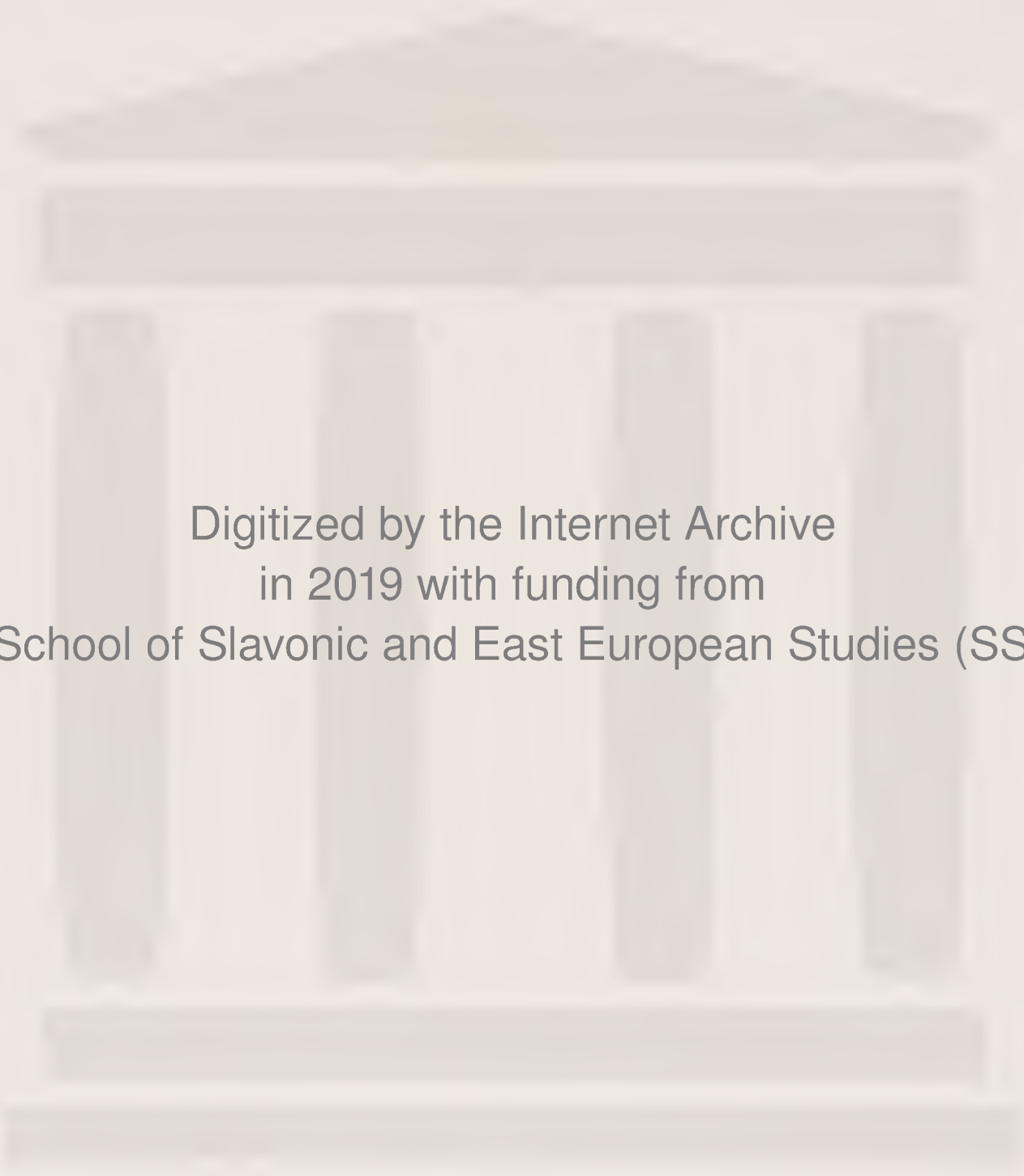


СТОЛЕТИЕ МАНДЕЛЬШТАМА

МАТЕРИАЛЫ СИМПОЗИУМА



MANDELSTAM
CENTENARY
CONFERENCE



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
UCL School of Slavonic and East European Studies (SSEES)

<https://archive.org/details/SSEES0003>



MANDELSTAM
CENTENARY
CONFERENCE

MATERIALS FROM THE MANDELSTAM
CENTENARY CONFERENCE,
School of Slavonic and East European Studies
London 1991

Compiled and edited by
ROBIN AIZLEWOOD and DIANA MYERS

Hermitage Publishers

1994

СТОЛЕТИЕ МАНДЕЛЬШТАМА

МАТЕРИАЛЫ СИМПОЗИУМА

Редакторы-составители

РОБИН АЙЗЕЛВУД и ДИАНА МАЙЕРС

ЭРМИТАЖ

1994

СТОЛЕТИЕ МАНДЕЛЬШТАМА. Материалы симпозиума

Редакторы-составители Робин Айзелвуд и Диана Майерс

STOLETIE MANDEL'SHTAMA. Materialy simpoziuma

MANDELSTAM CENTENARY CONFERENCE. Collection of articles

Compiled and edited by Robin Aizlewood and Diana Myers

Copyright © 1994 by the School of Slavonic & East European
Studies

All rights reserved

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Mandelstam Centenary Conference (1991 : School of Slavonic and East
European Studies)

Stoletie Mandel'shtama : materialy simpoziuma / redaktory
-sostaviteli Robin Aizelvud i Diana Maiers.

p. cm.

Russian and English.

Title on added t.p.: Mandelstam Centenary Conference.

Includes index.

Romanized record.

ISBN 1-55779-058-2 : \$25.00

1. Mandel'shtam, Osip, 1891-1938--Criticism and interpretation--
-Congresses. I. Aizlewood, Robin. II. Myers, Diana. III. Title.
IV. Title: Mandelstam Centenary Conference.

PG3476.M355Z845 1991

891.71'3--dc20

93-50155

CIP

Обложка Михаила Беломлинского. Использован силуэт работы
Е. Кругликовой

Cover design by Mikhail Belomlinsky. Silhouette portrait of
Osip Mandelstam by E. Kruglikova

Published by Hermitage Publishers

P.O. Box 410

Tenafly, N.J. 07670, U.S.A. Tel. (201) 894-8247

In cooperation with

School of Slavonic and East European Studies

University of London, Senate House

London, England WC1E 7HU

ACKNOWLEDGEMENTS

The School of Slavonic and East European Studies and the editors would like to express their gratitude to the British Academy, the British Council, the Ford Foundation and Harper Collins (Harvill) publishers for their generous support of the conference which made this volume possible. We would also like to thank Sir Isaiah Berlin, one of the patrons of the conference; Joseph Brodsky, the other patron, who has given both the conference and the book his continuous support; and Igor Yefimov, who has guided this difficult text to print.

СОКРАЩЕНИЯ

В сборнике приняты следующие сокращения:

Жизнь и творчество Мандельштама / Zhizn' i tvorchestvo Mandel'shtama —

Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования, под редакцией О.Г. Ласунского и др., Воронеж, 1990.

Слово и судьба / Slovo i sud'ba —

Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы, под редакцией З.С. Паперного и др., Москва, 1991.

Собрание сочинений / Sobranie sochinenii —

Собрание сочинений в трех томах и четвертый дополнительный том, тт. I-III под редакцией Г.П. Струве и Б.А. Филиппова, т. IV под редакцией Г.П. Струве, Н. Струве и Б.А. Филиппова, Вашингтон — Нью-Йорк — Париж, 1967-1981.

Сочинения / Sochineniia —

Осип Мандельштам, *Сочинения в двух томах*, т. I составление П.М. Нерлера, т. II составление С.С. Аверинцева и П.М. Нерлера, Москва, 1990.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В этот сборник вошли материалы конференции, посвященной столетию со дня рождения Осипа Эмилевича Мандельштама и проходившей с первого по пятое июня 1991 года в Школе Славянских и Восточно-европейских Исследований Лондонского Университета. Конференция была задумана давно, еще в середине семидесятых, и была мотивирована желанием собрать под одной крышей тех, кто знал и помнил поэта и кто в неблагоприятные для этого времена преданно и бескорыстно закладывал основы современного мандельштамоведения. Задача эта была непосильной — люди, объединенные любовью к Мандельштаму, были разбросаны по свету, а живущих на родине поэта вызволить было невозможно в силу самого характера их интересов и занятий.

Время шло, иных не стало, другие из молодых энтузиастов превращались в маститых ученых, мандельштамоведение переставало быть делом частным, и его ряды стали пополняться молодыми талантливыми исследователями. Ко времени, когда были сняты гласные и негласные запреты, и материалы о Мандельштаме проникли в популярную прессу, а цитатами из него запестрели заголовки газетных статей, подоспели и многочисленные юбилейные даты. К счастью, это не помешало конференции стать событием необычайным: она не превратилась в арену сухих и остранных академических дискуссий и носила характер непосредственной беседы, затянувшегося на пять дней увлеченного дружеского разговора. Повышенное внимание, творческий подъем и полемический жар, не спадавшие на всем протяжении конференции, воссоздавали атмосферу оживленных кухонных дискуссий в Москве шестидесятых годов. Всеобщая вовлеченность и увлеченность перевоплощали «участников конференции» в соучастников творческого процесса. Этому не в последнюю очередь способствовало и присутствие Иосифа Бродского, не пропустившего ни одного заседания. Он выступал, комментировал, приобщал присутствующих к «тайнам ремесла», не давая ни на минуту забывать, что обсуждается не мертвый

текст, а живая поэзия. Возможно, самое неповторимое и интересное — атмосферу и дискуссии — оказалось, к сожалению, невозможным включить в «материалы конференции».

Robin Aizlewood

Diana Myers

«С МИРОМ ДЕРЖАВНЫМ Я БЫЛ ЛИШЬ РЕБЯЧЕСКИ СВЯЗАН...»

Иосиф Бродский

Предмет любви всегда является предметом бессознательного анализа, и только в этом смысле нижеследующее, возможно, имеет право на существование. Нижеследующее не претендует на какой-либо иной статус, кроме именно бессознательного анализа или — лучше — интуитивного синтеза. Нижеследующее суть ряд довольно бессвязных мыслей, проносящихся в голове при чтении вашим покорным стихотворения О.М. «С миром державным...».

Для начала, давайте освежим в памяти текст стихотворения:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел 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, надсады 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...

Стихотворение это написано в 1931 году. Для творчества О.М. и — таким образом — для русской поэзии год этот — подлинно annus

mirabilis. В чисто физическом смысле, в смысле конкретных общественно-политических обстоятельств в стране, как все вы знаете, время это довольно скверное. Это время затвердевания нового общественного порядка в подлинно государственную систему, время уствления бюрократической машины, энтузиазма масс — по крайней мере, городских, имеющих возможности его демонстрировать; время адаптации для тех, кто энтузиазма этого не разделяет, к новым обстоятельствам.

В сильной степени «С миром державным...» продиктовано этой атмосферой. Объяснять произведение искусства историческим контекстом, стихотворение тем более, вообще говоря, бессмысленно. Бытие определяет сознание любого человека, поэта в том числе, только до того момента, когда сознание формируется. Впоследствии именно сформировавшееся сознание начинает определять бытие, поэта — в особенности. Мало что иллюстрирует эту истину более детально, чем данное стихотворение. И если я, тем не менее, упоминаю исторический контекст, то чтоб начать на знакомой ноте. В нашем случае интресно не то, что бытие диктует, но кому оно диктует.

Первые восемь строк стихотворения звучат как заполнение анкеты, как ответ на вопрос о происхождении. Анкета, естественно, заполняется на предмет подтверждения права на существование в новом мире, точнее — в новом обществе. Заполняющий как бы стремится заверить некоего начальника Отдела кадров, если не в своей лойяльности по отношению к новому режиму, то в незначительной своей причастности к старому.

«С миром державным я был лишь ребячески связан» являет собой ссылку на то, что автор рожден был в Девяносто Первом — и, таким образом, в октябре 1917 г. ему было *всего лишь* 26 лет. Смысл этого сообщения раскрывается впоследствии в концовке «Стихов о неизвестном солдате»: «Я рожден.../...в девяносто одном/Ненадежном году — и столетья/Окружают меня огнем». Но об этом, возможно, ниже. Заметим только, что последующая ремарка «ненадежном» указывает на то, что поэт раздумывал о качестве года, в котором ему довелось родиться. Потому что он родился в этом году, мы сегодня и сидим здесь, сто лет спустя, и потому что в 1931, когда было написано «С миром державным», автору было сорок, он, с высоты этих сорока, смотрит на свои двадцать шесть, в течение которых он был связан с миром державным.

«Ребячески» — ключевое слово для понимания как этой строфы, так и чрезвычайно многого в мандельштамовской поэтике. Буквальная функция этого эпитета здесь, в анкете, в снятии с себя вины за случайность судьбы, ибо, по определению, оценка может быть произведена только тем, кто обладает иным качеством. «Ребячески» сказано «взрослым», ибо это «взрослый» заполняет анкету. В перспективе сорока лет жизни первые

двадцать шесть ее видятся автору периодом невинности, не-смышленности, если угодно. «Взрослый» посредством этого эпитета как бы настаивает, чтоб его считали именно взрослым, *бросим* уже в новую социальную реальность, снимающим с себя ответственность не только за классовую чуждость, связанную с фактом рождения, т.е. не являющуюся актом — фактом — его личной воли, но и за самый «державный мир», оказывающийся категорией детства, наивной формой самосознания.

Гекзаметрическая цезура, следующая сразу же за «державным», предполагает величественность развития этого представления во второй половине строки, на деле оборачивающейся антитезой величественности. Более того: басовая нота в тяжелом «державном» оказывается по прочтении «ребячески» практически фальцетом. Звонкие, пронзительно личные гласные второй половины строки как бы разоблачают глуховатые, могущественные гласные первой. Анкета заполняется не столько даже дидактически, сколько эвфонически; и, в принципе, одной только первой строки было бы уже достаточно: чисто эвфонически задача уже выполнена.

Но решающая — для строки, для стихотворения, для мандельштамовской поэтики в целом — роль эпитета «ребячески» заключается, все-таки, в его дидактической функции. Не хочется заниматься статистикой, скажу наугад: в девяноста случаях из ста лиризм стихотворений Мандельштама обязан введению автором в стихотворную ткань материала, связанного с детским мироощущением, будь то образ или — чаще — интонация. Это начинается с «таким единым и таким моим» и кончается с «я рожден в ночь с второго на третье». Я не в состоянии доказывать этого не только потому, что данный тезис не нуждается в доказательствах, но потому, прежде всего, что изобилие примеров исключает — в пределах нашей конференции, по крайней мере, — их перечисление. Добавлю только, что примером этого мироощущения является интонация отрицания (эхо, если угодно, детского, внешне капризного, но по своей интенсивности превосходящего любое выражение притягательности «не хочу!») и перечислять стихотворения О.М., начинающиеся с этой ноты, с антитезы, с «не» и с «нет», нет нужды.

