельштаме // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 227-244.

*Талов, М.В.*

2007. Мандельштамовские материалы в архиве М.Талова // Вопросы литературы. №6. С.330-338.

*Тарановский, К.Ф. Taranovsky, K.F.*

1972. «Два молчания» Осипа Мандельштама // Russian Literature. № 2. С. 126-131.

1976. Essays on Mandel'stam. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts and London. England.

1987. Еще раз о стихотворении «На развалинах, уложенных

- соломой...» // *Russian Literature*. 22. P. 447-476.
2000. О поэзии и поэтике. Языки русской культуры. Москва.
- Тaubman, Дж. Taubman, J.A.*
1989. *Life through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Poetry*. Columbus.
- Терапиано, Ю.*
1995. Встречи (Фрагменты) // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 110-112.
- Террас, В. Terras, Victor.*
1966. *Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'shtam* // *Slavic and Eastern European Journal*. 10. № 3. P. 251-267.
1968. «Грифельная Ода» О.Мандельштама // *Новый Журнал*. № 92. С. 163-171.
1969. *The Time Philosophy of Osip Mandel'stam* // *Slavonic and East European Review*. 47. P. 344-354.
1973. *The Organic Tradition in Russian Literary Criticism* // *Russian Literature*. 2. № 5. P. 35-53.
- 1973а. Осип Мандельштам и его философия слова // *Slavic Poetics: Essays in Honor of K. Taranovsky*. The Hague. Paris. P. 455-461.
1995. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама (Перевод М.Э. Брандес) // *Мандельштам и античность. Мандельштамовское общество*. Москва. С. 12-32.
2004. *The Petersburg Chronotope in Osip Mandel'stam's "Egyptian Stamp"* // *Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA*. 33. P. 23-65.
- Тери, А. (Синявский, А.)*
1974. Литературный процесс в России // *Континент*. № 1. Париж. С. 143-190.
- Тименчик, Р.Д.*
1974. Заметки об акмеизме I // *Russian Literature*. Vol 3. № 7/8. С. 23-46.
1977. Заметки об акмеизме. II // *Russian Literature*. Vol 5. №3. С. 281-300.
1981. Заметки об акмеизме. III // *Russian Literature*. Vol 9. №2. С. 175-190.
1985. Русская поэзия начала XX в. и петербургские кабаре

- // Литературный процесс и развитие русской культуры XVII-XX вв. Таллин. С. 36-38.
1987. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Вып. XXI. Тарту. С. 135-143.
- 1988а. К символике телефона в русской поэзии // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. Тарту. С. 155-163.
- 1988б. Тынянов и «литературная культура» 1910х годов // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Ред. М.О. Чудакова. Рига. С.159-173.
1993. Еврейские подтексты в «Египетской марке» Осипа Мандельштама // Jews and Slavs. Jerusalem. St. Petersburg. 1. P. 354-358.
1994. Еврейские мотивы в русской поэзии начала XX века (Три предварительных заметки) // Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения. Рига. Москва. С. 175-179.
1997. Рыцарь-несчастье // Пяст Вл. Встречи. Москва. С. 5-20.
2004. Руки брадобрея, или Шесть подтекстов в поисках утраченного смысла // Новое литературное обозрение. № 3. С. 127-136. (Интертекстуальный анализ мотива парикмахерской в творчестве О. М.)
2010. Около акмеизма // Vademecum: к 65-летию Лазаря Флейшмана. Москва. Водолей. С. 168-196.

*Тоддес, Е.А.*

1974. Мандельштам и Тютчев // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. V. 17. С. 59-85.
1986. Мандельштам и опоязовская филология. // Тыняновский сборник: Вторые тыняновские чтения. Рига. С. 78-102, 136.
1988. Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама начала 20-х годов // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига. С. 184-217.
1991. Поэтическая идеология // Лит. обозрение. № 3. С. 30-43.
1992. Заметки о Мандельштаме // Шестые Тыняновские чтения: тезисы. Рига. С. 48-55.

1993. Из заметок о Мандельштаме (1) // *De visu*. №11 (12). С. 46-54.
- 1994а. Антисталинское стихотворение Мандельштама: (К 60-летию текста) // Тыняновский сборник: Пятые тыняновские чтения. Рига. С. 27, 178-222, 275.
- 1994б. К теме: Мандельштам и Пушкин // *Philologia*: Рижский филологический сборник. Вып. 1. С. 74-109.
1998. Наблюдения над текстами Мандельштама // Тыняновский сборник. Москва. Вып. 10. С. 292-334.
2008. Батюшков / Мандельштамовская энциклопедия // Вопросы Литературы. 6. Москва. С. 204-221.
2010. К прочтению «*Silentium'a*» // *Vademecum*: к 65-летию Лазаря Флейшмана. Москва. Водолей С. 89-91.
- Тоддес, Е.А., Мец А.Г., Лекманов О.А.*
1997. Вступительная ст. // О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935-1936) Вступ. ст. Тоддеса Е.А., Меца А.Г.; Публ. и подгот. текста Ивановой Л.Н., Меца А.Г.; Комментар. Меца А.Г., Тоддеса Е.А., Лекманова О.А. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О.Э. Мандельштаме. Санкт-Петербург. С. 7-31.
- Тодоров, Ц. Todorov, Tzvetan.*
1975. "La lecture comme construction". *Poétique*. 24 . P. 417-25.
- Тойнби, П. Toynbee, Paget.*
1968. A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante. Ed. CS Singleton. Oxford.
- Токова, А., Кутмина, О.А.*
2000. Поэтика обратности в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама // Филологический ежегодник. Омск. 2000. Вып. 3. С. 62-66.
- Толмачев, В.Н.*
2008. «Концерт на вокзале» О.Э.Мандельштама: пять разборов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. «Филология». Вып. 2. С.49-59.
- Томсон, Р.Д.Б. Thomson, R.D.B.*
1991. Mandel'shtam's Kamen': The Evolution of an Image //

Russian Literature. 30. № 4 (15 November). P. 501-530.

*Топильская, Е.Е.*

1995. Фольклорная аллюзия в лирике Мандельштама воронежского периода // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи Международные мандельштамовские чтения. Издательство Воронежского университета. Воронеж. С. 265-275.

*Топоров, В.Н.*

1979. Две главы из истории русской поэзии начала века: I В.А. Комаровский – II В.К. Шилейко (к соотношению поэтики символизма и акмеизма) // Русская литература. Vol.7. №3. С. 249-326.

1983а. Пространство и текст / Текст: семантика и структура. Москва.

1983б. Еще раз об акмеистической цитате // *Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of J.M. Meyer*. Amsterdam. С. 469-486.

1991. О «психологическом» компоненте поэзии Мандельштама. Осип Мандельштам: К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27-29 декабря. Москва. С. 7-27.

1995а. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // В.Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва. Издательская группа «Прогресс» – «Культура». С. 259-367.

1995б. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // В.Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва. Издательская группа «Прогресс» – «Культура». С. 428-445.

*Топоров, В.Н., Цивьян, Т.*

1984. О нервалианском подтексте в русском акмеизме (Ахматова и Мандельштам). *Russian Literature*. XV-I. С. 29-50.

*Трибл, К. Tribble, Keith Owen.*

1995. Поиски единства и цельности у Гёте и Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные

мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С.103-115.

*Туницкая, А.П.*

1995. Герменевтическая модель авторского понимания: О.Э. Мандельштам периода «Tristia» // Понимание менталитета и текста. Тверь. С. 58-88.