«С миром державным я был лишь ребячески связан» — еще один пример этой антитезы. Функциональность ее в данной анкете очевидна, но это именно она, чистота и подлинность отрицания, в итоге переворачивает стихотворение, вернее — его первоначальную задачу, вверх дном. На протяжении первых восьми строк, однако, она выполняет поставленную автором перед собой — или историей перед автором — задачу довольно успешно.

«Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья» — не забудем, что это 1931-й год. Речь идет о Петербурге — или Павловске — конца прошлого, начала этого века. «Устриц боялся»

— во-первых, никаких устриц (тем более, гвардейцев) нет и в помине; нет, однако, и сожаления по поводу их отсутствия. Выбор детали здесь диктуется чисто физиологической неприязнью (естественной у ребенка, тем более из еврейской семьи) и недосыгаемостью — опять-таки чисто физической (для того же ребенка, из той же семьи) облика и статуса гвардейца: взгляд исподлобья — взгляд снизу вверх. Неприязнь эта и недосыгаемость — абсолютно подлинные, и потому-то поэт и включает устриц в свою анкету, несмотря на их фривольность. В свою очередь, фривольность эта — ребяческая, если не младенческая — соответствует декларации связанности с «державным» миром лишь в нежном возрасте, т.е. несвязанности в зрелом.

Третья строка — «И ни крупницей души я ему не обязан» — возглас именно зрелости, взрослости; возглас сознания, не определяемого бытием, и, судя по «Как я ни мучил себя по чужому подобию», никогда им не определявшемся. И тем не менее в «Как я ни мучил себя» — доминирует тот же тембр: мальчика, подростка в лучшем случае, из той же семьи, затерянного в безупречной классицистической перспективе петербургской улицы, с головой гудящей от русских ямбов и с растущим подростковым сознанием отрешенности, несовместимости — хотя, вообще-то говоря, «по чужому подобию» обязано своей твердостью взрослости, умозаключению о своем «я», сделанному задним числом.

С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой
Я не стоял под египетским портиком банка,
И над лимонной Невою под хруст сторублевой
Мне никогда, никогда не плясала цыганка.

В этой строфе — действительно звучащей как подробный, развернутый ответ на вопросы о классовой принадлежности: «к купеческому сословию не принадлежал» — замечательно угадывается сама топография города — дело происходит где-то между Большой Морской и Дворцовой. Египетский портик банка — скорее всего здание страхового общества «Россия» на углу Невского и Большой Морской, где ныне размещаются кассы Аэрофлота — но это уже дело десятое. «С важностью глупой, насупившись» — тут наш поэт немного перебарщивает в карикатуре — помесь фотомонтажа à la Джон Гартфилд и «Окон Роста» — от более чем умственных соблазнов которой он вырывается к «митре бобровой» молодого тенишевского остроумца, замечательно сочетая эту митру с *cri dernier* петербургской архитектуры конца века — египетским портиком (что есть тоже, заметим в скобках, изрядный оксюморон). «И над лимонной Невою» пересекает два моста, и мы уже где-то на Островах, ибо трудно представить себе цыганку, пляшущей — даже за сторуб-

левую — тут же на набережной: городовому это бы не понравилось.

«Лимонная», скорее всего, восходит к устрицам, к изящной жизни; но и без этого зимний закат может придать этот колер речной поверхности в городе, где происходит действие и где эффект этот зафиксирован всеми мир-искусниками до единого. «И» связывает, разумеется, нувориша и его развлечения под «хруст сторублевой», но связь эта не только буквальная, кинематографическая, ибо хруст сторублевой — замечательный отдельный кадр; «и» выступает тут еще и в своем качестве усилительного союза. Мы должны иметь в виду, однако, что имеющее место усиление — не только дидактическое, осуждающее (довольно стандартная этическая оценка и в самом деле унижительной сцены: купец гуляет), но — в масштабе стихотворения — еще и интонационное.

К восьмой строке всякое почти стихотворение с повторяющейся строфикой набирает центробежную силу, ищущую разрешения в лирическом или в чисто дидактическом взрыве. Помимо социального комментария, в строке «Мне никогда, никогда не плясала цыганка», с ее замечательным визуальным контрастом чрезвычайно важной для нас здесь пляшущей черноволосой фигуры, на фоне статичной лимонного цвета зимней реки, в стихотворении возникает тема, говоря мягко, противоположного пола, которая — предваряемая срывающимся на фальцет «никогда-никогда» — и решает в конечном счете судьбу стихотворения. Интонация отрицания как бы перевыполняет норму (требуемую) и перехлестывает параметры информации, приближаясь к исповеди. Цель забывается, остается только динамика самих средств. Средства обретают свободу и сами находят подлинную цель стихотворения.

«Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных/Я убежал к nereидам на Черное море...» — тот самый лирический и дидактический взрыв. «Чуя грядущие казни...» — это уже дикция, в новом социуме неприемлемая, выдающая автора с головой, а также — полное им забвение существующей опасности, продиктованное, прежде всего, средствами, которыми он пользуется. До известной степени это конечно еще ответ на вопрос — Где вы были в 1917 году? — но ответ действительно младенческий, безответственный, сознательно фривольный, произнесенный почти гимназистом: «Я убежал к nereидам на Черное море». (И то сказать: ему было тогда всего лишь 26 лет — для себя сорокалетнего, от тогда — в 17-м — мальчишка.)

На деле же — признание это и есть то, ради чего и написано все стихотворение.

Написано оно ради этой третьей и ради последней строфы: ради воспоминания. Воспоминание всегда почти содержит элемент самооправдания: в данном случае механизм самооправ-

дания просто приводит память в действие. Воспоминание всегда почти элегия: ключ его, грубо говоря, минорен; ибо тема его и повод к нему — утрата. Распространенность этого ключа, т.е. жанра элегии в изящной словесности, объясняется тем, что и воспоминание и стихотворение суть формы реорганизации времени: психологически и ритмически.

«С миром державным...» — стихотворение явно ретроспективное, но этим дело не ограничивается. Предметом воспоминания в нем, помимо героини стихотворения, точнее — помимо определенных черт ее облика, является прежде всего другое стихотворение: того же автора и с тем же адресатом. Стихотворение это — «Золотистого меда струя из бутылки текла...», написанное О.М. в 1917-м году в Крыму в альбом Веры Судейкиной, впоследствии — Веры Стравинской. Однако, прежде чем мы обратимся к нему, я хотел бы покончить с третьей строфой «С миром державным...».

Фривольность «нереид», усугубляемая скоростью, с которой они возникают тотчас после «грядущих казней» и «рева событий мятежных», обязана своим впечатлением фривольности простодушно-лапидарному по своему лексическому качеству «убежал». На деле это вовсе не фривольность, но сознательно употребленное обозначение купальщиц, долженствующее вызвать ассоциацию с греческой мифологией, ибо речь идет о традиционном для русской поэтической культуры толковании Крыма как единственного — помимо кавказского побережья, Колхиды — доступного для нас приближения к античности. Выбор «нереид» продиктован тем простым обстоятельством, что наиболее прямой ход в том же направлении — т.е. именование Крыма Тавридой — поэт в данном случае себе позволить не мог, хотя бы уже потому, что он сделал это уже 14 лет назад.

И, наконец, мы приближаемся к двум наиболее замечательным в этом стихотворении строчкам, вызвавшим столь разнообразное толкование у столь многих комментаторов: «И от красавиц тогдашних — от тех европейок нежных —/Сколько я принял мученья, надсады и горя!». Вера Судейкина — одна из тех тогдашних красавиц, с которыми прошедшие до написания этого стихотворения годы обошлись по разному, кончившись для многих из них, в частности для Веры Судейкиной, впоследствии Стравинской, — эмиграцией, перемещением в Европу. «Европейки нежные» означает «европейок» не тогдашних, но нынешних: к моменту написания стихотворения пребывающих в Европе. Риторический вопрос об «этом городе», довлеющем и поныне, заставляет предположить, что те, кого поэт имеет в виду, были дамами именно петербургскими, и именно их присутствием объяснялась и оправдывалась привязанность к — и душевная зависимость автора от — этого города. Но мы забегаем вперед.

Множественное число в отношении «нереид», употребляемое Мандельштамом, выполняет задачу сознательной, в лучшем случае бессознательной, дезориентации читателя не столько анкеты, сколько стихотворения. В глазах этого читателя множественность нереид, множественность тогдашних (и не будем упускать из виду элемент снисходительности и резиньяции, присутствующих в этом эпитете и долженствующих примирить недреманое око такого читателя с последующей оценкой) красавиц приемлемее, нежели единственная нереида, нежели единственная красавица — пусть и тогдашняя. Забегая опять-таки весьма и весьма вперед, добавлю, что и размытость концовки стихотворения вполне возможно продиктована той же заботой о том же недреманом оке, под надзором которого поэту существовать — в этом ли социуме, в частных ли обстоятельствах.

От множественности этой, конечно, стихотворение только выигрывает; выигрывает и вспоминаемый мир — не столько серебряный, сколько — индивидуально для автора — золотой век. Точнее: не столько выигрывают они, сколько проигрывает настоящее, опрокидывая первоначальный замысел примирения с новой действительностью и адаптации к ней, начинающейся всегда с забвения и с отречения от прошлого. «Сколько я принял смущенья, надсады и горя!» — одна только многократность упоминаемых переживаний превращает прошлое в эпоху куда более интенсивной душевной деятельности, нежели настоящее.

Все это, впрочем, очевидно; и всему этому место в скобках. Даже тому, что по своему лексическому удельному весу «смущенье» превосходит остальные определения в данном контексте и поэтому занимает первое место в их списке. За скобки хотелось бы вынести — пусть ненадолго — что смущенью присуща определенная единственность, одноразовость — бóльшая, во всяком случае, чем надсаде и горю. За скобками мы и оказываемся, рассматривая «С миром державным...» как постскрипtum к написанному в альбом Вере Судейкиной в 1917-м году «Золотистого меда струя из бутылки текла...»

Два эти стихотворения роднит очень многое. Начать хотя бы с того, что пятистопный дактиль первого и пятистопный же анапест второго по сути являются нашим доморощенным вариантом рифмованного гекзаметра, о чем свидетельствует их массивная цезура. Мне и вообще представляется, что тяготение Мандельштама к гекзаметру заслуживает отдельного разговора, если не исследования. Всякий почти раз, когда речь заходит об античности или о трагедийности ситуации или ощущения, Мандельштам переходит на тяжело цезурированный стих с отчетливым гекзаметрическим эхом. Таковы для примера «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», «Есть иволги в лесах...» или стихи памяти Андрея Белого. Механизм этого тяготения к

гекзаметру — или гексаметра к этому поэту — разнообразен; с уверенностью можно сказать только одно: что он не гомеровский, не повествовательный. С не меньшей уверенностью можно сказать, что, по крайней мере, в случае с «Золотистого меда...» механизм этот вполне постижим.

Мандельштам прибегает к гекзаметрическому стиху в «Золотистого меда...» прежде всего для того, чтобы растянуть время. В первой строфе хозяйка успевает не только сделать довольно растянутое замечание по поводу жизни в Тавриде, но и самое замечание растягивает время своим содержанием: «мы совсем не скучаем...». После этого в строфе остается еще достаточно медленности, чтоб запечатлеть поворот ее головы.

Об этом «И через плечо поглядела» следует сказать особо. Вера Судейкина была женщиной поразительных внешних качеств, одна из первых «звезд» тогда только нарождавшегося русского кинематографа. Опять-таки забегая сильно вперед, замечу, что эпитет «тогдашней красавицы» к ней никак не применим, ибо и в глубокой старости, когда мне довелось с ней столкнуться, выглядела она ошеломляюще. Вместе с автографом «Золотистого меда...», находящегося до сих пор в ее альбоме, она показала мне также свою фотографию 1914 года, где она снята именно вполоборота, глядящей через плечо. Одной этой фотографии было бы достаточно, чтобы написать «Золотистого меда...», но поэт бывал частым гостем в доме Судейкиных в Коктебеле («Время было очень голодное, — рассказывала Вера Стравинская, — и я его подкармливала, как могла, — тощ, в застегнутом плаще, наг, брюки поверх голого тела, эпизод с котлетой») и, судя по строчке о nereидах и по последней строфе «С миром державным...» о Лэди Годиве с распущенной рыжею гривой, проскакавшей обнаженной, согласно легенде, через весь город, видел ее во время купанья в море.

На фотографии, вполоборота, через обнаженное плечо на вас и мимо вас глядит женщина с распущенными каштановыми, с оттенком бронзы, волосами, которым суждено было стать сначала золотым руном, потом распущенной рыжею гривой. Более того, я думаю, что «курчавые всадники», бьющиеся в «кудрявом порядке», — это замечательное описание виноградной лозы, вызывающее в сознании итальянскую живопись раннего Ренессанса, равно как и самая первая строка о золотистом меде, в подсознательном своем варианте, были бронзовыми прядями Веры Судейкиной. То же самое можно сказать о пряже, которую ткет тишина в белом доме, то же самое можно добавить о Пенелопе, распускающей на ночь то, что ей удалось соткать днем. В конечном счете, все стихотворение превращается в портрет «любимой всеми жены», поджидающей мужа в доме с опущенными, как ресницы, тяжелыми шторами. «Золотых десяти благородные ржавые грядки» — часть того же портрета.

Неудивительно, что черноволосый силуэт на фоне лимонного цвета реки пляшущей цыганки вызвал в памяти «золотое руно». Или это произошло в результате повторенного дважды «никогда, никогда»? Или само это «никогда, никогда» вызвало в памяти «Золотое руно, где же ты, золотое руно»? Печаль, звучащая там и там, соразмерна по силе. «Лэди Годива, прощай... Я не помню, Годива...», впрочем, еще сильнее по своей обреченности, а учитывая отказ от памяти и реальную судьбу адресата в англоязычной среде, по своему почти пророческому качеству.

Иными словами, за 14 лет, с помощью социальных преобразований, остановившееся прекрасное мгновение становится утраченным, гекзаметрический пятистопник анапеста превращается в гекзаметрический пятистопник дактиля, любимая всеми жена — в лэди, золотой век в Тавриде — в трагедию отказа от запретных воспоминаний. Только стихотворение может себе позволить вспомнить стихотворение. Все это немного напоминает историю со второй частью гетевского *Фауста* — включая и наше с вами мероприятие, происходящее для поэта и его героини на том свете.

«ЗОЛОТИСТОГО МЕДА СТРУЯ

ИЗ БУТЫЛКИ ТЕКЛА...»

Сергей Аверинцев

Стихотворение написано в августе 1917 г. Идиллия дачной жизни так называемого «профессорского уголка» в Алуште («хозяйка» — В.А. Шиллинг, жена художника С.Ю. Судейкина, впоследствии замужем за Игорем Стравинским) имеет своим подразумеваемым контрастным фоном тревожную атмосферу рокового года российской истории.

В основе стихотворения лежит традиционное для русского интеллигента восприятие Крыма как субститута Греции. Крым, с его «таврическим» прошлым и «эллинскими» ландшафтами, всегда заменял далекую Грецию российскому любителю античной красоты, в особенности тогда, когда последний ощущал себя запертым внутри государственной границы: «архетипическая» также и в этом отношении ситуация Пушкина, повторенная бесчисленными советскими судьбами. Именно в Крыму Мандельштам под шум Черного моря размышлял над второй песнью *Илиады* в 1915 г. («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»). В годы воронежской ссылки «упор насильственной земли» будет описываем прежде всего как болезненная разлука с «морями» — прежде всего Черным и видимым сквозь него Средиземным («Лишив меня морей, разбега и разлета...», 1935; «Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...», 1937, и др.).

Поэт XIX в. или эпигон поэтической системы XIX в. во времена Мандельштама принужден был бы пойти по одному из двух путей: либо «стилизовать» Крым «под» Грецию, создавать *pastiche*, убирая диссонирующие детали, либо, напротив, обыгрывать травестийный контраст между памятью Эллады и прозой современности. Кроме того, он скорее всего эксплицировал бы другой контраст — между политическими бурями и крымской дачной тишиной.

Мандельштам победоносно ушел от всех этих возможностей.

«Бутылка» в первой же строке — не совсем эллинская деталь. Таковы же «бочки» (вместо пифосов — ср., впрочем, ходячее выражение о «бочке» Диогена, которую последний у Батюшкова даже катит, см. стихотворение «Странствователь и домосед»). Таковы еще несомненное «темные шторы» и «после чаю», возвращающие нас к дачной обстановке. Ничего античного не имеет в себе самая яркая во всем разбираемом тексте метафора: «Где воздушным стеклом обливаются сонные горы». Но всё это —

бутылка, шторы, чаепитие, импрессионистически увиденное струение воздуха — уверенно выстраивается в один ряд с Пенелопой, Еленой, золотым руном и кораблем Одиссея. Для этого используются различные приемы.

Обнажение подхода к оперированию с лексикой можно видеть на примере словосочетания «золотых десятин». Древние греки меряли землю отнюдь не десятинами; мало того, слово «десятины» само по себе способно вызывать нарочито российские ассоциации. Эпитет «золотой» логически мотивирован задачей описания цвета, но выходит за пределы этой задачи хотя бы потому, что золотой — не золотистый. Оценочность эпитета выявлена через сопряжение с эпитетом «благородные», между тем как еще один эпитет «ржавые» возвращает к идее металла (несколько парадоксальным образом, поскольку золото как раз не ржавеет). Эпитет становится чуть многозначительным и немедленно оживляет в памяти все обороты из обихода эллинской классики вроде «золотой Афродиты», одновременно преображая виноград в изделие античного ювелирного искусства, надо полагать, представляющее «старинную битву» и «курчавых всадников».

Единство ряда очень сильно обусловлено фоникой. «Неточное», т.е. отсутствующее в древнем сюжете слово «вышивала» подготовлено словом «тишина», поставленным в сильную, т.е. рифмующуюся позицию в конце первой строки четверостишия. Что до «эллинской» окраски ряда в целом, эксплицируемой во второй половине стихотворения, то она в большой степени зависит от выбора метра. Пятистопный анапест не только медлителен и торжествен; ввиду того, что это размер трехсложный, как бы дактиль наоборот, он доставляет весьма желательную в данном случае возможность вызвать призрак «гомеровского» дактилического гекзаметра, не идя по тривиальному пути прямого введения гекзаметра, этого чересчур откровенного знака стилизации под античность. Если читать строки стихотворения, начиная каждый раз со слова, имеющего ударение на первом слоге, на границах строк время от времени возникают цельные гекзаметры: «Меда струя из бутылки текла/Так тягуче и долго...»; «Бахуса службы, как будто на свете одни/Сторожа и собаки...» и т.д.

Позволительно предположить, не преувеличивая антиковедческой эрудиции Мандельштама, что строка «Всю дорогу шумели морские тяжелые волны» отсылает нас к *Илиаде* (I, 15). Гомеровский стих очень близок к самому началу поэмы, так что его шансы попасться на глаза Мандельштаму чрезвычайно велики; раз начав читать *Илиаду* с начала, невозможно не дойти до него, а дойдя, трудно не запомнить.

Введение мотива Одиссеева «ностоса», возврата на родную Итаку, очень близко сублимирует центральную, но решительно

неназванную тему контраста между революционным Петроградом 1917 г. — и тишиной на крымской даче. За спиной Одиссея — не только моря, натрудившие полотно, но и Троянская война. Для поэта Крым — не место возврата, не дом и не родина; однако дом и родина — метфоры укрытости от бурь, идиллии в ее противоположности истории. Особенно тогда, когда эта идиллия разыгрывается на берегу Черного моря, за которым — Средиземное.

МАНДЕЛЬШТАМ И АХМАТОВА:

К ТЕМЕ ДИАЛОГА

Т. В. Цивьян

Интертекстуальность, диалог текстов, «текст из текста» и т.п. — эти проблемы продолжают быть актуальными в связи с поэтикой Серебряного века. При этом речь идет чаще о текстуальных переключках, цитатах и автоцитатах, реминисценциях, аллюзиях и т.д. Но существует и диалог другого рода. Выраженный словесно, он перекрывает словесный уровень — та возможность *«звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают слова»*, о которой говорила Ахматова, — и касается иных глубин: это *тайны ремесла*, притом что на языке поэтов термин *священное ремесло* имеет особое, отличное от профанического, значение.

Таков случай диалога Мандельштама и Ахматовой (далее М. и А.), имен как бы притягивающих друг друга. Настоятельность обращения к их диалогу оправдана прежде всего «первоисточниками», т. е. тем, что А. и М. писали и говорили — в передаче мемуаристов — друг о друге. Внутренняя связь ощущалась ими самими в такой степени, что это требовало почти формульного закрепления. Их высказывания друг о друге можно уподобить совершению ритуала в исконном, сакральном, а не секуляризованном, этикетном смысле слова: *«Я — современник Ахматовой» — «Сейчас Осип Мандельштам — великий поэт, признанный всем миром... Быть его другом — честь, врагом — позор»*. Это содружество (и, может быть, в каком-то смысле, со-творчество) сохранялось и после гибели М.: как М. обладал *«способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми — с Николаем Степановичем и с вами»* (Лукницкий 1991b, 135), так и А. до конца жизни продолжала диалог и даже *«выяснение отношений»* с М.

То, что исследователи подхватывают эту тему, стремясь найти новые направления и новые детали, неудивительно. Более примечательно, что за это, уже весьма продолжительное время, накопившее большой запас наблюдений, не появилось работы, которая, если бы и не подводила итог собранному, то хотя бы очертила границы темы. Пока же можно повторить сказанное в конце Ахматовского года Левинтоном (1989, 44), что поэтический диалог А. и М. давно констатирован, но еще недостаточно изучен.

Взаимные оценки М. и А., закрепленные почти в ритуальных формулах, вне сомнения отражают их истинное и нелюбимое

отношение друг к другу, но при этом направленное *во-вне*. Существует и другой уровень, обращенный уже друг к другу и отражающий некую внутреннюю иерархию их отношений, возможно, с субъективной, личной окраской. Этот уровень, или подспудный слой, ни в какой степени не колеблет «внешнюю» оценку того особого места, которое М. и А. отдавали друг другу в поэтическом пространстве XX века (ср. ахматовское «Нас четверо»).

В последнее, «юбилейное», время усилился поток публикаций и мемуарных свидетельств, из которых можно составить своего рода анти-диалог М. и А. Здесь не только взаимно-отрицательные отзывы, в которых первенство принадлежит М. (ср. его так задевшие А. статьи — то, что Н.Я.М. говорила в 1958 г. о его «кривых оценках» в период «удушья» [Крайнева 1991, 99], свидетельство Вяч. Вс. Иванова об отношении А. к одной из немногих нелюбимых ею статей М. — той, где он хвалил Хлебникова, как казалось Анне Андреевне, в ущерб ей [Иванов 1989, 202] и др.), но и, например, запись в дневнике Лукницкого от 6 ноября 1927 г.: «После ухода Мандельштамов А.А. говорила со мной и сделала характеристику их отношений. Мандельштам не любит А.А. Не любит и ее стихов (об этом он говорит всегда и всюду) и об этом он написал в статье — в журнале «Искусство»... Но Мандельштам превосходно знает, что А.А. считает его прекрасным, одним из лучших, если не лучшим современным поэтом, и знает, что она всегда и везде, всем говорит об этом. А мнение А.А. имеет слишком высокую ценность...» (Лукницкий 1991b, 129).

Здесь, однако, материалы такого рода будут использованы лишь в крайних случаях, поскольку *достоверность* далеко не всегда означает *верность*: ситуация, контекст, наконец, личность мемуариста могут существенно менять тональность. *Тексты* «А. о М.» и «М. о А.» будут камертоном их диалога (а не свидетельство, например, из дневника С.П. Каблукова о мнении М. о наивных и слабых в техническом отношении стихах жены Гумилева [Морозов 1991, 80-81]).

А. приводит список посвященных ей стихотворений М. и среди них «пчелиное», написанное в 1934 г.:

Привыкают к пчеловоду пчелы,
Такова пчелиная порода...
Только я Ахматовой уколы
Двадцать три уже считаю года.

Это стихотворение многократно анализировалось и привлекалось как в связи с мандельштамовскими *пчелами* и *осами*, так и в связи с концептом *акме-острия*. В этом контексте оно толковалось «в сторону А.», ее остроты и жалящих укулов. Иными

словами, интерпретация останавливалась на «Ахматовой уколах», а не на смысле, заложенном в стихотворение. Между тем, простое «линейное» прочтение достаточно недвусмысленно свидетельствует о роли, которую отводит себе М., о внутренней иерархии их отношений, очевидно, признаваемой А. (ср.: «Но вот Мандельштаму, например, А.А. никогда бы не могла сделать замечания» [Лукницкий 1991a, 119]).

Итак, это отношения *пчело-вода*, т.е. того кто *ведет* (хозяин, наставник), и *пчелы*, его подопечной, которую он не может приручить, потому что у нее — *иная порода*. Стихотворению подошло бы название «Нашла коса на камень», оба участника как бы сравнялись, исходная ситуация неравенства исчезла — *почти*. Она, если прибегнуть к спортивной терминологии, осталась на уровне *ведущий — ведомый*, когда выбор позиции ведомого определяется не тем, что он слабее ведущего, а некими стратегическими задачами. Можно предположить, что А. признавала предложенное М. распределение ролей в их поэтическом диалоге и в каких-то отношениях смиренно отступала. При этом А. вполне сознавала значимость своей роли («знала себе цену»), то, что умела делать она и, возможно, лучше М. (речь идет главным образом о поэтической технике), ср. пассаж о «Черном ангеле» из ее прозы о М.: «Тогда же он написал таинственное (и не очень удачное) стихотворение про "Черного ангела на снегу". Надя утверждает, что оно относится ко мне. С этим черным ангелом дело обстоит, мне думается, довольно сложно. [К текстуальным переключкам — ср. у М. в статье 1913 г. "О собеседнике": "Да простит мне читатель наивный пример, но и с птичкой Пушкина дело обстоит не так уж просто"; "Дело обстоит очень просто..."]. Оно, кажется, никогда не было напечатано... Но Осип тогда еще не умел (его выражение) писать стихи "женщине и о женщине". "Черный ангел", вероятно, первая проба, и этим объясняется его близость к моим строчкам: Черных ангелов крылья остры...». Ср. также: «Я спросил, как А.А. относится к стихотворению О. Мандельштама о мороженом. Ответила: "Терпеть не могу! У Осипа есть несколько таких невозможных стихотворений"» (Лукницкий 1991b, 115).

Оценки М. имели для А. особый вес, в них признавалось нечто окончательное: «Мою "Последнюю сказку" — статью о "Золотом Петушке" — он сам взял у меня на столе, прочел и сказал: "Прямо — шахматная партия"». Ср. еще высказывания М., приводимые самой А.: «У меня от ваших стихов иногда впечатление полета. Сегодня этого не было, а должно быть. Следите, чтоб всегда было...» — узнаваемы интонации *пчеловода*; «Эти ваши строки можно удалить из моего мозга только хирургическим путем». Соответственно поэту она относилась почти болезненно к его отрицательным отзывам (обида за «столпничество на паркетине» — потому что это Осип и т.п.).

Реакция А. на мнение М. представляется иной, чем ее обычное отношение к отзывам читателей, и даже «собратьев из четверки» (ср. претензии к Пастернаку за невнимание к ее стихам, как и к стихам других поэтов вообще — при этом она берет в свидетели М., или упрек Цветаевой за то, что она не поняла *Поэму без героя*). Случай М. и А. — это отношения профессионального сотрудничества конгениальных художников, признание обоюдного авторитета, при том, что в некоторых случаях А. сознательно отступает. Это опять-таки случай иной, чем помощь читателя, борьба с ним, обучение читателя в *Поэме без героя* (ср. ту же тему у М. в заметке «Поэт о себе»: «...современная наука не обладает никакими средствами, чтобы вызвать появление тех или иных желательных писателей... Скорее возможна заготовка читателей: для этого есть прямое средство: школа»).

В определенном смысле можно говорить, что «профессиональный диалог» с М. был единственным в своем роде в «диалогической практике» А. (ср.: «Познакомившись с какой-то гарвардской диссертацией о Мандельштаме, Анна Андреевна сказала: "Если бы Осип написал обо мне, а я об Осипе..."» [Мейлах 1989, 273]). Этот диалог имел практическое продолжение и тогда, когда в реальности он стал монологом. Речь идет о *прозе*, к которой у А., как известно, было весьма напряженное отношение: «Проза всегда казалась мне и тайной, и соблазном. Я с самого начала все знала про стихи — я никогда ничего не знала о прозе. Я или боялась ее или ненавидела. В приближении к ней чувствовалось кощунство или это обозначало редкое для меня душевное равновесие». Среди профессиональных страхов особенно сильным был страх перед «прозой поэта» как каким-то эрзацем настоящей прозы.