*Турнер, С., Turner, S.J.G.*

1976. On Osip Mandelstam's poem "Vek" // SEEJ. Vol. 20. P. 148-154.

*Тынянов, Ю.И.*

1924. Проблема стихотворного языка. (О функции имен собств. в стихах О. М.). Ленинград.

1977а. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. Москва. С. 227-252.

1977б. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. Москва. С. 168-195.

*Тюпа, В.И.*

1990. Проблема эстетического адресата в творческом самоопределении Мандельштама («О собеседнике» и «Камень») // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово. С. 15-23.

1998. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX в. Самара.

*Ужаревич, И.*

1995. Павел Флоренский и Осип Мандельштам // Постсимволизм как явление культуры. Материалы международной конференции. Москва. 10-11 марта 1995 г. / Отв. ред. И. А. Есаулов. Москва. С. 28-38.

*Успенский, Б.*

2000. Анатомия метафоры у Мандельштама // Поэтика композиции. Санкт-Петербург. Из-во «Азбука». С. 291-330.

*Успенский, Ф.*

1990. К поэтике О.Э. Мандельштама (грамматика как предмет поэзии) // Блоковский сборник. Ученые записки тартуского университета. Тарту. XI. С. 90-96.

2008. Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. Москва.



Языки русской культуры.

2010. Молоток Некрасова: «Квартира» О. Мандельштама между стихами о стихах и гражданской поэзией 1933 года // Дар и Крест. Памяти Наталии Трауберг. С. 319-338.

*Устинов, А.*

2002. 1929 год в биографии Мандельштама // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 123-126.

*Фарыно, Е.*

1984. «Сеновал» Мандельштама // Text.Symbol. Weltmodell. München. P. 147-158.

1987. «Золотистого меда струя...» Мандельштама // Text and context: Essays to Honor N.A. Nilsson. Stockholm. 1987. P. 111-121.

1994. Архэпоэтика Мандельштама (На примере «Концерта на вокзале») // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenafly. С.183-204.

*Фаустов, А.А.*

1994. Этюд о художественной реальности Мандельштама (Время, фактура бытия и автогенез «пчелиного» текста) // Филол. зап. Воронеж. Вып. 2. С. 71-83.

1995. Миф как зрение и осязание: Введение в художественную онтологию Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 234-240.

*Федотов, О.И.*

1994. Двустипшие в поэтической системе О. Мандельштама: реальности // Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 83-84.

*Фейнберг, И.*

1991. О Мандельштаме // Вопросы литературы. №1. С. 68-76.

*Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В.*

2002. Вступит. ст., подгот. текста, сост. и коммент.// Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис. С. 19-23, 516-522.

*Филиттов, Б.*

1969. Вступительная статья: Неизвестный Мандельштам //

Осип Мандельштам. Собрание сочинений в трех томах. Под редакцией проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Изд. 2-е. Международное Литературное содружество. Вашингтон. Нью Йорк. Т. 3. С. XXXV-XLVI.

1971. Вступительная статья: Проза Мандельштама // Собрание сочинений в трех томах. Изд. 2-е. Международное Литературное содружество. Вашингтон. Нью Йорк. Т. 2. С. I-XVIII.

*Фицджеральд, Ф. Fitzgerald, F. Scott.*

1925. *The Great Gatsby*. New York.

*Фиш, С. Fish, Stanley.*

1976. "How to Do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism". *Modern Language Notes*. 91. P. 983-1025.

1978. "Normal Circumstances, Literal Languages, Direct Speech Acts, the Ordinary, the Everyday, the Obvious, What Goes on Without Saying and Other Special Cases". *Critical Inquiry*. 4. P. 625-644.

1980. *Is There a Text in This Class?* Cambridge.

1981. "Why No One's Afraid of Wolfgang Iser". *Diacritics* 11 (March). P. 2-13.

*Флакер, А.*

1984. Путешествие в страну живописи: Мандельштам о французской живописи // *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 14. S. 167-178.

*Флейшман, Л.*

1982. Неизвестная статья Осипа Мандельштама // *Weiner Slawistischer Almanach*. Band 10. С. 451-457.

1984. Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem.

*Фоменко, И.В.*

Пространство «Камня»: о возможности реконструкции мироощущения Мандельштама // *Мандельштамовские дни в Воронеже*. Изд-во Воронежского ун-та. С. 85-86.

*Фостер, Л.А.*

1973. Некоторые лексические и семантические особенности сборника "Tristia" Осипа Мандельштама // *Slavic Poetics*. The Hague. P. 125-133.

Фрай, Н. *Frye, Northrop.*

1963. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology.* New York.

Фрейдин, Г. *Freidin G.*

1978. The Whisper of History and the Noise of Time in the Writings of Osip Mandelstam // *Russian Review.* 37. № 4. October. P. 421-37.

1980. Osip Mandelstam: The Poetry of Time (1908-1916) // *California Slavic Studies.* 11. P. 141-186.

1982. Mandelstam's Ode to Stalin: History and Myth // *Russian Review.* Vol. 41. № 4. October. P. 400-426.

1987. *A Coat of Many Colors: O. Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation.* Berkeley-Los Angeles-London.

1991. Сидя на санях: Осип Манделъштам и харизматическая традиция русского модернизма // *Вопросы литературы.* № 1. С. 9-31.

1993. Осип Манделъштам: История и Миф (1930-1938) // *Русская литература XX века. Исследования американских ученых / Ун-т Дж. Медисона (Вирджиния, США).* СПб. ун-т. СПб. Петро – РИФ. С. 302-362.

Фрейдин, Ю.Л.

1990а. Статус цитаты в произведениях О. Манделъштама // *Semantic Analysis of Literary Texts: To honour J. van der Eng on the occasion of his 65th birthday.* Amsterdam. P. 195-200.

1990б. Михаил Кузмин и Осип Манделъштам: влияние и отклики // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тез. и материалы конф. 15-17 мая 1990 г. / Совет по истории мировой культуры АН СССР. Музей А. Ахматовой в Фонтан. Доме. Ленинград. С. 28-31.

1991а. «Закон сохранения энергии»: [Предисл. к публ.: Манделъштам О. «Египетская марка»] // *Наше наследие.* 1991. № 1(19). С. 57-61.

1991б. «Остаток книг»: библиотека О.Э. Манделъштама. // *Слово и судьба. Осип Манделъштам.* Москва. С. 231-239.

1994. Путь в Воронеж // *Манделъштамовские дни. Манделъштамовские дни в Воронеже.* Изд-во Воронежского ун-та. С. 12-18.

1995. Античная тема в «Опытах о Мандельштаме К.Ф. Тарановского (попытка запоздалой рецензии) // Мандельштам и античность. Мандельштамовское общество. Москва. С. 123-128.
2001. «Просвечивающие» слова в стихотворениях О. Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 235-241.
2003. Заметки об уральских стихах О.Мандельштама // Чердынский край: прошлое и настоящее. Материалы научных конференций // Чердынь. С. 94-96.
- 2004а. Еврейские праздники в стихах и прозе Осипа Мандельштама // Праздник – обряд – ритуал в славянской и еврейской культурной традиции. Москва. С. 283-294.
- 2004б. Пространство Урала у О. Мандельштама // Гео-панорама русской культуры: Провинции и ее локальные тексты. Москва. С. 593-603. (Пушкинский контекст «уральского цикла» стихотворений О. М.).
2005. Неизвестный эпистолярный и типографский эпизод в творческой истории стихотворения Мандельштама «Не мучнистой бабочкой белой...» // Вопросы литературы. № 5. С. 329-339.
2006. Вст. статья: Ненаписанная книга // Мандельштам Н.Я. Третья книга. Москва: Аграф (Сост. Вст. ст. Послесловие и примечания Ю. Фрейдина). С. 3-13, 478-557.
- Фролов, Д.В.*
2009. О ранних стихах Осипа Мандельштама. Москва. Языки славянских культур.
- Фролов, И.*
2008. Откровение Мандельштама (Эзотерика «Сталинской Оды») <http://lib-geminus.narod.ru/Science/Mandel.htm>
- Фэвр-Дюпэгр, А. Faivre-Dupaigre, Anne.*
1991. Бергсоновское чувство времени у раннего Мандельштама // Поэтика и текстология. (Сост. Ю. Фрейдин)

К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Мандельштамовское общество. Москва. С. 27-31.