Напряжение по отношению к прозе становилось у А. тем сильнее, чем настоятельнее ощущалась ею внутренняя необходимость прозы: «Когда я вернулась (1 июня 1944) в Ленинград, мне хотелось писать только прозу»; может быть, для А. это связывалось и с тем, что ей «Николай Степанович назначил писать прозу» (Лукницкий 1991а, 112). Возможно, А. чувствовала себя увереннее в пушкиноведческих штудиях, где можно было «спрятаться за академичность». Кажется, однако, что отзыв М. о «Последней сказке» (*шахматная партия*) был для нее особенно ценным потому, что А. относила его не только к непосредственному содержанию работы, т.е. к найденному ею источнику пушкинской сказки, но и к ее (статьи) конструкции, т.е. к *прозе*. И апробация М. была необходима А. еще и потому, что в своих прозаических опытах и планах она ориентировалась на прозу М.: «Однако книжка — двоюродная сестра "Охранной грамоты" и "Шума времени" должна возникнуть... Боюсь, что по сравнению со своими роскошными кузинами она будет казаться замарашкой, простуш-

кой, золошкой и т.д.» (автореминисценция *Институтка, кузина, Джульетта*).

А. считала прозу М. — прозу XX века — как бы опережающей: «Стихи становились все лучше, проза тоже. Эта проза, такая неслышанная, забытая, только сейчас начинает доходить до читателя, но зато я постоянно слышу, главным образом от молодежи, которая от нее с ума сходит, что во всем XX веке не было такой прозы. Это так называемая "Четвертая проза"» (ср. в уже цитированных воспоминаниях Вяч. Вс. Иванова, 2005: «А. дала мне "Четвертую прозу" Мандельштама в машинописи. Когда я что-то стал говорить о достоинствах текста и мандельштамовской прозы вообще, она заметила: "С Осипом все в порядке. Его и читает молодежь". Для нее это было важнейшим критерием: что читает литературная молодежь»).

Свое обращение к прозе А. внутренне соотносила с М.: «"Я всегда с большой осторожностью относилась к прозе, мне казалось, что писать беллетристику куда труднее, чем стихи". Но когда А.А. написала этюд о Мандельштаме, она поняла, что может писать и прозу. Ей обидно, что эта способность открылась так поздно» (Будыко 1990, 479-80). И болезненная тема «прозы поэта» прорабатывалась в связи с М.: «Иногда эта проза звучит как комментарии к стихам, но нигде Мандельштам не подает себя как поэта, и если не знать его стихов, не догадаешься, что это проза поэта». Вольно или невольно, прозаические опыты А., в том числе и не публиковавшиеся при жизни фрагменты — заметки, планы будущих книг, автокомментарии к *Поэме без героя* (проза *Поэмы*) и т.п. содержат указание на прозу М.

Проза А. — это проза-воспоминание. Роль категории памяти в семантическом мире А. (память-совесть, единственное средство борьбы с хаосом и залог преемственности жизни) известна слишком хорошо, чтобы говорить об этом специально. Способ же воспоминания, т.е. восстановления непрерывности, у А. парадоксально прерывен: «Что же касается мемуаров вообще, я предупреждаю читателя, 20% мемуаров так или иначе фальшивки... Непрерывность тоже обман... Всякая попытка связных мемуаров это — фальшивка. Ни одна человеческая память не устроена так, чтобы помнить все подряд...». Существенно, что в связи с этим появляется и тема М.: «Он вспоминать не умел, вернее, это был у него какой-то иной процесс, названия которому сейчас не подберу, но который несомненно близок к творчеству (пример — Петербург в "Шуме времени", увиденный сияющими глазами пятилетнего ребенка)».

Это бросает ответ и на отсылку к *Охранной грамоте* и *Шуму времени* в связи с собственной прозой А. Очень схематично можно сказать, что общность А. видела в теме памяти и восстановления биографии как акта творчества. Однако способ конструирования текста был, как представляется, ориентирован на

прозу М. Имеются в виду принципиально новые способы монтажа текста, когда проза имеет что-то вроде сюитного построения; тема дается не дискурсивно, а прерывно; перерыв, четко выраженная граница проводится тогда, там и так, что у читателя создается впечатление — еще один шаг, и все разъяснится. Вместо этого он получает обманутые ожидания и переход к следующему — независимому и самодостаточному — фрагменту, к следующей единице текста. Если говорить о крупных блоках—главах, то так построен *Шум времени*, где 14 глав, строго говоря, совершенно самостоятельны и образуют единство на другом уровне. *Музыка в Павловске. Ребяческий империализм. Бунты и француженки. Книжный шкаф. Финляндия. Хаос иудейский. Концерты Гофмана и Кубелика. Тенишевское училище. Сергей Иваныч. Юлий Матвееч. Эрфуртская программа. Семья Синани. Комиссаржевская. «В не по чину барственной шубе»* — не создается ли впечатление, что этот список может быть в любом месте оборван и с любого места продолжен?

Сохранение и подчеркивание стыков, принципиальный отказ от связок и, следовательно, от дискурсивности и приводит к тому, что цельность возникает как бы за пределами текста и даже в дополнительной с ним дистрибуции. Поэтому, когда А. говорит, что, перечитывая *Шум времени*, она сделала неожиданное открытие — М. ухитрился быть последним бытописателем Петербурга, то неожиданность, как кажется, состоит в том, что из разрозненности впечатлений (от великолепия военной столицы до недоумения перед человеком в шапке за столом) возникает цельный образ, соответствующий тому, что сейчас называют *петербургским текстом*. Этот принцип сформулирован М. в его рассуждениях о безымянности прозы: «Это — организованное движение словесной массы, цементированной чем угодно. Стихия прозы — накопление. Она вся — ткань, морфология... Всякий настоящий прозаик — именно эклектик, собиратель...».

Принцип «цельности в эклектике» приводит к созданию особой конструкции текста (см. об этом *RL* 1974). Единицы его выделены графически — заголовками, разделами, отбивками, абзацами. Сегментация текста осуществляется извне и связывается не с логикой сюжета, который в конце концов становится ненужным (*без фабулы и героя*), а скорее с неким внутренним ритмом, с протяженностью дыхания автора — и читателя. Соответственно этому и расположение фрагментов текста по временной и пространственной оси осуществляется как бы случайно, подчиняясь внешним обстоятельствам. «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы», говорит М., и ему откликается А. (правда, говоря о стихах): «В одних автор обречен слышать голос скрипки, некогда помогавший ему их сочинять, в других — стук вагона, мешавшего ему их написать...».

Сама «случайность расположения» фрагментов создает цельность картины мира, и этот путь был избран М. Как представляется, А. шла по этому пути самостоятельно, следуя логике своей (акмеистической) поэтики. М. — ведущий, *пчеловод*, был избран ею как образец, осуществивший эту задачу как бы с опережением (ср. А. о его «неуслышанной прозе»); непосредственным ориентиром стал *Шум времени*.

До сих пор большее внимание уделялось стихотворному диалогу А. и М. или переключкам прозы со стихами, ситуация же *проза-проза* оставалась на периферии, хотя на *Шум времени* А. указывала неоднократно (ср. Тименчик 1984, 66-67). Можно предположить, что помимо текстуальных переключек, *Шум времени* определил самую структуру ахматовской прозы: ее "тему-жанр" — *воспоминания*, принципиальную отрывочность воспоминаний (*вспышки сознания в беспмятстве дней*). Если обратиться к понятийной структуре архетипической модели мира, можно сказать, что в *Шуме времени* воспоминания, формирующие картину мира, даны в антропоморфном коде, через воспринимающие органы человека, его пять чувств — зрение, слух, вкус, осязание, обоняние. Цвет, блеск, шум, запах — таким предстает мир М. (шум, собственно говоря, начинается с названия) — «Свистки паровозов и железнодорожные звонки... Сыроватый воздух заплесневших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы». Соответствующие описания у А. являются почти репликами мандельштамовских: «...слушала, как стучат мои каблуки по Царскосельскому гостиному двору...»; «Звуки в петербургских дворах... Шарманщики... Точильщики... Старьевщики... Лудильщики... Гулко во дворах колодцах»; и особенно: «Запахи Павловского Вокзала. Обречена помнить их всю жизнь, как слепоглухонемая. Первый — дым от допотопного паровозика... второй — натертый паркет, потом что-то пахнуло из парикмахерской, третий — земляника в вокзальном магазине... четвертый — резеда и розы (прохлада в духоте) свежих мокрых бутоньерок... потом сигары и жирная пища из ресторана...». Эти параллели можно продолжать, хотя они, разумеется, не исчерпывают ахматовской прозы в целом, вне ее направленности на прозу М. и в частности на *Шум времени*. Как бы то ни было, при всех сходствах и различиях «в осадок выпадает» сама структура прозы, одновременно и распадающейся на отдельные фрагменты и цельной, многослойной, концентрированной и концентрически организованной. В другой работе (Цивьян 1991) к описанию прозы М. и А. в соответствии с сформулированными ими самими принципами был предложен термин «фасетчатость», связанный с особым типом зрения-видения и с концептом *зеркала* (столь важным для обоих поэтов). Фасетчатость означает дробление-умножение

образа, многократное повторение, притом что в каждой единице, в каждом фрагменте он остается равным самому себе и таким образом одновременно репрезентирует целое.

Многое, к чему побуждает диалог М. и А., остается за пределами этой заметки. Извлеченная из этого диалога тема — о прозе — только затронута. Представляется, между тем, что дальнейший перекрестный («диалогический») анализ прозы обоих поэтов может быть плодотворным не только для раскрытия новых сторон их прозы в зеркале друг друга, но и в связи с настойчиво ждущей своего исследователя темой «русская проза XX века».

ЛИТЕРАТУРА

Анна Ахматова

1968 *Сочинения*, Вашингтон, т. II.

1983 *Сочинения*, Париж, т. III.

1986 *Сочинения*, Москва, т. II.

Осип Мандельштам

1971 *Собрание сочинений*, т. II.

1990 *Сочинения*, тт. I-II.

Будыко М.И.

1990 «Рассказы Ахматовой», в: *Об Анне Ахматовой*, Ленинград, с. 461-506.

Иванов Вяч. Вс.

1989 «Встречи с Ахматовой», *Знамя*, 6, с. 199-209.

Крайнева Н.И.

1991 «Письма Н.Я. Мандельштам к А.А. Ахматовой», *Литературное обозрение*, 1, с. 97-105.

Левинтон Г.А.

1989 «"Ахматовой уколы"», в: *Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции*, Москва, с. 43-47.

Лукницкий П.Н.

1991a «Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П.Н. Лукницкого», *Звезда*, 2, с. 110-29.

1991b «Мандельштам в архиве П.Н. Лукницкого», в: *Слово и судьба*, с. 111-48.

Мейлах М.Б.

1989 «Заметки об Анне Ахматовой» в: *Ахматовский сборник*, 1, Париж, с. 257-81.

Морозов А.А.

1991 «Мандельштам в записях дневника С.П. Каблукова», *Литературное обозрение*, 1, с. 77-85.

RL

1974 Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В., «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», *Russian Literature*, 7-8, с. 47-82.

Тименчик Р.Д.

1984 «Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой», *Известия ОЛЯ*, 43, 1, с. 65-76.

Цивьян Т.В.

1991 «К анализу "акмеистической прозы": Мандельштам», в: *Осип Мандельштам. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991*, Москва, с. 44-46.

МАНДЕЛЬШТАМ И ГУМИЛЕВ

Предварительные заметки

Г. А. Левинтон

Сюжет, намеченный в заглавии, насколько нам известно, в науке по существу не рассматривался, во всяком случае, как самостоятельная тема; все, что делалось в этой области, существует в виде отдельных наблюдений, весьма важных, иногда даже очень многочисленных (как, например, гумилевская тематика в книге О. Ронена¹), но не сведенных воедино. Настоящие заметки тоже ни в коей мере не претендуют на полноту или на «разрешение» названной проблемы, они носят самый предварительный характер, проявляющийся уже в том, и в первую очередь в том, что нам не удалось пока выявить тематическую общность или общую тему гумилевских подтекстов у Мандельштама (какой, скажем, для цитат из Достоевского оказывается проблема взаимоотношения православия и иудаизма, русского и еврейского начал и т.п.). По существу мы попытались лишь рассмотреть некоторые — в том числе уже известные и даже бывшие предметом дискуссии — сопоставления. Мы начнем с наиболее известного из них, но прежде необходимо сделать несколько общих замечаний.²

Плодотворность сопоставления Мандельштама и Гумилева, помимо более или менее самоочевидных аргументов (как биографического, так и поэтического порядка), засвидетельствована самим Мандельштамом в знаменитом письме к Ахматовой 25 августа 1928 года (вернее приписке к письму П.Н. Лукницкого — биографа Гумилева³), цитируемое (с некоторыми пропусками) в «Листках из дневника»: ⁴ «Знайте, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми: с Николаем Степановичем и с Вами. Беседа с Колей не прерывалась и никогда не прервется» (МСС, III, 255-56). Смысл этого утверждения понятен лишь при учете совершенно особых отношений Мандельштама с адресатом письма, т.е. того уникального поэтического диалога между Мандельштамом и Ахматовой, который «не прерывался» даже со смертью Мандельштама⁵ (видимо именно поэтому Ахматовой важно было сослаться на это письмо) — на этом фоне кажется если не очевидным, то весьма вероятным, что речь идет не о «внутреннем монологе», не о бытовой привычке вести «воображаемую беседу»,⁶ а именно о диалоге в стихах и, может быть, некоторых прозаических текстах, продолжавшемся по крайней мере в течение 20-х годов.

Позднейшие свидетельства, согласно которым в 30-е годы Мандельштам резко отрицательно отзывался о Гумилеве,⁷ никак не могут отменить более раннего цитатного пласта, тем более что характер и причины этих отзывов остаются неясными. По существу мы располагаем только очень туманными упоминаниями в письмах Рудакова (туманными, потому, видимо, что адресату писем были известны ход и смысл споров о Гумилеве). Свидетельство Н.Я. Мандельштам о том, что Мандельштам не любил многих стихов Гумилева (в частности, «Заблудившийся трамвай» и «Слово» — т.е. как раз те, к которым нам придется обращаться в этой работе),⁸ видимо объясняется тем же: она запомнила или предпочла запомнить позднейшие отзывы, относящиеся уже к тридцатым годам. Эта поздняя переоценка каким-то образом связана с переоценкой собственных стихов, но при нынешнем состоянии исследования Мандельштама, когда по существу совершенно не изучена эволюция его поэтики (в смысле мета-теории) — если такая эволюция имела место — мы не рискуем вдаваться в эту историко-литературную проблематику.⁹ Не будем касаться и многих других аспектов, в том числе биографических (например, в биографиях обоих поэтов есть эпизод неудачного визита к З. Гиппиус, хотя неясно, знали ли они это друг о друге).¹⁰ Мы исходим из сформулированной предпосылки о диалоге двух поэтов¹¹ и попробуем выявить несколько реплик этого диалога.¹²

Наиболее известным примером такого рода является, по-видимому, мотив *мертвых пчел* в «Слове» у Гумилева и в «Возьми на радость...» Мандельштама, обсуждавшийся К.Ф. Тарановским и Н.О. Нильсоном. Точная датировка стихотворения Гумилева отсутствует, напечатано оно в мае 1921 г. (в альманахе Цеха Поэтов *Дракон* вместе с книгой первой «Дракон» *Поэмы начала* и со статьей Мандельштама «Слово и культура»); стихи Мандельштама датируются ноябрем 1920 г. Н.О. Нильсон, справедливо поставив стихи Гумилева в контекст споров о «живом» и «мертвом» слове,¹³ основывается на дневниковой записи Блока о вечере 21 октября 1920 г.,¹⁴ где конспективно изложены мысли Гумилева, близкие по тематике к «Слову». Отсюда делается вывод, что до ноября Мандельштам мог знать либо стихи Гумилева, либо его мысли (и разговоры или доклад уже включали метафору *пчел*) — соответственно в стихах Мандельштама *мертвые пчелы* — цитата из Гумилева¹⁵ и даже полемика с ним. Этот вывод решительно отвергает К.Ф. Тарановский,¹⁶ утверждая, что в «Возьми на радость...» *пчелы* никак не связаны с темой слова (как в других текстах Мандельштама).¹⁷ С последним согласиться трудно, едва ли слово способно настолько оторваться от «брошенного, но не забытого тела».¹⁸

К.Ф. Тарановский отмечает, кроме того, что сравнивать следует не два контекста, а три: кроме двух названных, имеется

более ранний в стихотворении «Домби и сын» — «Как пчелы, вылетев из улья,/Роятся цифры круглый год». Однако сходство с позднейшим мандельштамовским текстом он видит лишь в использовании *пчел* «в качестве второго члена сравнения»,¹⁹ сходство же с Гумилевым просто не рассматривает. Между тем, хотя в «Домби и сын» пчелы живые, а не мертвые, сходство с Гумилевым не исчерпывается общим негативным оттенком (нехарактерным для мандельштамовских контекстов *пчел*). Пчелы здесь приравнены не к словам, а к цифрам, но у Гумилева *мертвые слова* умирают оттого, что Слову «поставили пределом/Скудные пределы естества», т.е. по сути дела — низвели на роль *чисел*: «А для низкой жизни были числа».²⁰ При этом, числа не произносятся, а рисуются: «Патриарх.../Не решаясь обратиться к звуку,/Тростью на песке чертил число» (вар.: «На песке вычерчивал число» — отмечено только в ГСС, II, 293)²¹ — т.е. это именно *цифры*. Таким образом мандельштамовский подтекст в «Слове» вполне вероятен, особенно если учесть, что противопоставление *слов* — *числам* и *цифрам* встречается и у Мандельштама, причем в контексте, вероятно отождествившемся у Гумилева, а именно в контексте лютеранской темы: «Здесь прихожане — дети праха,/И доски вместо образов,/Где мелом Себастьяна Баха/Лишь цифры значатся псалмов». Этот сюжет проанализирован И.А. Паперно, сблизившей «Бах»²² и «Лютеранин»: «Тема отказа от произнесения [!] "божественного" слова параллельна теме отказа от воспроизведения образа Божьего в иконе... Иконе противопоставлена меловая доска с человеческими значками,²³ а слову — звук, как музыка или птичий крик».²⁴ Не следует только приписывать «имяборческую» и «иконоборческую» тенденцию самому Мандельштаму, по крайней мере, «Лютеранин» — резко антипротестантские стихи,²⁵ и Гумилев, который в рецензии на второе издание *Камня* перечислил подряд весь круг упоминаемых здесь (и в статье Паперно) текстов (начиная с «Silentium», затем «встреченные похороны»,²⁶ и далее: «всё для него чисто»,²⁷ всё предлог для стихотворения: и прочитанная книга [«Домби и сын»]... концерт Баха, газетная заметка об имябожцах...» и ниже строка о голубе из «Enciclica» — ГСС, IV, 365), ответил на него впоследствии (предположительно в 1919 г.) стихотворением «Евангелическая церковь».²⁸

Вопрос же о том, цитировал ли Мандельштам Гумилева в «Возьми на радость...», конечно, существенным образом зависит от хронологии (любые аргументы будут существенно ослаблены, если окажется, что «Слово» написано после ноября 1920 г.; впрочем, тогда можно будет думать об обратном направлении заимствования), однако не может быть сведен к ней. Нужно, во-первых, заметить, что он связан с другим вопросом, также относящимся к «Слову» — сам ли Мандельштам взял заключительные строки «Слова» эпиграфом к «О природе слова» или это

сделал издатель, как сообщает Н.Я. Мандельштам (*Вторая книга*, с. 59). Ее сообщение принимает большинство исследователей,²⁹ но нужно учесть не вполне ясное сообщение Э. Бабаева, который в рецензии на *Сик* упрекает составителя в отсутствии эпиграфа (в *ОМН* он восстановлен, и опять-таки неясно, верное ли это решение): «Как свидетельствует Э. Герштейн (в разговоре с автором этих строк) в архиве С.Б. Рудакова хранился оттиск [?] статьи «О природе слова» с пометками Мандельштама. В этом оттиске эпиграф был сохранен в неприкосновенности».³⁰ Неясно, насколько этот факт доказателен: учитывая гумилевскую ориентацию Рудакова (да и без того), Мандельштам мог просто счесть неприличным вычеркивание эпиграфа, но не исключено, что он был, так сказать, «вторично авторизован», если действительно изначально не принадлежал самому Мандельштаму (ср. ниже о статьях 1922 г.).

Не исключено, что именно таким же образом нужно будет оценить и приводимые далее аргументы относительно стихотворной цитаты. Дело в том, что на ее гумилевское происхождение отчетливо указывает контекст автоцитаты в статье о Шенье. Разумеется, объявляя в 1922 г. монографию о Шенье, Мандельштам прекрасно понимал, что даже название это не может читаться вне ассоциации с Гумилевым. Однако эта ассоциация, видимо, присуща уже самому замыслу статьи. Как сообщил нам А.Г. Мец, есть надежные доказательства того, что статья вообще не была написана ранее 1922 г. или, по крайней мере — что если даже текст 10-х годов, анонсировавшийся в *Аполлоне*, и существовал, то в работе над текстом 1922 г. Мандельштам им не пользовался (разве что — по памяти). Если так, то самое обращение к теме Шенье в 1922 г. прямо связано с гибелью Гумилева и не могло осознаваться иначе ни самим поэтом, ни его читателями.³¹ Но если учесть именно такую роль статьи о Шенье и под этим углом зрения взглянуть на критическую прозу Мандельштама 1922 г., то окажется, что в этот первый год по смерти Гумилева³² главные прозаические статьи так или иначе соотносятся с его памятью.

Отметим хотя бы статью «Девятнадцатый век», своим названием отсылающую к одному из «Отрывков 1920-1921 гг.» в *Посмертном сборнике*: «Трагикомедией — названьем "Человек"/Был девятнадцатый смешной и страшный век./Век страшный потому, что в полном цвете силы/Смотрел он на небо, как смотрят вглубь могилы» (*ГумБ*, 315 — ср. к последним строкам тему «воздушной могилы»); «Шуба» в значительной мере посвящена воспоминаниям о Доме искусств, как «Гротеск» — воспоминаниям о «Бродячей собаке». Наконец, демонстративно некрологическая статья о Блоке соотносится с Гумилевым не только за счет неизменного в эти годы сопоставления этих двух имен,³³ но может быть и более конкретно: когда Мандельштам

упоминает *дату* смерти Блока — «7 августа только начинает жить в русском календаре», — то несомненно он (если не читатель) помнит, что у Гумилева и дата смерти точно неизвестна (впоследствии Ахматова приурочивала цитированное выше письмо от 25 августа ко дню смерти Гумилева). В этом контексте (вполне вероятно, что его можно расширить и что в других статьях 1922 года гумилевские ассоциации просто еще не выявлены), а тем более в самих «Заметках о Шенье», в высшей степени показательна автоцитата из стихов: «Законы поэзии спят в гортани [ср. «Пою, когда гортань сыра...»], и вся романтическая поэзия, как ожерелье из мертвых соловьев не передаст, не выдаст своих тайн, не знает завещания»³⁴ (ОМН, II, 164: ср. ниже — с. 166, упоминание «пчелиного улья»). Но здесь не только автоцитата, которая сама по себе показывает, во-первых, что *ожерелье* в «Возьми на радость...» нужно всё-таки понимать и как поэтическое слово и, во-вторых, что оно ассоциируется с Гумилевым. *Мертвые соловьи* — это, кроме того, прямая цитата из Гумилева: «Однообразные мелькают/Все с той же болью дни мои./Как будто розы опадают/И умирают соловьи.// ...Мы оба, как слепые дети./Пойдем на горные хребты, // Туда, где бродят только козы [ср. "Крутые козы города" в "Грифельной оде"],/В мир самых белых облаков,/Искать увянувшие розы/И слушать мертвых соловьев» (ГумЭ, 362; ср. в соседних стихах: «Лишь черный бархат, на котором/Забыт сияющий алмаз./Осмелюсь я сравнить со взором/Ее почти поющих глаз» — ср.: «В черном бархате советской ночи.../Все поют блаженных жен родные очи»)³⁵. Ср. еще несколько более отдаленную параллель: на фоне комментариев К.Ф. Тарановского, связывающего тему ожерелий с *Жемчугами* и т.п.,³⁶ характерен параллелизм в «Подражании персидскому»: «Из-за слов твоих, как соловьи,/Из-за слов твоих, как жемчуга» (ГумБ, 264; ГумЭ, 315).

Этот контекст (и гумилевский подтекст) свидетельствует о цитировании Гумилева, вернее, если принять сказанное выше о мандельштамовском подтексте в «Слове»,³⁷ о «возвращении заимствованного». Так же, видимо, надо понимать и эпиграф. Однако, не зная даты написания «Слова», мы не можем сделать окончательного вывода, и если стихотворения еще не существовало к ноябрю, то все сказанное выше нужно понимать как признаки того же вторичного усвоения цитаты. Иначе говоря, вне зависимости от того, является ли мотив мертвых пчел фактическим заимствованием из Гумилева, он несомненно функционирует в мандельштамовском тексте как цитата из него.

Другая «загадка» сходного типа, также вызывающая хронологические вопросы, — это постоянная ассоциация Исаакиевского собора с темой смерти. У Мандельштама эта ассоциация возникает, начиная уже с доклада или статьи, известной под названиями «Скрябин и христианство» или «Пушкин и Скрябин»:³⁸

«Мраморный Исаакий — великолепный саркофаг не дождался солнечного тела поэта» (МСС, II, 313; ОМН, II, 157). Вопреки комментарию П.М. Нерлера (ОМН, II, 439), эти слова никоим образом не могут относиться к Исаакиевской церкви в здании Адмиралтейства. *Исакием/Исаакием* традиционно именуется только Исаакиевский собор, разумеется, в 1837 еще недостроенный,³⁹ так что здесь либо путаница, вызванная сходством названий,⁴⁰ либо сознательный сдвиг, что маловероятно. В прозе этот мотив встретится еще раз только в очерке, который можно назвать «словарем» всех петербургских мотивов Мандельштама — «Кровавая мистерия 9 января» (1922 — как и многие тексты, о которых идет речь в нашей работе) в формулировке, лексически очень близкой к предыдущей: «...шествие от кирпичных и деревянных застав ...к цельному, как дарохранильница [ср. ниже лексику «Люблю под сводами...»], архитектурному слитку с ковчегом Адмиралтейства и саркофагом Исакия» (МСС, III, 131-32). Заметим, что откровенная автоцитата из более раннего «Адмиралтейства» («сей целомудренно построенный ковчег» — причем *ковчег* приобретает здесь более очевидную церковную окраску, в стихах это мог быть и ковчег — корабль) указывает на то, что и второй член пары — «саркофаг Исаакия» — тоже должен найти соответствие в стихах.

В стихах же интересующий нас мотив впервые встречается в стихотворении 1921 г. «Люблю под сводами седая тишины...» (сейчас рассмотренное Е.А. Тоддесом),⁴¹ которое Н.Я. Мандельштам непосредственно связывает со статьей о Скрябине, как одно из главных эксплицитных выражений мандельштамовского христианства:⁴² «И трогательный чин, ему же все должны, /— У Исаака отпеванье». К истории этого текста и его разночтениям мы вернемся ниже, здесь же отметим, что изображение заиндевелшего Исакия (а, видимо, именно таково первое, поверхностное чтение первых стихов первой редакции: «Исаакий под фатой молочной белизны/Стоит седою голубятней»)⁴³ в стихотворении 1921 года⁴⁴ предвосхищает начальный мотив воронежских стихов на смерть Ольги Ваксель: «На мертвых ресницах *Исаакий замерз*». При всей биографической и фактической мотивированности темы Исаакия в стихах о Ваксель (как стало известно из ее воспоминаний,⁴⁵ Мандельштам снял для свиданий с ней номер в «Англетере», т.е. прямо напротив Исаакия: «Несется земля, *меблированный шар*», «и медведицы ворс/И чужие поленья в камине») — несомненно, что здесь отражается та же погребальная тема, связанная с Исаакиевским собором.

Разумеется, такая ассоциация «Исаакий — погребение» напрашивается на сопоставление с «Заблудившимся трамваем» Гумилева: «Верной твердынею православья⁴⁶/Врезан⁴⁷ Исаакий в вышине,/Там отслужу молебен о здоровье/Машеньки и *панихиду* по мне» (ГумЭ, 332). Этот источник весьма вероятен, особенно

для позднейших стихов. Так в стихах на смерть Ваксель, другом стихотворении того же цикла, «И прадеда скрипкой гордится твой род» — это род Львовых, общий для Ваксель и Гумилева (к нему принадлежала мать Гумилева). В статье о Скрыбине тема Исаакия конечно же независима от еще не написанного «Трамвая». Более того, вполне вероятно, что и Гумилев не знал этой работы ни в устном, ни в письменном виде, хотя исключить его знакомство с ней тоже невозможно: в пользу цитаты у Гумилева из Мандельштама говорит соседство Исаакия и смерти с пушкинской темой («Машенька», императрица и т.д.), поскольку вне ошибочной идентификации Исаакиевской церкви эта ассоциация как будто не должна была возникнуть. Но наибольший интерес в этом отношении представляет «Люблю под сводами...»: вполне возможно, что первая его редакция была написана до «Трамвая» или, во всяком случае, без его влияния, но переделка в начале 1922 г. для републикации в *Накануне* обнаруживает явную связь со стихотворением Гумилева. Переработка коснулась только первых пяти строк, при этом исчезло название *Исакий*, в общем для цитаты не показательное, но существенно усилилась «погребальная» атмосфера: «Воздушный чин» конкретизировался как «Исаака *отпеванье*», а *панихиды* из пятой строки перешли во вторую, оказавшись рядом с *молебнами* («*Молебнов, панихид блужданье*»). Это соседство явно указывает на сюжет гумилевской строфы с ее инверсией: *молебен о здравье* покойной возлюбленной и *панихида по мне*. Таким образом, именно эта переделка знаменует рубеж в мандельштамовской трактовке Исаакия, с этого времени — т.е., видимо, со смерти Гумилева — Исаакий выступает только в погребальных контекстах, хотя бы ранее эта ассоциация и не была связана с Гумилевым.