1997. Тоска по единству: О влиянии Бергсона на раннего Мандельштама // *Russian Literature*. XLII. P. 137-152.

2006. Осип Мандельштам – поэт-музыкант: представление новой книги // *Инновационные библиотечные технологии для образования, науки и культуры. Мандельштамовские чтения. Материалы объединенной научно-практической конференции 18-22 сентября 2006. Владивосток. Изд-во ВГУЭСС. С. 86-87.*

*Хайдеггер, М. Heidegger, Martin.*

1977. *Basic Writings*. Ed. and trans. David Ferrel Krell. New York.

*Хазан, В.И.*

1991а. «Это вроде оратории» (попытка комментария лирического цикла, посвященного памяти А. Белого, и «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама) // *Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века. Грозный. С. 268-313.*

1991б. Апокалипсис у Мандельштама (о теме смерти в стихах 30-х годов) // *Известия АН СССР. Серия ОЛЯ. Т. 50. № 3. С. 248-257.*

1991в. «И это будет вечно начинаться...» (О стихотворении О. Мандельштама «К пустой земле невольно припадая...») // *О Мандельштаме. Даугавпилс. С. 36-41.*

1991г. Неотреченная поэзия. Труды и дни О.Э. Мандельштама // *Мандельштам О. «Сохрани мою речь...». Грозный. С. 3-24, 409-433.*

1991д. О Мандельштам и С. Есенин: к вопросу о типологических творческих параллелях // *Воронежский период в жизни и творчестве О.Э. Мандельштама. Воронеж. С. 54-55.*

1991е. Хронотоп «смерти» в поэзии О. Мандельштама // *О Мандельштаме. Даугавпилс. С. 33-35.*

1992а. О некоторых неотмеченных параллелях Мандельштама и Пастернака // *Материалы к спецкурсу «Из истории*

русской поэзии серебряного века». Вып. 1. Грозный. Чечено-Ингушский гос. ун-т. Кафедра русской литературы XX века. С.5-42.

*Хансен-Лёве, О.А. Hansen-Love, O. A.*

1993. "Mandel'shtam's Thanatoroetics" // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. Москва. «Наука». Р. 121-157.

1998. Текст – текстура – арабески. Развертывание метафоры «ткани» в поэтике О. Мандельштама // Тыняновский сборник. Москва. Вып. 10. С. 241-269.

*Ханцын, И.*

2000. О Мандельштаме / Публ., примеч. и послесл. Нерлера П. // «Сохрани мою речь...». 3/2. С. 67-73.

*Харджиев, Н.И.*

1973. Примечания // О. Мандельштам. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. 2 ред. Ленинград. С. 249-316.

1974/5. Восстановленный Мандельштам [Вступит. заметка к публ. рец. О. Мандельштама на «Альманах муз»] // Russian Literature. Vol. 3. № 7/8. С. 19-22.

1978. Примечания // О.Мандельштам. Стихотворения. Ленинград. С. 251-315.

*Харрис, Дж. Harris, Jane Gary.*

1979. Ed.. Mandelstam. The Collected Critical Prose and Letters. Trans. Jane Gary Harris and Constance Link. Ann Arbor.

1982. Mandel'stam's Zlost', Bergson, and a New Acmeist Esthetic // Ulbandus Review. 2. P. 112-130.

1986. The "Latin Gerundive" as Autobiographical Imperative: A Reading of Mandel'shtam's Journey to Armenia // Slavic Review. 45. № 1. P. 1-19.

1988. Osip Mandelstam. Boston.

1989. Review of Substantial Proofs of Being. By Charles Isenberg // Russian Review. 48. № 1. P. 110-111.

*Харьков, М.Г.*

1998. Маяковский и Мандельштам // Филологические записки. Воронеж. Вып. 11. С. 127-136.

*Хини, Ш. Heaney, Seamus.*

1988. "Osip and Nadezhda Mandelstam". The Government of the Tongue. Faber and Faber. London-Boston. P. 71-88.

2001. "Envy and Identifications: Dante and The Modern Poet". The Poets' Dante: Twentieth-Century Responses / ed. Peter S. Hawkins and Rachel Jacoff. New York. P. 239-258.

*Хлебников, В.В.*

1968, 1972. Собрание сочинений. Тома 1-3. Мюнхен.

*Ходасевич, В.*

1982. О Маяковском // Избранная проза. New York. Russica Publishers. INC. С. 181-191.

1991. Диск // Колеблемый треножник. М. С. 417.  
[http://az.lib.ru/h/hodasewich\\_w\\_f/text\\_1000.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_1000.shtml)

*Хоуп, А.Д., Нопе, А.Д.,*

1975. The blind swallow // Melbourne Slavonic Studies. №9/10. P. 12-29.

*Цветаева, М.*

1965. Избранные произведения. Советский писатель. Москва-Ленинград.

1995. История одного посвящения // Осип Манделъштам и его время. Москва. Наш дом. С. 90-104.

*Цивьян, Т.В.*

1991. К анализу «акмеистической прозы»: Манделъштам // Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. Манделъштамовское общество. Москва. С.44-46.

1994. Манделъштам и Ахматова: к теме диалога // Столетие Манделъштама. Материалы симпозиума. Лондон 1991. Редакторы-составители Робин Айзелвуд и Диана Майерс. Эрмитаж. Tenaflы. С. 21-29.

*Циммерлинг, В.И.*

1994. К проблеме эволюции стихотворной формы у Манделъштама // Манделъштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 86-87.

*Чеботарь, В.Г.*

2005. Архитектура в лирике О. Манделъштама // Проблемы современного филологического образования. Москва.

Ярославль. 2005. 6. С. 141-146.

*Чекалов, И.*

1994. Поэтика Манделъштама и русский шексперизм XX века. Историко-литературный аспект полемики акмеистов и символистов. Москва.

*Черашняя, Д.И.*

1988. О двух «Грифельных одах» в русской поэзии: (Г. Державина и Манделъштама) // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемеров. Ун-т. Кемерово. С. 66-74.

1990а. О двух нисхожденииях по лестнице Ламарка в стихотворении О. Манделъштама // Проблема автора в художественной литературе: Тез. докл. регион. меж-вуз. науч. конф., посвящ. памяти проф. Б.О. Кормана (Ижевск, 14-16 нояб. 1990 г.) / Ижевск: Удм. гос. ун-т. С. 56-58.

1990б. О роли субъектной формы Мы в книге О. Манделъштама «Tristia» // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Удм. ун-т. Ижевск. С. 147-155.

1990в. «Нашедший подкову» (Анализ субъективной организации лирического сюжета) // Творчество Манделъштама и вопросы исторической поэтики / Кемеров. Ун-т. Кемерово. С. 65-70.