Существенно, видимо, и то обстоятельство, что стихотворение связано не только с Гумилевым, но и с Блоком. По мнению Е.А. Тоддеса, «ода 1921 г. опровергает... не подозревая о том», «Исповедь язычника» Блока, напечатанную только в 1923 г.⁴⁹ Тем более любопытно, что начало стихотворения также содержит «подтекстовую полемику» с Блоком (или, может быть, «автополемику», тесно связанную с блоковской тематикой). Хотя с «*Люблю...*» начинается немало текстов обоих поэтов, но блоковское стихотворение 1902 г. может иметь более близкое отношение к делу: его «экспозиция» тематически сходна со стихами 1921 г. — «*Люблю высокие соборы,/ Душой смиряясь, посещать,/ Всклывать на сумрачные хоры,/ В толпе поющей исчезать*»,⁴⁹ а развитие сюжета составляет вполне вероятный источник «кощунственных» мандельштамовских стихов 1910 г. (входивших только в первый *Камень*). Такое повторение источника может, следовательно, пониматься как автополемическое, ср.: «В своей молитве суеверной/ Ищу защиты у Христа,/ Но из-под маски лицемерной/ Смеются лживые уста», и — с той же

рифмой: «Когда мозаик никнут травы,/И церковь гулкая пуста,/Я в темноте, как змей лукавый,/Влачусь к подножию креста» (ср. «Не к вам влечется дух.../Сюда влачится по ступеням»).⁵⁰

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Omry Ronen, *An Approach to Mandel'shtam*, Jerusalem, 1983.

2. Тексты обоих поэтов цитируются по собраниям сочинений и по изданиям Библиотеки поэта; используются следующие сокращения: МСС — О. Мандельштам, *Собрание сочинений*; ГСС — Н. Гумилев, *Собрание сочинений*, 4 тт., Washington, 1962-68; ОМХ — О. Мандельштам, *Стихотворения*, М., 1973; СпК — О. Мандельштам, *Слово и культура*, сост. и прим. П. Нерлера, М., 1987; Камень — О. Мандельштам, *Камень*, изд. подг. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец и др., Л., 1990; ОМН — О. Мандельштам, *Сочинения*, подг. и комм. П.М. Нерлера. (К сожалению, воспользоваться аппаратом двух последних изданий и содержащимися в них находками мы в полной мере еще не успели.) ГумЭ — Н. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, подг. и примеч. М.Д. Эльзона, Л., 1989; ГумБ — Н. Гумилев, *Стихи. Письма о русской поэзии*, подг. и прим. В.М. Жирмунского, Л., 1976; АхЖ — Анна Ахматова, *Стихотворения и поэмы*, подг. и прим. В.М. Жирмунского, Л., 1976; АхТ — Анна Ахматова. *В 5-ти книгах*, сост. Р.Д. Тименчика, М., 1989 (первый том: ДГ — *Десятые годы*).

3. Кстати, не могут ли позднейшие негативные отзывы Мандельштама о К. Вагинове (после очень высокой его оценки в первой половине 20-х годов, ср. известное свидетельство Л.Я. Гинзбург о его разговоре с Эйхенбаумом и особенно — включение Вагинова в перечень поэтов в статье «Выпад» [только в варианте ОМН, 2, 211]) объясняться той трактовкой, которую получили в *Козлиной песни* отношения Ахматовой и Лукницкого (Миши Котикова — ср. Н. Чуковский, *Литературные воспоминания*, М., 1989, с. 192). Заметим любопытную деталь: в «Листках из дневника» в сообщении о том, что в Царском селе в 1925 г. Мандельштам «диктовал П.Н.Л. свои воспоминания о Гумилеве» (*Звезда*, 1989, 6, с. 27), инициалы П.Н. Лукницкого появляются лишь в самых поздних редакциях; обусловлено ли это опасениями за Лукницкого или же, наоборот, вызвано новой встречей и «примирением»?

4. *Звезда*, 1989, 6, с. 28. Отметим, что у Ахматовой тема «Мандельштам — Гумилев» входила, по-видимому, в контекст другой темы, которую мы условно обозначаем «Смерть поэта». Сюда входят цитатные пласты из Блока, Гумилева, Мандельштама, Пастернака (после его смерти), отчасти Цветаевой (например, «Комаровские кроки»). Не случайно в стихах Ахматовой на смерть Блока отразились мандельштамовские стихи, связанные с темой Пушкина (в частности его смерти): «Наше

солнце, в муках угасшее/Александра, лебедя чистого...» — «Стояло солнце Александра...», «И вчерашнее солнце на черных носилках несут». Здесь на этом останавливаться невозможно.

5. См.: Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», *Russian Literature*, 7/8, 1974, с. 47-82; Г.А. Левинтон, «"На каменных отрогах Пиэрии" Мандельштама», *Russian Literature*, 5, 1977, с. 123-70, 201-37.

6. Так по существу трактует это Н.Я. Мандельштам (*Вторая книга*, Париж, 1972, с. 57): «Я могу подтвердить, что Мандельштам постоянно вспоминал высказывания Гумилева о том или другом стихотворении или примеривал, как бы он отозвался о новых стихах...».

7. Едва ли является серьезным аргументом против нашей посылки засвидетельствованный Ходасевичем случай иронического отзыва Мандельштама о Гумилеве (В. Ходасевич, *Некрополь*, Париж, 1976, с. 129). Кстати, иронический отзыв о «Втором» (третьем) *Цехе поэтов* интересен еще в одном отношении: в какой мере в тему «Мандельштам — Гумилев» включены «гумилята» и вообще младшее поколение Цеха. Именно от младших «акмеистов» исходили утверждения, что Мандельштам вообще не любил стихов Гумилева (ср. сообщаемый Н.Я. Мандельштам — *Вторая книга*, с. 57 — отзыв Гумилева о «жоржиках»: «Осип, это не для тебя»). Что же до самых младших учеников, то один из участников *Звучащей раковины*, К. Вагинов был во всяком случае небезынтересен Мандельштаму (см. выше), но сошлемся и на другой любопытный пример: к строке «Снег пахнет яблоком, как встарь» (и далее «Вновь пахнет яблоком мороз») О. Ронен приводит прецедент только из рассказа Куприна «Тапер» (ук. соч., с. 267-68). Это, бесспорно, весьма убедительная — и тонко проанализированная — параллель и даже, вероятно, подтекст (ср. упоминание Рубинштейна в *Шуме времени* и т.п.), но можно назвать и пример менее значимый, но хронологически более близкий, а именно стихи Веры Лурье из сб. *Звучащая раковина* (Пб., 1922, с. 31): «Сквозь пелену густого дыма/Мелькают прошлого огни,/Морозные крутые дни,/Антоновкою пахнут зимы».

8. См.: *Вторая книга*, с. 59. Едва ли есть основания вообще не доверять этому свидетельству; при всей недоброжелательности *Второй книги*, в том числе и к литературе начала века, все же непонятно, зачем Н.Я. понадобилось бы придумывать что-то неодобрительное как раз о Гумилеве.

9. Отметим лишь один случай поздней полемики в *Разговоре о Данте*: «До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики... Но отсюда, конечно, еще не следует, что... текст вылупился готовым, как Леда из яйца или Афина Паллада из головы Зевса» (*Сук*, 126; *ОМН*, II, 230) — первый пример представляет собой типичный мандельштамовский ляпсус: Леда, разумеется, родила яйцо, а не родилась из него (но появление здесь Леды любопытно и может быть как-то связано с лебединой темой у Гумилева — ср. в частности «Памяти Анненского» и «Гондлу») — тогда как пример с Афиной выступает как цитата из Гумилева, причем на фоне динамической поэтики, излагаемой в *Разговоре*, цитата полемическая: «Стихотворение, как Афина Паллада, явившаяся из

головой Зевеса, возникая из духа поэта, становится особым организмом» («Читатель» — ГумБ, 424; ГСС, IV, 183).

10. Согласно записи П.Н. Лукницкого, Мандельштам говорил, что у него с Гумилевым не бывало «биографических разговоров», но судя по единственному примеру такого разговора («Мы оба обмануты» — об Арбениной (см. *Слово и судьба*, с. 122)) под «биографическими» понимались так называемые «мужские разговоры», т.е. конфиденции.

11. Характер этого диалога виден также из известного пассажа в статье «О природе слова» (вообще, по сравнению с другими статьями Мандельштама, очень насыщенной эксплицитной гумилевской тематикой — ср. следующее примечание): «...филология — университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев университетского сада. Филология — это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кабычках» (ОМН, II, 178) — здесь речь идет о семинаре В.Ф. Шишмарева, в котором учились и Мандельштам, и Гумилев.

12. Нужно упомянуть чисто фактические сведения, а именно то, что в прозе Мандельштама, кроме цитированного письма, имя Гумилева встречается только трижды: в перечне поэтов в статье «Выпад» (МСС, II, 228; ОМН, II, 211; *СвК*, 44 — все с разночтениями!) и в «О природе слова» в связи с зарождением акмеизма (МСС, II, 256; ОМН, II, 185) и в «ссылке»: «Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом» (МСС, II, 252; ОМН, II, 181 — имеется в виду: «не только Россия, но и Европа потеряла одного из больших поэтов» — ГСС, IV, 237). В сборнике *О поэзии* два из этих упоминаний сохранились (1-е и 3-е), тогда как эпиграф к той же статье (см. ниже), равно как и посвящение Гумилеву «Петербургских строф» в *Стихотворениях* того же 1928 г. были сняты. Мы основываемся на указателе имен в книге: *Mandelstam. The Complete Critical Prose and Letters*, ed. Jane G. Harris, Ann Arbor, 1979. Приходится с сожалением напомнить, что русских изданий прозы (а до выхода *Камня* — и стихов) с указателем нет вообще.

13. N.A. Nilsson, *Osip Mandel'stam: Five Poems*, Stockholm, 1974, с. 80-84.

14. А. Блок, *Собрание сочинений*, тт. 8, М.-Л., 1960-63, VII, с. 371; к дальнейшим темам заметим, что Мандельштам читал на этом вечере «Веницейской жизни...» (что было отмечено Блоком).

15. Нильсон ссылается на уже упоминавшееся свидетельство *Второй книги* (с. 83) о том, что Мандельштам был «равнодушен к "Трамваю" (баллада!) и особенно к "Слову"... Но строчку: "дурно пахнут мертвые слова" любил и часто повторял».

16. К. Taranovsky, *Essays on Mandel'stam* Cambridge, Mass., 1976, с. 166-67; его же, *Knjiga o Mandel'stamu*, Beograd, 1982, с. 231-33. Он также связывает эту тему с «Мысли как мухи» Анненского, восходящими к Апухтину. Ср. с этим «Словно пчелы гудят в голове» в «Песне судьбы» Блока.

17. Ср.: «Пчелы в этом стихотворении ["Возьми на радость..."], разумеется, — метафора поэтического слова» (V. Terras, «Осип

Мандельштам и его философия слова», в: *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague-Paris, 1973, с. 458.

18. Ср. аргументацию в: Г.А. Левинтон, Р.Д. Тименчик, «Книга К.Ф. Тарановского о поэзии О.Э. Мандельштама», *Russian Literature*, 6, 1978, с. 197-211.

19. *Essays*, с. 105; *Knjiga*, с. 206, 231-32.

20. Кстати, кажется, никто не отмечал очевидную ссылку на Книгу Чисел (ср. рядом тему Патриарха).

21. Эта же тема развита в *Поэме начала* (напечатанной вместе со «Словом»), ср. «Человечья теснила сила/Нестерпимую ей судьбу» и тему *взгляда, глаз*: «Было страшно.../Увидать неожиданно драконий/И холодный и скользкий *взор*./...багровые сети/Крокодилийх сомкнутых *век*... // И дракон прочел, наклоняя/*Взоры* к смертному в первый *раз*... // В муть уже потухавших *глаз*/Уми-
рающего дракона —/*Повелителя* древних рас/*Человечья теснила сила*/Нестерпимую ей судьбу,/Синей кровью большая *жила*/На-
лилась на открытом *лбу*/Приоткрылись *губы*...» (NB «крупный план»). Кажется, эти мотивы отразились в Воронежских стихах (и если это предположение верно, оно существенно меняет смысл сталинской темы в них): «Шла пермяцкого говора *сила*./Пасса-
жирская шла борьба,/И ласкала меня и сверлила/Со стены *этих*
глаз *журьба*. // ...Не припомнить того, что было:/*Губы жарки*,
слова черствы...». Финал «Дракона» «голос нечеловечий,/Пре-
вращенный из света в луч», быть может, отразился в «О, как же
я хочу...».

22. В другом контексте, как отметил Е.А. Тоддес, Бах сближается с католической тематикой: «Давайте слушать грома проповедь,/Как внуки Себастьяна Баха» при «А голубь не боится грома,/Которым церковь говорит» (Е.А. Тоддес, «Статья "Пшеница человеческая" в творчестве Мандельштама начала 20-х годов», в: *Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения*, Рига, 1988, с. 191, 209-10 (прим. 13); ср. во втором разбираемом примере тему Голубя — голубятни).

23. Далее сопоставляется с «иконоборческой доской» «Грифельной оды».

24. И.А. Паперно, «О природе поэтического слова: Богословские источники спора Мандельштама с символизмом», *Литературное обозрение*, 1991, 1, с. 32.

25. «Бах», может быть, — более амбивалентный текст, как амбивалентно главное для темы *слова* стихотворение об имя-божцах.

26. Это стихотворение анализируется и в рецензии на первый *Камень* — ГСС, IV, 327, причем из него цитируются как раз те строки, которые восходят и к Тютчеву и к Лермонтову (см.: Ronen, ук. соч., с. 281, прим. 88).

27. «Всё чисто для чистого *взора*...» (ГСС, II, 124 — в такой редакции только в *Посмертном сборнике*, Пг., 1923, см.: ГумБ, 344, ГумЭ, 390, 594); ср. «Послание к Титу», ГСС, I, 15: «Для чистых все чисто...».

28. Вообще такая полемика для них обычна (даже если дата 1919 окажется неверной); так итальянская тема «Зверинца» и других политических стихов Мандельштама, может быть, полемически соотносится с «Одой Д'Анунцио» Гумилева.

29. Например: N.A. Nilsson, ук. соч., с. 82, J.G. Harris, ук. соч., с. 613, C. Brown, *Mandelstam*, Cambridge, 1973, с. 97.