1990г. К эволюции пространственно-предметного мира в лирике Манделъштама (Период «Камня») // Художественный опыт советской литературы: Стилиевые и жанровые процессы. Свердловск. С. 15-22.

1992а. О субъективном строе стихотворения О. Манделъштама «Фаэтончик» // Проблемы типологии литературного процесса: Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. ун-т. Пермь. С. 101-125.

1992б. Опыт прочтения «Восьмистиший» О. Манделъштама (субъектный уровень) // ВДУ (Доклад, прочитанный на конференции «Воронежский период в жизни и творчестве О.Э.Манделъштама». Воронеж. Май 1991). С.22-29.

1992в. Трагический смысл <Оды> О.Манделъштама // ВДУ. (Доклад, прочитанный на конференции «Воронежский



- период в жизни и творчестве О.Э. Мандельштама», Воронеж. Май 1991). С.61-68.
- 1992г. Этюды о Мандельштаме [«Нашедший подкову», «Грифельная ода», «Армения», «Канцона», «Фаэтонщик», «Ламарк», о Белом, «Восьмистишия», «Ода», «Стихи о неизвестном солдате»]. Ижевск. Удм. ун-т.
1999. Смерть и бессмертие поэта // Филол. зап. Воронеж. 1999. Вып. 12. (О научной конференции, посвященной 60-летию со дня смерти О. М. (Москва, 28-29 декабря 1998г.). С. 276-279.
2000. Тема мавзолея в творчестве О. Мандельштама // Известия АН. Серия литературы и языка. Т.59. №4. Москва. С. 36-48.
2001. «Гудок, гудки, гудочки...» (к семантике единственного и множественного в воронежских стихах Мандельштама) // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С.242-253.
2002. Осип Мандельштам: «лирическая трилогия» о России // Кормановские чтения. Вып. 4. Материалы Международной конференции «Текст-2000» (апрель 2001г.). Ижевск. Удмуртский государственный университет. С. 241-255.
2003. Субъектное обеспечение полета в лирике О. Мандельштама // Вестник Удмуртского университета. Сер. филология. Ижевск. С. 43-50.
- 2004а. Поэтика Осипа Мандельштама: субъективный подход. Учебное пособие. Ижевск. Удмуртский гос. Ун-т. Филологич. Фак-т.
- 2004б. От формы высказывания к смыслу целого («Дайте Тютчеву стрекозу...») // Филолог. Пермь. Вып. 5. С. 55-59. [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_5\\_94](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_94)
2006. Тайная свобода поэта: Пушкин. Мандельштам. Ижевск. Институт компьютерных исследований. Научное издание.
2007. «...по выбору совести личной» (три стихотворения Осипа Мандельштама 1933 года) // Проблемы диалогизма словесного искусства. Сб. материалов. Стерлитамак.

- Стерлитамакская гос. академия. С. 235-239.
2008. К семантике «золотой заботы» и «двойных венков» (О. Мандельштам «Сестры – тяжесть и нежность – одинаковы ваши приметы...») // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 27. Воронеж. Воронежский университет. С. 129-136.
- 2009а. О. Мандельштам «Silentium»: возврат или становление? // Кормановские чтения. Выпуск 8. Статьи и материалы Межвузовской научной конференции (апрель 2009). Ижевск. С. 169-182.  
[http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_8\\_8](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_8_8)
- 2009б. «Отравлен хлеб и воздух выпит...» О.Мандельштама: некоторые концепты лирики поэта // Универсалии русской литературы. Воронеж. Воронежский госуниверситет. Издательский дом Алейниковых. С. 518-537.
- Чернов, А.Ю.*
2003. Поединок с рябым чертом // Закон и право, Тегга Incognita. spb.ru. Правозащитный Альманах. Право и милосердие. Август. 7/17.
2006. Ода рябому черту. Тайнопись в «покаянных» стихах Осипа Мандельштама // Хроники изнаночного времени. «Слово о полку Игореве»: текст и его окрестности. СПб. Вита Нова. С. 361-388.  
[chernov-trezin.narod.ru/Hroniki.pdf](http://chernov-trezin.narod.ru/Hroniki.pdf)  
<http://www.chernov-trezin.narod.ru/Mandel.htm>
- Чиннов, И.*
1967. Поздний Мандельштам // Новый Журнал. №88. Нью-Йорк. С. 125-137.
- Чуковская, Л.*
1976. Записки об Анне Ахматовой. Paris.
- Чуковский, К.*
1991. Запись в дневнике // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 34-49.
1995. Мастер // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 199-205.
2010. Александр Блок как человек и поэт: Введение в поэзию Блока. Москва. Изд-во Русский Путь.

*Чуковский, Н.К.*

1995. Встречи с Манделъштамом // Осип Манделъштам и его время. Москва. Наш дом. С. 256-264.

*Шаламов, В.*

1978. Колымские рассказы. Overseas Publications Interchange LTD. London.

1988. «Несколько дней моей жизни» // Стихотворения. Москва. Советский писатель. С. 3-10.

1989. «Сучья» война: очерки преступного мира. Москва. Правда.

1990. Вишера: очерки преступного мира. Челябинск. Южно-Уральское книжное изд-во.

1998. Колымские рассказы: очерки преступного мира. Москва. Худож. Лит. Вагриус.

*Шарапова, А.В.*

1994. «На языке цикад пленительная смесь»: о пушкинском подтекстевстихах О.Манделъштама // Манделъштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 88-89.

*Шварцбанд, С.*

1994. «Восьмистишия» 1932-1934гг. О.Э. Манделъштама (Некоторые вопросы текстологии) // Столетие Манделъштама: Материалы симпозиума. Tenafly. С. 318-325.

*Швейцер, В.А.*

1980. Об этой книге // Манделъштам Осип. Воронежские тетради / Подгот. текста, примеч. и послесл. В. Швейцер. Анн-Арбор. Ардис. С. 133-135.

1989. Манделъштам после Воронежа // Синтаксис. Вып. 25. Париж. С. 69-91.

1990. Манделъштам после Воронежа // Вопросы литературы. № 4. С. 235-253.

1991а. Дымшиц и Манделъштам // «Сохрани мою речь...». Манделъштамовское общество. Издательское предприятие «Обновление». Москва. С.84-96.

1991б. Манделъштам и Цветаева // Слово и судьба. Осип Манделъштам. Москва. С.160-176.

1995. К вопросу о любовной лирике О.Манделъштама

// Мандельштам и античность. Мандельштамовское общество. Москва. С. 154-162.

*Шенталинский, В.*

1991. Улица Мандельштама // Огонек. № 1. С.17-21.

1995а. Воскресшее слово // Новый Мир. №3. С. 118-152; № 4. С. 171-214.

1995б. Рабы свободы. В литературных архивах КГБ. Москва

1996. Arrested Voices: Resurrecting the Disappeared Writers of the Soviet Regime. New York.

2001. Донос на Сократа. Москва. Формика-С.

2007а. Расстрельные ночи // Звезда. №4. С. 91-123; №5. С. 67-102.

2007б. Преступление без наказания. Москва.

2007в. Классики встречаются на Лубянке // Московские новости. 09.11.

<http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=3547>

2008. У нас не было своего Нюрнберга. // <http://www.novaya-gazeta.spb.ru/2008/15/8>

2009. Улица Мандельштама. Осип Мандельштам // Шенталинский В. Рабы свободы. Документальные повести. Москва. Прогресс-Плеяда. С. 291-342.

*Шиндин, С.Г.*

1991. Город в художественном мире Мандельштама: пространственный аспект // Russian Literature. XXX. №4. С. 481-500.

1992. Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы // Н.С. Гумилев и русский Парнас. СПб. С. 75-83.

1993. О метатекстуальном аспекте «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама // Русский авангард в кругу европейской культуры. Москва. С. 93-100.

1994. Бетховенская тема в контексте художественного мира Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже: Материалы. Воронеж. С. 90-92.

1995. О некоторых аспектах метатекстуальной образности в творчестве Мандельштама двадцатых годов // «Отдай меня Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж. Издательство Воронежского

- университета. С. 220-234.
1996. О некоторых смысловых составляющих мотива полета в художественном мире Мандельштама // Концепт движения в языке и культуре. Москва. С. 353-370.
- 1997а. Акмеистический фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект // Russian Literature. 42. №2. 211-258.
- 1997б. О некоторых семантических компрессированных моделях в художественном мире Мандельштама // Russian Literature. 42 №3/4. С. 325-348.
- 1997в. Стихотворение Мандельштама «Сегодня ночью, не солгу...»: Опыт «культурологической» интерпретации // Натура и культура. Москва. 1997. С. 146-164.
1999. Поэтика Осипа Мандельштама. Метатекстуальный аспект. Amsterdam.
2000. К интерпретации стихотворения Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда...» // Поэзия и живопись. Сборник трагической памяти Н.И. Харджиева / Сост. М.Б. Мейлах и Д.В. Сарабянов. Москва. Языки русской культуры. С. 640-650.
2001. Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Хлебникова // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998г.). Мандельштамовское общество. РГГУ. Москва. С. 254-267.
2004. Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Гумилева: К рецепции образа Айя-Софии в культуре «Серебряного века» // В.Я. Брюсов и русский модернизм. Москва. С. 194-203.
2005. Мандельштам и творчество французских унаимистов // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. Т. 64. № 6. С. 38-45.
- 2008а. Время // Мандельштамовская энциклопедия // Вопросы литературы. С. 221-227.
- 2008б. Фольклор // Мандельштамовская энциклопедия // Вопросы литературы. С. 245-250.

2009. Мандельштам и Шкловский: фрагменты диалога // Тыняновский сборник. Двенадцатые – Тринадцатые – Четырнадцатые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. Москва. Водолей. С.352-368.

*Шкловская-Корди, В.В.*

2002. Василиса Викторовна Шкловская-Корди // Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В. // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис. С. 285-310, 433-470.

*Шкловская-Корди, В.Г.*

2002. Василиса Георгиевна Шкловская-Корди // Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В. // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис. С. 98-118.

*Шкловский, В. Shklovsky, Victor.*

1964. Жили-были. Москва.

1965. "Art as Technique". Trans. in Lee T Lemon and Marion J Reis, eds., Russian Formalist Criticism: Four Essays. Lincoln, Neb. P. 3-24.

1990. Конец барокко: о людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают // Гамбургский счет. Москва. С. 451, 475-479.

1995. В Доме искусств // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 109.

2002. Виктор Борисович Шкловский // Фигурнова, О.С., Фигурнова, М.В. // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. Москва. Наталис. С. 42-49.

2008. Сентиментальное путешествие (1923. Берлин). М. Издательский Дом «Азбука-Классика».

*Шкуронат, И.И.*

1994. Гротеск в стихотворениях О. Мандельштама 1912-1913гг.: к проблеме классического и неклассического образа мира поэзии // Мандельштамовские дни в Воронеже. Изд-во Воронежского ун-та. С. 92-93.

*Шлотт, В., Schlott, W.*

1986. Zur Funktion antiker Gottermythen in der Lyrik Osip Mandelstams. Frankfurt a. M.

2000. Возрождение культуры из трагедии русской истории:

(К вопросу о влиянии Ницше на поэтику Осипа Мандельштама) // «Сохрани мою речь...». 3/1. С. 233-241.

*Шолева, Т.*

2000. О стихотворении «Ламарк» Осипа Мандельштама // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. Т. 59. № 5. С. 38-45.

*Шостакович, Д.*

1979. «Свидетельство» под редакцией Соломона Волкова. Dmitri Shostakovich. Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov. Harper Colophon Books. Harper and Row Publishers.

*Штейнер, П. Steiner, Peter.*

1977. Poem as Manifesto: Mandelshtam's Notre Dame // Russian Literature. 5. №3. P. 239-256.

1984. Russian Formalism: A Meta-poetics. Ithaca. NY.

*Штемпель, Н.И.*

2008. Мандельштам в Воронеже / Подг. текста П. Нерлера // Осип Мандельштам в Воронеже. Воспоминания. Фотоальбом. Стихи. К 70-летию со дня смерти О.Э. Мандельштама. Москва. С. 13-60.

2008. Автобиография (Воспоминания) // «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. К 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель. Воронеж. С. 88-101.

*Эйхенбаум, Б.М.*

1967. О Мандельштаме, 14 марта 1933 / [Примеч. ред.] // День поэзии. Л. С. 167-168.

1987. Теория «формального метода» // О литературе. Работы разных лет / Сост., общ. ред. и вступ. О.Б. Эйхенбаума, М. Чудаковой, Е. Тоддес, А. Чудакова. Москва. Советский писатель. С. 375-408.

*Эко, У. Eco, Umberto.*

1979. The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington. Ind.

*Энг-Людмэйер, Ж. Van der Eng-Liedmejer, Jeanne .*

1974. Mandelstam's Poem "V Peterburge My Sojdemsya Snova" // Russian Literature. 7/8. P. 181-201.

*Эпштейн, М.*

1986. Тема и вариация. К проблеме поэтической традиции // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово. С. 8-22.
1988. Тема и вариация // Парадоксы новизны. Советский писатель. Москва. С. 120-138.
2000. Хасид и талмудист: Сравнительный опыт о Пастернаке и Мандельштаме // Звезда. № 4. С. 82-99.
- Эренбург, И. Г.*
1995. Люди, годы, жизнь (фрагмент) // Осип Мандельштам и его время. Москва. Наш дом. С. 118-133.
- Эрлих, В. Erlich, Victor.*
1981. Russian Formalism: History-Doctrine. New Haven.
- Эткинд, Е.Г.*
1970. Разговор о стихах. Москва
1977. «Раковина», стихотворение Осипа Мандельштама // Эткинд Е. Форма как содержание. Wurzburg. С. 205-209.
1991. Осип Мандельштам – трилогия о веке // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Москва. С. 240-270.
1993. Два «движения» – две эстетики // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. Москва. «Наука». С. 92-96.
1995. Рассудочная пропасть. О Мандельштамовской Федре // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи Международные Мандельштамовские чтения. Издательство Воронежского Университета. С. 43-59.
- 1996а. «Рассудочная пропасть» // Вопросы литературы. № 3-4. С. 3-39.
- 1996б. Там внутри. СПб.
- Эшельман, Р. Eshelman, Raoul.*
1983. Mandelstam and Mystification: Notes on his Early Concept of Intertextuality // Wiener Slawistischer Almanach. Band 12. P. 163-180.
- Якобсон, Р.О. Jakobson, Roman.*
1921. Новейшая русская поэзия. Прага.
1960. "Closing Statement: Linguistics and Poetics". Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok. New York.



1971. "On Realism in Art", trans. Karol Magassy. Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views, ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska. Ann Arbor. P. 38-46.

1975. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против. Перевод И. Мельчука. Москва. Прогресс. С. 193-230.