30. Э. Бабаев, «Мандельштам как текстологическая проблема», *Вопросы литературы*, 1988, 4, с. 204.

31. Ассоциация Гумилева с Шенье в это время относится к числу настолько общих мест, что документировать ее исчерпывающим образом просто невозможно; часть материала дает статья Я.А. Гордина (*Русская мысль*, Литературное приложение № 8, 1989), см. также материалы в готовящемся Пушкинском доме сборнике *Творчество Николая Гумилева* (статьи А.Б. Устинова и автора этих строк). По сообщению Лукницкого, в это время Цветаева прислала Ахматовой том Шенье. Ср. еще: М.О. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова*, М., 1988, с. 157; О. Форш, *Сумасшедший корабль*, М., 1990, с. 88. Нужно учесть, что анализ стихов Шенье, как известно, во многом предвосхищает построение и мысли *Разговора о Данте*, в котором мы отмечали гумилевскую тему — хотя и полемическую. Разумеется, здесь невозможно охватить многие темы, имеющие самое непосредственное отношение к рассматриваемому сюжету, такие как пушкинскую (в связи с Шенье), тему французской революции, солнечную тему («приветствую тебя, мое светило» — Пушкин «Андрей Шенье» — ср. тему солнца в «Возьми на радость...», тему Иисуса Навина и т.п.). Особенно важна конечно профетическая строфа в черновиках «Оды Бетховену»: «Тебя предчувствуя в темнице,/Шенье достойно принял рок,/Когда на черной колеснице/Он просиял, как полубог» — это несомненно отголосок, хотя и не близкий, строфы Вяч. Иванова из «дифирамба» «Гелиады», но именно той строфы, которую разбирает Гумилев в программной статье «Жизнь стиха» (см. *ГумБ*, 403): «Он был прекрасен отрок гордый,/Сын Солнца, юный Солнцебог,/Когда схватил рукою твердой/Величья роковой залог» (ср. очень любопытные отголоски этого сюжета, прямо связанные с Гумилевым, у эпигонов акмеизма — см.: Г.А. Левинтон, «Материалы о Гумилеве в журнале *Гермес*», в печати в указ. сб. *Творчество Николая Гумилева*).

32. Как известно, первый «некрологический» текст Мандельштама, написанный после известия о гибели Гумилева, — это «Умывался ночью на дворе...» (см.: О. Ronen, 'Beam upon the Axe,' *Slavica Hierosolymitana*, 1, 1977, с. 158-84) — стихи, загадочным образом совпавшие с лексикой Ахматовой («Страх во тьме перебирая вещи...», ср. тему страха в «Веницейской жизни...», «В Петербурге...» и др. — см. ниже, прим. 44).

33. См. в частности материал в: Г.А. Левинтон, «Материалы о Гумилеве».

34. Завещание — ср. тему Вийона, также ассоциирующуюся с Гумилевым — через их совместное выступление в *Аполлоне* (1913, № 4): статья Мандельштама «Франсуа Виллон» и гумилевский перевод из *Большого завещания*, ср. J. Harris, ук. соч., с. 581, 583, 586.

35. Согласно П.Н. Лукницкому, Мандельштам впервые прочел сборник *К синей звезде* в 1925 г., но это не значит, что он не мог знать (скажем, на слух) стихов оттуда.

36. Ср. в рецензии В. Вейдле на *Шум времени*: «Мы принимаем [ср. «Возьми на радость...» и «Прими ж ладонями моими...»] то, что

он теперь снова нам дает: искусство, похожее на рассыпавшееся ожерелье, но из жемчужин одной воды» (*Дни*, Берлин, 15 ноября 1925).

37. Это всё, разумеется, только незначительная часть «пчелиной» топики и у Мандельштама, и у Гумилева; сюда относится и военная тема («И жужжат шрапнели, словно пчелы,/Собирая яркочерный мед»), и др. Особо нужно отметить «Сердце — улей, полный сотами» в «Возвращении Одиссея», где встречаются слова «жребий» и «Эреба»: «Мне черный жребий будет вынут» (ср. у Ахматовой «И какой он жребий вынул/Тем, кого застенки минул») — тесно связано с «Tristia» («Я изучил науку расставанья...», где «Эребе» и «жребий» рифмуются), и с другой стороны с «Золотистого меда струя...» — стих, восходящий, как известно, к «Жизни стиха»: «Стих льется, как струя густого, душистого и сладкого меда» (*ГумБ*, 405). В том же цикле содержится и «волчья» тема, перекликающаяся с «Гондлой» и ведущая к стихам Мандельштама 30-х годов, но всё это рассматривать здесь уже невозможно.

38. В комментарии П.М. Нерлера (*ОМН*, II, 439) сказано, что заглавие «Пушкин и Скрябин» не принадлежит автору. Если речь идет только о том, что не сохранилось архивных свидетельств о таком названии, то, на наш взгляд, этого недостаточно для опровержения свидетельства Н.Я. Мандельштам (*Вторая книга*, с. 122), согласно которому статья имела две текстуально совпадающих первых страницы с разными заглавиями (один из этих вариантов был украден; именно в этом случае нет никаких оснований не доверять мемуаристке). Оба эти названия, видимо, восходят к названию книги Вл. Гиппиуса *Пушкин и христианство* (отмечено уже J. Harris в комментарии к указ. изд., с. 596, 600).

39. Отметим и эпитет *мраморный* — ср. многочисленные эпиграммы на строительство Исаакиевского собора, обыгрывающие тему материала (в том числе и мрамора), они, в частности, приведены в *Кюхле* Тынянова (глава «Петровская площадь», главка I). Очерк Мандельштама (о котором пойдет речь непосредственно ниже) сопоставлялся с этой же главкой *Кюхли* в: Е.А. Тоддес, «Поэтическая идеология», *Литературное обозрение*, 1991, 3, с. 35, прим. 23.

40. Это правдоподобное мнение впервые, кажется, высказали комментаторы «Листков из дневника» Ахматовой (*Звезда*, 1989, 6, с. 36, прим. 37). Ошибка могла быть вызвана каким-то текстом, подобным, например, письму Жуковского к Бенкендорфу, где Исаакиевская церковь упомянута без пояснений: «Вдруг полиция догадывается... что во время перевоза тела в Исаакиевскую церковь лошадей отпрягут и гроб понесут на руках... назначенную для отпевания церковь переменили, тело принесли в нее ночью, с какой-то тайною» (цит. по: А.С. Пушкин в воспоминаниях современников, М., 1974, II, с. 368; письмо опубликовано в: П.Е. Щеголев, *Дуэль и смерть Пушкина*, Пг., 1916, соответственно, возможность именно этого источника зависит от датировки статьи).

41. Е.А. Тоддес, «Поэтическая идеология», с. 38.

42. Н.Я. Мандельштам, *Вторая книга*, с. 123.

43. Помимо других подтекстов этого стиха, например, брюсовского, приводившегося Тоддесом (там же, с. 38, прим. 38: «В морозном тумане белеет Исакий»), несомненно значим ахматовский (ср. роль ахматовской темы в «В Петербурге мы сойдемся снова...» и других текстах, связанных с Гумилевым): «Вновь Исакий в облачении/Из литого серебра» (АхЖ, 77, ДГ, 117). Соблазнительно связать эти стихи с «На смерть Комиссаржевской» Блока (стихотворением, стоящим у истоков цикла «Смерть поэта» в XX веке и играющего огромную роль в проведении гумилевской темы у Ахматовой — тогда цитирование этого текста в ранних стихах выполняет характерную «профетическую» функцию): «Но было тихо в нашем склепе/И полюс в хладном серебре» (*Собрание сочинений*, III, 190). Разумеется, не менее актуально и лермонтовское «В шапке золота литого», тем более что у позднего Мандельштама эти мотивы — в частности мотив гробницы, «саркофага» (тоже блоковское слово, причем из «Итальянских стихов» — из «Равенны», неоднократно отраженной в стихах и прозе Мандельштама), отзовутся в «Стихах о неизвестном солдате». Цитата из Ахматовой в анализируемом стихотворении тем более правдоподобна, что и соседняя строчка вероятно восходит к ее же стихам: «Золотая голубятня у воды» («Венеция», АхЖ, 79, ДГ, 120 — в сб. *Четки* шла через два стихотворения после цикла «Стихи о Петербурге»). Другой источник *голубятни*, м.б., висевший в соборе большой полый голубь работы Якоби.

44. Заметим в этом тексте еще один важный мотив: «раб, преодолевший страх», весьма значимым образом перекликающийся — «автоматически» — с «Венецианской жизнью»: «Ибо нет спасенья от любви и страха» — ср. указанный выше ахматовский подтекст в этом же стихотворении, а именно, из ее «Венеции» (напомним, что стихи под таким названием есть также и у Гумилева, и у Блока). Соответствующие евангельские подтексты и петербургские ассоциации «Венецианской жизни» мы здесь рассматривать не будем.

45. О. Ваксель, «О Мандельштаме. Из дневника», в: *Часть речи*, I, Нью-Йорк, 1980, с. 251-62.

46. Пушкинское слово, перенесенное с Петропавловской крепости на Исаакий.

47. Ср. может быть: «Небо вечера в стену врубилось» (в одном из вариантов).

48. Е.А. Тоддес, «Поэтическая идеология», с. 38.

49. А.А. Блок, *Собрание сочинений*, I, с. 187.

50. Подробнее см.: Г.А. Левинтон, «Об одном блоковском подтексте у Мандельштама ("только злой мотор во мгле промчится")» [в печати].

МАНДЕЛЬШТАМ И ХОДАСЕВИЧ

Александр Кушнер

Сближения, организованные с помощью соединительного союза «и», зачастую произвольны и неоправданы. И в данном случае, если учесть, что Мандельштам и Ходасевич, будучи современниками, жили как будто на разных планетах и даже, когда судьба свела их в одном городе и в одном доме — Доме искусств, почти не соприкасались, может показаться, что тема выбрана произвольно и ничем не оправдана.

И все же это не так, и моя задача — доказать это. Доказать — пожалуй, слишком громко сказано. Правильнее сказать — поставить вопрос, наметить некоторые положения; свою работу я считаю лишь подступом к теме. К тому же сразу оговорюсь, что это не вполне научная работа, а может быть, и вовсе не научная.

Извинением мне может служить только глубокая заинтересованность в поэзии Мандельштама.

О личных отношениях Мандельштама и Ходасевича нам известно очень мало. Н.Н. Берберова, например, в книге *Курсив мой* ничего не пишет по этому поводу. Впрочем, вспоминая комнату Мандельштама в Доме искусств, она называет ее «обиталищем», которое «представляло собой нечто столь же фантастическое и причудливое, как и он сам». ¹ Весьма вероятно, что здесь запечатлен взгляд самого Ходасевича на Мандельштама.

В воспоминаниях Н.Я. Мандельштам их знакомству уделено лишь несколько слов, при этом ничего не сказано о том, как они относились к стихам друг друга. Возможно, в характеристике поэзии Ходасевича, данной самой Надеждой Яковлевной, также присутствует отголосок мнения Мандельштама: «Многим близка и растерянность, и боль этого поэта, но его поэзия не дает просветления. В нем горькая ущербность, потому что он жил отрицанием и неприятием жизни. Только подлинная трагичность, основанная на понимании природы зла, дает катарсис». ²

Конечно, не могло не сказаться и тяжелое впечатление, произведенное на Мандельштама рецензией Ходасевича на второе издание *Камня* в январе 1916 года: «...маска петроградского сноба слишком скрывает лицо поэта; его отлично сделанные стихи становятся досадно комическими, когда за их "прекрасными" словами кроется глубоко ничтожное содержание:

Кто, смиливший грубый пыл,
Облеченный в снег альпийский,
С резвой девушкой вступил
В поединок олимпийский?

Ну, право, стоило ли тревожить вершины для того только, чтобы описать дачников, играющих в теннис?..»³

А.Г. Мец в комментарии, ссылаясь на рецензию, опубликованную в 1922 году в Берлине, отмечает: «Позднее Ходасевич высоко оценил книгу Мандельштама *Tristia*; в своей рецензии он писал об авторе: "...поэт, обладающий редким в наши дни знанием и чутьем языка..."». ⁴

И все-таки непонимание, взаимное отталкивание, мне кажется, были сильнее, чем притяжение, и объясняется это куда более серьезными причинами, чем обида, нанесенная Ходасевичем Мандельштаму в 1916 году; точно так же и похвала в 1922-ом ничего не могла изменить: слишком велико было несходство этих двух поэтических миров.

Проанализировать расхождение тем интересней, что и Мандельштам, и Ходасевич ставили перед собой как будто сходные задачи: Ходасевич видел свою заслугу в том, что «...каждый стих гоня сквозь прозу,/Вывихивая каждую строку,/Привил-таки классическую розу/К советскому дичку» («Петербург»).

Мандельштам также стремился «своею кровью» склеить «двух столетий позвонки».

«Мандельштама обычно называют "классиком". Если надо поставить семинарскую тему о Мандельштаме, ее формулируют как-нибудь вроде "элементы классики в поэзии Мандельштама"», — писал Б. Бухштаб в статье о Мандельштаме 1929 года.⁵

Именно Бухштабу принадлежит заслуга «разоблачения» этого непродуктивного определения Мандельштама как поэта-«неоклассициста», поэта-«классика», обнаружения иллюзорности этого впечатления, возникающего, в частности, в результате повторения из строфы в строфу поэтических формул, заимствованных из поэтики XIX века, выполняющих роль междустрофных союзов: они-то и создают видимость «вещественно-логических»⁶ связей («зачем же...», «пусть...», «скажу ль...», и т.п.).

Между тем вещественно-логические связи в стихах Мандельштама ослаблены или совсем разрушены. Вот почему, например, он может то исключать, то восстанавливать строфы в своих стихах, менять их местами от издания к изданию. В стихах Мандельштама, доказывает Бухштаб, с помощью традиционных синтаксических форм («Есть иволги в лесах...», «Так! Но куда уйдет/Мысли живой стрела?...», «Что звук? Шестнадцатые доли...» и т.п.) «создается впечатление логической конструкции,

ораторской семантики»,⁷ тогда как на самом деле смысловая связь и логическая в них разведены.

Бухштаб показал, что при всей опоре на классическую традицию, Мандельштам прежде всего — современник Хлебникова, Маяковского, Пастернака. «Мандельштам нашел возможность быть "классиком", подойдя в то же время очень близко к футуристическим принципам».⁸ «Скорее "классическая заумь", чем "классицизм"»,⁹ — так в заостренном виде определена поэтика Мандельштама 1920-х годов, которой предстояло еще меняться и перестраиваться.