1980. The Framework of Language. Ann Arbor.

*Якубинский, Л.*

1916. О звуках стихотворного языка // Сборник по теории поэтического языка. Выпуск первый. Петроград.

*Янгфелдт, Б. Jangfeldt, Bengt.*

1976. Osip Mandelstam's Ode to Stalin // Scando-Slavica. 22. P. 35-41.

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАНДЕЛЬШТАМА

- «1 января 1924» 378-385, 423,  
438, 457, 511  
«10 января 1934» 433
- «А. Блок» 84-85, 87, 246 сн. 3,  
249 сн. 20  
«Автопортрет» 331, 332, 448, 466  
«Ариост» («Во всей Италии  
приятнейший, умнейший...»)  
(1933) 293, 400, 419-420,  
504-505, 514 541  
«Ариост» («В Европе холодно.  
В Италии темно...») (1933,  
1935) 293, 400, 419-420, 502,  
515, 541, 548  
«Армения» 391-392, 394, 398,  
501-502, 551, 552, 570  
«Ах, ничего я не вижу, и бедное  
ухо оглохло...» («Армения»)  
392, 551, 552, 570
- «Батюшков» 417  
«Бах» 315  
«Бежит волна-волной, волне  
хребет ломая...» 523  
«Бессонница. Гомер. Тугие  
паруса...» 327, 331  
«Бесшумное веретено...» 301  
«Буря и натиск» 97, 252 сн. 37-  
38, 254 сн. 3
- «Борис Пастернак» 86  
«Были очи острее точимой  
косы...» 528
- «В безветрии моих садов...»  
501  
«В душном баре иностранец...»  
309  
«В год тридцать первый от  
рождения века...» («Отрыв-  
ки из уничтоженных сти-  
хов») 522, 558  
«В игольчатых чумных бока-  
лах...» («Восьмистишия»)  
540  
«В лицо морозу я гляжу один...»  
571, 574  
«В не по чину барственной  
шубе» («Шум времени»)  
291, 377  
«В непринужденности творя-  
щего обмена...» 330, 538  
«В огромном омуте прозрачно  
и темно...» 300  
«В Петербурге мы сойдемся  
снова...» 342, 358, 360, 501  
«В разноголосице девического  
хора...» 345  
«В спокойных пригородах  
снег...» 321-322, 323, 330

- «В таверне воровская шайка...» 293, 312-313, 314
- «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» 340
- «Валкирии» 323-325, 382, 551
- «Век» 373-374, 378, 424, 457
- «Венецийская жизнь» 342, 501
- «Веселая скороговорка...» 331
- «Ветер нам утешенье принес...» 520-521
- «Влез бесенок в мокрой шерстке...» 450-451, 493
- «Внутри горы бездействует кумир...» 447, 512, 518
- «Воздух пасмурный влажен и гулок...» 295
- «Возьми на радость из моих ладоней...» 357
- «Вооруженный зреньем узких ос...» 459-460, 493, 561
- Воронежские стихи 436-482
- «Восьмистишия» 494, 540, 552, 553, 574
- «Вот дароносица, как солнце золотое...» 327
- «Все чуждо нам в столице непотребной...» 344
- «Вы помните, как бегуны...» 177, 532, 533
- «Выпад» 65, 66, 96-97, 99-100, 102, 252 сн. 37, 255 сн. 7
- «Где связанный и пригвожденный стон?...» 460-461
- «Гончарами велик остров синий...» 572-573
- «Грифельная ода» 375-377
- «Гуманизм и современность» 253 сн. 39, 377-378, 520
- «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» 446
- «Дайте Тютчеву стрекозу...» 502
- «Дано мне тело – что мне делать с ним...» 296-297, 503
- «Девятнадцатый век» 56, 520
- «Декабрист» 290, 341, 368
- «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» 439-440, 442
- «Детский рот жует свою мякину...» 541, 574
- «Дикая кошка – армянская речь...» 394-395, 570
- «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!...» 411-412, 541
- «Довольно лукавить: я знаю...» 308
- «Дождик ласковый, мелкий и тонкий...» 306
- «Домби и сын» 332
- «Дрожжи мира дорогие...» 450, 490, 550, 551
- «Душный сумрак кроет ложе...» 303
- «Египетская марка» 388-389
- «Ему кавказские кричали горы...» 527, 528
- «Если б меня наши враги взяли...» 462-463

- «Есть целомудренные чары...» 298, 299-300
- «Есть ценностей незабываемая скала...» 334
- «Еще далеко мне до патриарха...» 395, 406-407, 411, 541
- «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» 523
- «Еще не умер ты, еще ты не один...» 574, 577-578
- «**Ж**изнь упала, как зарница...» 386
- «Жил Александр Герцевич...» 516-517
- «**За** Паганини длиннопалым...» 474-475
- «За гремящую доблесть грядущих веков...» 424, 457, 484, 535, 546, 556
- «За то, что я руки твои не сумел удержать...» 342
- «Заблудился я в небе – что делать?..» I 480, 530, 536, 550
- «Заблудился я в небе – что делать?..» II 550, 553
- «Заметки о Шенье» 35, 37, 39-43, 49, 56, 75-76
- «Замолчи! Ни о чем, никогда, никому...» 546
- «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...» 323
- «Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...» («Отрывки из уничтоженных стихов») 522
- «Зверинец» 341, 358
- «Змей» 305-306
- «Золотились чернила московской грязи...» 403, 405, 537, 552
- «Золотистого меда струя из бутылки текла...» 338, 460, 535
- «Золотой» 293, 313-314, 565
- «**И** по-звериному воет людье...» 517
- «И поныне на Афоне...» 326-327
- «И я выхожу из пространства...» («Восьмистишия») 494
- «Из-за домов, из-за лесов...» 475
- «Из омота злого и вязкого...» 302
- «Из табора улицы темной...» 386-387
- «Истончается тонкий плен...» 300
- «**К** немецкой речи» 266 сн. 54, 417-418, 420
- «К юбилею Ф.К. Сологуба» 99-101, 255 сн. 5
- «Казино» 311-312, 331
- «Как дерево и медь – Фаворского полет...» 463, 571
- «Как землю где-нибудь небесный камень будит...» 479
- «Как из одной высокогорной щели...» 559

- «Как кони медленно ступают...» 304, 311, 323, 332, 346, 366, 382, 438, 551, 565
- «Как облаком сердце одето...» 306
- «Как по улицам Киева-Вия...» 514
- «Как растет хлебов опара...» 370
- «Как светотени мученик Рембрандт...» 465-466, 570
- «Как этих покрывал и этого убора...» 337, 338, 347
- «Камень» 296-335
- «Кама» 440, 559-560
- «Канцона» 406, 528, 575
- «Качает ветер тоненькие прутья...» 308-309
- «Кассандре» 503
- «Квартира тиха, как бумага...» 422-423, 514, 546-548
- «Кинематограф» 330, 331
- «Когда в ветвях понурых...» 449
- «Когда в далекую Корею...» 412
- «Когда душе и торопкой и робкой...» 434
- «Когда октябрьский нам готовил временщик...» 343
- «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» 356-357
- «Когда удар с ударами встречается...» 301-302
- «Когда щегол в воздушной сдобе...» 293, 476-477
- «Колот ресницы. В груди прикипела слеза...» 399
- «Комиссаржевская» («Шум времени») 348, 531
- «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...» 368-369
- «Концерт на вокзале» 367-368
- «Конец романа» 255 сн. 4
- «Кто знает, может быть, нехватит мне свечи...» 343
- «Кувшин» 571
- «Куда как страшно нам с тобой...» 393
- «Куда мне деться в этом январе?...» 508, 550, 556
- «Ламарк» 405-406, 517-518, 551, 552
- «Ласточка» 355-356
- «Ленинград» 392-393, 449, 507
- «Летние стансы» 331, 347
- «Литературная Москва» 20-21, 249 сн. 18, 253 сн. 40, 291
- «Литературная Москва. Рождение фавулы» 251 сн. 28
- «Литературный стиль Дарвина» 117, 145-146, 148, 150-152, 155-157, 199-201, 210, 267 сн. 47-49, 264 сн. 47, 265 сн. 48-49, 266 сн. 53, 267 сн. 55-56, 269 сн. 67
- «Лишив меня морей, разбега и разлета...» 442
- «Люблю морозное дыханье...» 461
- «Люблю под сводами седья тишины...» 360-361

- «Люблю появление ткани...»  
 («Восмистишия») 574
- «Меганом» 339, 501
- «Михоэльс» 65, 68-69, 80-81
- «Мне стало страшно жизнь от-  
жить...» 305, 479
- «Может быть, это точка безу-  
мия...» 497-488, 500, 571
- «Мой щегол, я голову закину...»  
 476, 529
- «Молодость Гете» 269 сн. 48
- «Мы живем, под собою не чуя  
страны...» 293, 431-432, 435,  
446, 452-453, 454, 456, 518,  
522, 548
- «На меня нацелилась груша  
да черемуха...» 568-569
- «На площадь выбежав, свобо-  
ден...» 496-497
- «На полицейской бумаге вер-  
же...» 399
- «На розвальнях, уложенных  
соломой...» 346, 382, 438,  
551
- «На откосы, Волга, хлынь...» 502
- «На темном небе, как узор...»  
 298
- «Наушники, наушнички мои!...»  
 512
- «Нашедший подкову» 374-375,  
378, 492-493, 569
- «Не веря воскресенья чуду...»  
 346
- «Не говори никому...» 393-394,  
546
- «Не говорите мне о вечности...»  
 298
- «Не искушай чужих наречий,  
но постарайся их забыть...»  
 420-421, 528
- «Не мучнистой бабочкою  
белой...» 530
- «Не сравнивай: живущий  
несравним...» 560
- «Не у меня, не у тебя – у  
них» 191
- «Необходимость или разум...»  
 303
- «Неправда» 293, 427-428, 518-  
519, 547, 555, 570
- «– Нет, не мигрень, – но по-  
дай карандашик ментоло-  
вый...» 510
- «Нет, не спрятаться мне от  
великой мурьы...» 399-400,  
425, 438, 511, 514, 547, 552
- «Нет, никогда ничей я не был  
современник...» 383, 385, 457
- «Неумолимые слова...» 303
- «Новеллино» 413-414, 465, 532,  
543
- Новые стихи 389-436
- «О бабочка, о мусульманка...»  
 («Восьмистишия») 552
- «О временах простых и  
грубых...» 334
- «О, как же я хочу...» 487, 499-  
500, 540, 568
- «О, как мы любим лицемерить...»  
 545, 550
- «О природе слова» 60-65, 68,

- 74, 76-77, 79-82, 87-88, 209,  
226, 243 сн. 30, 249 сн. 19,  
250 сн. 23, сн. 25, сн. 27,  
267 сн. 57, 270 сн. 1, 533
- «О свободе небывалой...» 329
- «О собеседнике» 74, 93-95,  
290
- «О, этот воздух, смутой пья-  
ный...» 341, 345-346
- «О, этот медленный, одышли-  
вый простор...» 556
- «Обиженно уходят на холмы...»  
330
- «Образ твой, мучительный и  
зыбкий...» 318
- «Ода» 451, 453-459, 463, 494,  
512-513, 537, 542, 555, 556
- «Ода Бетховену» 314, 316, 330
- «Один портной...» 436
- «Он дирижировал кавказски-  
ми горами...» 527
- «Отравлен хлеб, и воздух вы-  
пит...» 333-334, 335, 456
- «Отрывки из уничтоженных  
стихов» 404-405, 522, 537,  
538, 552, 558
- «Оттого все неудачи...» 448
- «Паденье – неизменный спут-  
ник страха...» 319
- «Петербургские строфы» 322,  
330
- «Петр Чаадаев» 35, 37, 43-48,  
49, 75, 242 сн. 17, 245 сн.  
12-13, 290, 327-328
- «Петрополь» 341
- «Пешеход» 307, 318, 323, 330
- «Пилигрим» 330
- «Полночь в Москве. Роскошно  
буддийское лето...» 404, 408,  
409, 410, 446, 504, 561
- «Полубил я лес прекрасный...»  
(«Стихи о русской поэзии»)  
293, 415-416
- «Помоги, Господь, эту ночь  
прожить...» 399, 514
- «После полуночи сердце вору-  
ет...» 409
- «Посох» 328
- Постворонежские стихи 477-  
478, 483, 502
- «Преодолев затверженность  
природы...» («Восмисти-  
шия») 555
- «Прибой у гроба» 383-384
- «Природа – тот же Рим и  
отразилась в нем...» 321
- «Пусти меня, отдай меня,  
Воронеж...» 442, 514
- «Пусть имена цветущих  
городов...» 333, 503
- «Путешествие в Армению» 55,  
70-71, 88, 102-111, 113-114,  
117, 119-121, 124-129, 133,  
137-142, 144-146, 148, 167-  
168, 170-171, 210, 256 сн.  
12, 15, 256-269 *passim*, 391,  
397, 498, 518
- «Пшеница человеческая» 84,  
251 сн. 34
- «Равноденствие» 534
- «Развеселился, наконец...» 317
- «Разговор о Данте» 55-56, 62,

- 64, 69, 70-71, 84, 88-91, 102-111, 113-171, 174-176, 180-186, 189-190, 193, 201-205, 207-211, 214-217, 220-227, 232-239, 246 сн. 2, 254 сн. 43, 256 сн. 15, 256-269 *passim*, 270 -271 сн. 8, 291, 292, 410, 444, 475, 486, 493, 508, 524, 529, 531, 533, 538, 540, 542, 550, 555, 581
- «Раковина» 306, 312
- «Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...» 519
- «Реймс – Лаон» 503, 573
- «Рим» 514, 515
- «Римских ночей полновесные слитки...» 475
- «Рождение улыбки» 542
- «Рояль» 410
- «Руку платком обмотай и в венценосный шиповник...» («Армения») 501-502
- «С веселым ржанием пасутся табуны...» 334, 335
- «С миром державным я был лишь ребячески связан...» 400-402, 514, 551
- «Сегодня дурной день...» 302
- «Сегодня можно снять декалькомани...» 407-408, 524, 525, 533
- «Сегодня ночью, не солгу...» 385-586, 442
- «Семья Синани» («Шум времени») 348
- «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» 289, 342, 472, 501
- «Скрябин и христианство» 35, 37, 48-55, 58, 75-76, 240 сн. 1, 243 сн. 26, 290, 337, 347, 409
- «Скудный луч холодной мерюю...» 305, 311
- «Слышу, слышу ранний лед...» 526, 561-563
- «Слово и культура» 59, 62, 78-79, 85, 87, 129, 183-184, 244-5 сн. 7-10, 245, сн. 14, 249 сн. 17, 254 сн. 43, 291, 362, 531
- «Служ чуткий парус напрягает...» 305, 331
- «Смутно-дышащими листьями...» 307
- «Средь народного шума и спеха...» 461, 512, 555
- «Сосновой рощицы закон...» 293
- «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» 404, 524-525, 537, 563
- «Спорт» 326
- «Стансы» («Я не хочу средь юношей тепличных...») (1935) 444-446, 513-514
- «Стансы» («Необходимо сердцу биться...») (1937) 454, 483
- «Старик» 315-316
- «Стихи к Н. Штемпель» 577, 578
- «Стихи о неизвестном солдате»



- 466-471, 509, 515, 523-524,  
526, 529, 535, 549, 566,  
567, 576
- «Стихи о русской поэзии»  
293, 414-417
- «Стихи памяти Андрея Бело-  
го» 432-433, 483, 526, 538
- «Стихотворения» 1921-1925гг.  
363-389
- «Сумерки свободы» 348-350
- «Сусальным золотом горят...»  
299
- «Сядь, Державин, развалился...»  
(«Стихи о русской поэ-  
зии») 414
- «Тайная вечера» 538, 566
- «Там, где купальни, бумаго-  
прядильни...» 408
- «Твоим узким плечам под  
бичами краснеть...» 507-508
- «Твой зрачок в небесной  
корке...» 528
- «Телефон» 347-348
- «Темных уз земного зато-  
ченья...» 310-311
- «Только детские книги чи-  
тать...» 298, 299, 538
- «Ты должен мной повелевать...»  
447
- «Ты красок себе пожелала...»  
(«Армения») 391
- «Ты улыбаешься кому, /О, пу-  
тешественник веселый?...»  
300, 330
- «Тянули жилы, жили-были...»  
441
- «**У**ж я люблю московские за-  
коны...» («Отрывки из уни-  
чтоженных стихов») 558
- «Улыбнись ягненок гневный с  
Рафаэлева холста...» 478-479
- «Умывался ночью на дворе...»  
366-367
- «Утро 10 января 1934 года»  
527
- «Утро акмеизма» 35, 37, 38-39,  
42, 49, 58, 73, 93-95, 242 сн.  
18, 244 сн. 4, 290, 319-320,  
479
- «**Ф**аэтонщик» 425-427, 514,  
522, 551
- «Феодосия» 340
- «Флейты греческой тэта и  
йота...» 482, 581
- «Франсуа Виллон» 57, 93-94,  
211, 242 сн. 18, 286-288,  
409, 475, 485, 488, 538
- «Футбол» 323
- «**Х**олодная весна. Бесхлебный,  
робкий Крым...» 430-431,  
529-530, 548, 575
- «Холодно розе в снегу...»  
(«Армения») 501
- «Холодок щекочет время...»  
369-370
- «Христиан Клейст» 417, 483
- «Художественный театр и  
слово» 65-66
- «**Ч**арли Чаплин» 477-478, 483
- «Чернозем» 472

- «Черепаша» 342  
 «Черты лица искажены...» 334  
 «Четвертая проза» 78-79, 83, 287, 293-294, 389, 395, 415, 425  
 «Читая Паласа» 122, 141, 190, 218-219, 221  
 «Что делать нам с убитостью равнин...» 509-510  
 «Чтоб, приятель и ветра и капель...» 293, 481-482, 524, 541  
 «Чуть мерцает призрачная сцена...» 357-358, 360
- «Шум времени» 37, 65, 67, 77, 82-83, 98-99, 100-101, 251 сн. 28-30, 254 сн. 3, 291, 348, 377, 531
- «Эрфуртская программа» («Шум времени») 348  
 «Эта область в темноводье...» 549  
 «Это какая улица?..» 441, 508
- «Я больше не ребенок!..» («Отрывки из уничтоженных стихов») 537, 538  
 «Я в львиный ров и в крепость погружен...» 526-527, 563-564  
 «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» 360  
 «Я в сердце века – путь неясен...» 550  
 «Я вздрагиваю от холода...» 317  
 «Я давно полюбил нищету...» 333
- «Я должен жить, хотя я дважды умер...» 504, 567  
 «Я живу на важных огородах...» 442  
 «Я к губам подношу эту зелень...» 564  
 «Я молю, как жалости и милости...» 527, 529  
 «Я не знаю, с каких пор...» 371  
 «Я не слышал рассказов Оссигана...» 331, 332, 442  
 «Я не увижу знаменитой Федры...» 316, 325  
 «Я ненавижу свет/ Однообразных звезд...» 565  
 «Я нынче в паутине световой...» 496, 550  
 «Я около Кольцова...» 448-450  
 «Я по лесенке приставной...» 372-373  
 «Я пью за военные астры...» 412-413, 502  
 «Я скажу это начерно, шепотом...» 539, 571  
 «Я тебя никогда не увижу...» («Армения») 392  
 «Яхонтов» 65, 67-68, 85, 97-98, 100-101, 254 сн. 3  
 «Notre Dame» 320, 334  
 «Silentium» 305, 331, 387  
 «Tristia» (сборник) 41, 242 сн. 12-13, 247 сн. 9, 335-363  
 «Tristia» (стихотворение) 290, 350-351, 535  
 «Vulgata. Заметки о поэзии» 86, 102, 252 сн. 36, 253 сн. 40





**По вопросам заказа и приобретения  
просим обращаться:**

г. Киев — 04070

Издательство «ДУХ І ЛІТЕРА»

ул. Волошская, 8/5

корпус 5, ком. 210

тел./факс: (38-044) 425 60 20

E-mail: [duh-i-litera@ukr.net](mailto:duh-i-litera@ukr.net) — отдел сбыта

[litera@ukma.kiev.ua](mailto:litera@ukma.kiev.ua) — издательство

<http://www.duh-i-litera.com>

Свойство книги, которое, пожалуй, первым бросается в глаза читателю, – это правильно найденная пропорция осмотрительности и отваги. Если тема скрывает в себе так много трудностей, опасностей, подвохов, как тема настоящего исследования, она требует от автора сознательной готовности на риск.

Речь идёт действительно об обнажении структуры и установлении связности мандельштамовского теоретического дискурса, а не о чем-либо ином ... [Н]апряжение анализа не только не спадает, но явственно нарастает от начала к концу книги. По ходу этого движения отметим анализ высказываний «Разговора о Данте», представляющих, может быть, наиболее благоприятный для предлагаемого подхода материал. ... Рассмотрение теоретических импликаций Мандельштама, завершающее книгу, едва ли не в наибольшей степени оправдывает целое.

– С.С. Аверинцев. Из предисловия к рукописи Елены Глазовой

[Я] вдруг несказанно обрадовался, читая не просто литературоведческое, точней, поэтоведческое исследование Марины Глазовой, а захватывающе интересный Путеводитель по всем божественным пространствам Рая, по всем, выстроенным исключительно самими людьми, кругам Ада, которые – без повода! – прошел поэт Осип Мандельштам.

Сей Путеводитель – к нему мгновенно проникаешься благодарным почтением, как к дантовскому Вергилию, – захватывал еще и потому, что он с ревностным вниманием, с проникновенной любовью вел меня то по закоулкам биографии поэта, то по столбовым дорогам его, посланного свыше, призвания, то по замысловатым, но всегда целенаправленным творческим путям, то по истолковываниям символических смыслов строк, строф, целых стихотворений, то по нелегкому бездорожью жизни бытовой, исполненной и маленьких радостей, и легендарных пощечин, особенно словесных, всегда бесстрашно вцепленных в свиные рыла лубянских убийц и литподлецов, в вампирские мордасы водилы Страны Советов.

ЮЗ Алешковский, «Щегол свободы и ласточка любви»