Если теперь обратиться к Ходасевичу, то нетрудно заметить, что те же самые традиционные синтаксические формы в его стихах по-прежнему служат привычным логическим связям. Например, в стихотворении «О, если б в этот час желанного покоя...», рисуящую воображаемую картину собственной смерти, плач возлюбленной («маленькой Хлои») над умершим, трехдневное лежание покойника на столе, скорбь друзей, — четвертая, заключительная строфа вводится и украшается именно такими традиционными синтаксическими формами — «так» и «и пусть!»:

Так. Резвая — ты мудрости не ценишь.
И пусть! Зато сквозь смерть услышу, друг живой,
Как на груди моей ты робко переменишь
Мешок со льдом заботливой рукой.

«Так», подводящее итог всему сказанному в предыдущих строфах, «И пусть!», означающее согласие автора со всем, изложенным в стихотворении, не имитируют, а с полной серьезностью повторяют традиционные классические формы в этом логически последовательном рассказе о смерти.

Конечно, и здесь нет полного наложения на классику, но расхождение с ней возникает за счет введения новых подробностей и, так сказать, не без яда модернизма. Эти стихи не могли быть написаны в XIX веке. Это постсимволизм, его дыхание здесь неоспоримо: мешок со льдом на груди покойника — такая ядовитая деталь. Можно сказать, что это постсимволизм, опрокинутый не вперед, а назад, в XIX век. Но логика поэтического повествования не нарушена, сохранена, воистину классична. «Так» и «пусть» играют ту же соединительную, причинно-следственную роль, что и в классической поэзии Державина, Тютчева.

Упомянем вскользь еще несколько подобных примеров использования традиционных синтаксических форм в целях установления привычных для поэтики XIX века логических связей: «И что ж? Могильный камень двигать/Опять придется над собой...» («Жизель»), «Так вьется по гряде червяк,/Рассечен тяжкою лопатой...» («Смотрю в окно — и презираю...»), «Не чудно

ли? В затоптанном и низком/Свой горний лик мы нынче обрели...» («Март»), «О, если бы и вы со мною/Могли туда перешагнуть!...» («Друзья, друзья! Быть может, скоро...»).

Здесь нет возможности анализировать каждый случай, задержусь лишь на последнем примере:

И я увижу и открою
Цветочный мир, цветочный путь, —
О, если бы и вы со мною
Могли туда перешагнуть!

Запятая и тире, разделяющие и соединяющие две эти фразы, в точности соответствуют своему логико-синтаксическому смыслу, риторическое восклицание, вводимое традиционной формой «О, если бы...» — не имитация, а самое серьезное, последовательное использование классических форм в их традиционном значении.

Потому и протестовал Ходасевич против «ничтожного содержания», прячущегося за «прекрасными» словами у Мандельштама, что, почувствовав употребление классических форм и лексики («С резвой девушкой вступил/В поединок олимпийский») в иных, нетрадиционных целях, не хотел смириться с разрушением привычной поэтической логики. «Логическая связь — для нас не песенка о чижики, а симфония с органом и пением», — писал Мандельштам в статье «Утро акмеизма».¹⁰

Замечательный поэтический смысл стихов Мандельштама, поднявшийся над традиционным «содержанием», не укладывавшийся в привычную графу определенной «темы», облюбовавший «пустяки», выраставший не из последовательного, логического развития лирического сюжета, а едва ли не вопреки ему, из всего стихотворения в целом, Ходасевичу был чужд. (Стоит сравнить «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама с «Джоном Боттомом» Ходасевича, чтобы убедиться, какой демонстрацией новых поэтических возможностей оказывается поэзия Мандельштама на фоне последовательного логического повествования у Ходасевича — в стихах на одну и ту же тему.)

Жив Бог! Умен, а не заумен,
Хожу среди своих стихов...

Для Ходасевича, мечтавшего «предсмертный стон облечь в отчетливую оду», если и был приемлем мандельштамовский опыт, то лишь в сравнении с еще более «передовыми», с его точки зрения, современниками.

В этом смысле характерны высказывания Ходасевича о Пастернаке, приведенные в статье Джона Мальмстада «Единство противоположностей. (История взаимоотношений Ходасевича и

Пастернака)»: «Что, как не поглупение, — это захлебывающееся словоизвергательство, бессильное лопотание, в которое проваливается Пастернак со своими подражателями?» Он мечтает о тех временах, когда «...Поэзия русская вновь осознает себя высоким проявлением человеческого духа и достойным, человеческим, не заумным и не недоумным, языком вновь заговорит о Боге, мире и человеке». ¹¹

Прав Дж. Мальмстад, когда утверждает, что, доживи Ходасевич до «сдержанной простоты» сборника *На ранних поездах* и поздней лирики Пастернака, «на склоне лет смотревшего на свою раннюю поэзию, по существу, глазами Ходасевича», он эту «простоту» «безоговорочно бы одобрил». ¹²

Но вот что касается позднего Мандельштама, то здесь такой уверенности быть не может. Мандельштам до конца не поступался своим искусством, сложностью ветвящейся поэтической речи, он и шага не сделал навстречу государственным требованиям понятности и доступности. Не в потакании неразвитому слуху заключается демократизм поэзии.

Об этой нарастающей структурной сложности говорят и наблюдения над метрикой Мандельштама. «Новая манера 1930-1934 гг.: увлечение трехсложниками (преимущественно амфибрахиями и дактилями), отступление ямба (прочнее всего держится 5-стопник, в том числе белый), продолжение опытов с дольником, тактовиком и свободным стихом. Воронежский период 1935-1937 гг.: наивысший взлет творческой активности, относительное равновесие между ямбом и трехсложниками (среди которых преобладают анапесты), сближение между разностопными и вольными ямбами, возрождение дактилической рифмовки, появление вольной рифмовки, серийные стихотворения с семантическими и метрическими переключками. Среди этого расцвета творческий путь Мандельштама обрывается», — пишет М.Л. Гаспаров. ¹³ Он же, говоря о вольной рифмовке «с нанизыванием затяжных рифмических цепей», отмечает этот прием как «характерный исключительно для позднего Мандельштама: 29 случаев в 1935-1937 гг. и только 6 случаев за все предыдущие годы». ¹⁴

Таким образом, можно сказать со всей определенностью, что пути Мандельштама и Ходасевича пролегали в разных плоскостях, разных направлениях.

Тем интересней обнаружить случай неожиданного совпадения. Такой точкой пересечения является стихотворение «Квартира тиха, как бумага...», но не только оно.

Написанное в ноябре 1933 года, связанное, по свидетельству Н.Я. Мандельштам, с высказыванием Пастернака по поводу получения Мандельштамом квартиры: «Ну вот, теперь и квартира есть — можно писать стихи», ¹⁵ стихотворение — яркое выражение

крайней загнанности, ярости, противостояния поэта окружающему миру.

Таких прямых, непримиримых, определенных, однозначных вещей у Мандельштама немного. Недаром оно соседствует со стихами о «кремлевском горце».

И не случайно эти «голые» стихи перекликаются с «Балладой» Ходасевича, что отмечено Омри Роненом.¹⁶ Для Ходасевича, особенно последнего, зарубежного периода (Ходасевич *Тяжелой лиры* и «Баллады» несколько иной) — голые, прямые стихи — это метод, возведенный в принцип. Это поэзия, отказавшаяся от всего «лишнего» — метафор, уподоблений. Для Мандельштама это был лишь эпизод, продиктованный отвращением и отчаянием. Сухость и стиховая «бедность», однозначность ему не были свойственны. Впрочем, и «Квартире», как убедительно показал О. Ронен, в высшей степени присущ «полифонический принцип», главным носителем которого является «внутренне-полемическое слово» (термин М. Бахтина).¹⁷

Кроме «Баллады» Ходасевича, О. Ронен называет Блока («Все стены пропитаны ядом,/И негде главу преклонить...», «Какой-нибудь поздний историк...», «Предатели в жизни и дружбе...» — из стихотворения «Друзьям»), сопоставляя это с мандельштамовскими строками «А стены проклятые тонки/И некуда больше бежать...», «Какой-нибудь честный предатель...», а также Некрасовские стихи «Дешевая покупка», «В.Г. Белинский», «О погоде»,¹⁸ написанные, правда, в другом размере. Но меня интересует в данном случае совпадение именно с Ходасевичем.

Сижу, освещаемый сверху,
Я в комнате круглой своей,
Смотрю в штукатурное небо
На солнце в шестнадцать свечей.

Кругом — освещенные тоже,
И стулья, и стол, и кровать...

О, косная, нищая скудость
Безвыходной жизни моей!
Кому мне поведать, как жалко
Себя и всех этих вещей?

Совпадения с Ходасевичем относятся, по всей видимости, прежде всего к тому из четырех видов подтекстов, анализируемых К. Тарановским, который определен им, как «заимствование по ритму и звучанию».¹⁹

Если перекличка с Блоком и Некрасовым здесь имеет глубокий смысл и проводится несомненно сознательно (очень важна тема писательских отношений и различные мотивы), то

связь с Ходасевичем не столь актуальна, злободневна. Если о Блоке и Некрасове читателю вспомнить здесь необходимо, это входит в поэтический замысел и даже объявляется в 8-ой строфе («Как будто вколачивал гвозди/Некрасова здесь молоток...»), то воспоминание о Ходасевиче факультативно, необязательно.

Стихотворение Ходасевича ориентировано не на Некрасова — на Лермонтова, по всему своему смыслу решено в романтическом ключе. Поэт, замкнутый в комнате, преодолевает стены, размыкает плен, получает лиру из рук Орфея.

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

Эта строфа кажется лермонтовской цитатой, не говоря уже о том, что «гладкие черные скалы», на которые «стопы опирает Орфей», напоминают, конечно, «В глубокой теснине Дарьяла» и «Чернея на черной скале» из лермонтовской «Тамары», а вся «Баллада» несомненно ориентирована на трехстопный амфибрахий «Воздушного корабля» с нерифмующимся 1-ым и 3-им стихом.

В стихотворении же Мандельштама нет ничего романтического, никакого противопоставления поэта будничному земному окружению. Речь идет о невыносимой советской действительности и борьбе поэта за свое достоинство и честь.

Но трехстопный амфибрахий с лермонтовской легкой руки ассоциируется для нас раз и навсегда — с вольным движением, парусным флотом, морской и воздушной стихией. Вспомнить его — все равно что открыть окно в душной комнате — и это сближает «Квартиру» с «Балладой». Можно сказать, что трехстопный амфибрахий — это ритмическая мечта человека, запертого в четырех стенах, о глотке чистого воздуха, о свободном перемещении в пространстве. Одиночество, отчаяние, обреченность, такие сильные, что даже «Видавшие виды манатки/На улицу просятся вон», — заявляют, кричат о себе особенно остро именно на волне этого воздушного, вольного размера.

Не так ли, например, четырехстопный хорей пушкинских «дорожных жалоб» парадоксально связан с противоположным состоянием — домашнего покоя, уюта, неподвижности: «Никого не будет в доме,/Кроме сумерек. Один/Зимний день в сквозном проеме/Незадернутых гардин...» (Пастернак). Позволю себе сослаться и на собственный опыт в стихах: «Вот сижу на шатком стуле/В тесной комнате моей,/Пью вино "Напареули",/Что осталось от гостей...».

Не думаю, что Мандельштам, создавая «Квартиру», специально думал о Ходасевиче, еще менее того — о Лермонтове. Да,

конечно, сознание работает во всю мощь, но работает оно вместе с подсознанием, «в беспамятстве ночная песнь поется» — это заявлено с той же определенностью, что и противоположное высказывание — протест против футуристической зауми в «Утре акмеизма», статье, превозносящей «сознательный смысл слова, Логос». ²⁰

Мимоходом отмечу, что Мандельштам, по-видимому, внимательно читал статью Тынянова «Промежуток», где в главке о Ходасевиче высоко оцениваются два стихотворения: «Баллада» и «Перешагни, перескочи...». Следы этого чтения я вижу в одном из восьмистиший, написанных в 1932 году: «Как будто в руку вложена записка/И на нее немедленно ответь...». По поводу стихотворения «Перешагни, перескочи...» у Тынянова сказано: «Это стихотворная записка... почти розановская записка... как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики». ²¹ Замечу, что и сам принцип «бормотания» если так можно сказать, замечания, сделанного мимоходом, фрагментарность, сжатость и краткость сближают восьмистишие с семистрочным стихотворением Ходасевича.

«Квартира» Мандельштама перекликается не только с «Балладой», но и с поздними, «европейскими» стихами Ходасевича. Причем, если «Балладу» вспомнить все-таки вполне естественно, хотя, может быть, и необязательно (воспоминание о ней предопределено общим стиховым размером, да и «ключ Ипокрены», упоминаемый в последней строфе «Квартиры» — этот античный мотив может быть соотнесен с «Орфеем» в последней строфе «Баллады»), то совпадения с такими стихами Ходасевича, как «Окна во двор» и «Бедные рифмы» явно непреднамерены и говорят лишь о том, что Мандельштам, конечно, внимательно его читал.

У Мандельштама — «...булькает влага/По трубам внутри батарей», у Ходасевича: «Вода запищала в стене глубоко:/Должно быть, по трубам бежать нелегко».

У Мандельштама:

И столько мучительной злости
Таит в себе каждый намек,
Как будто вколачивал гвозди
Некрасова здесь молоток.

У Ходасевича:

Небритый старик, отодвинув кровать,
Забивает старательно гвоздь.

У Мандельштама есть и старик: «Тебе, старику и неряхе,/Пора сапогами стучать». А «дурак» Ходасевича («И лишнего

нет у меня башмака,/Чтобы бросить в того дурака...)» всплыл в строке Мандельштама: «И я, как дурак на гребенке...», да и мандельштамовские «сапоги» недалеко ушли от ходасевического «башмака», хотя, конечно, это прежде всего те самые «рассохлые сапоги», которые «топтали разночинцы».

А строфа из «Бедных рифм» Ходасевича:

И обратно тащить на квартиру
Этот плед, и жену, и пиджак,
И ни разу по пледу и миру
Кулаком не ударить вот так...

опять-таки перемигивается с мандельштамовской «Квартирой», повлияла на нее.

Почему же все-таки такого рода перекличка представляется мне неосознанной — следовательно и не рассчитанной на обязательное читательское восприятие? Именно потому, что она не содержит в себе интонационного совпадения. Интонация — душа стихотворения. Смысл замыслен в ней еще до словесного своего воплощения. «И в бездревесности кружились листья» — кажется, что это сказано и об интонации. Придавая слишком большое значение лексическим сопоставлениям, отрывая слово от интонации, мы навязываем поэту несущественные, а нередко и несуществующие аналогии.

Почему блоковские «стены» («Все стены пропитаны ядом,/И негде главу преклонить!») «обязательны» для правильного прочтения «Квартиры», почему этот «намек» должен быть учтен (ведь слово «стены» вполне нейтрально!)? Потому что здесь мы имеем дело прежде всего с ритмико-интонационным совпадением, следовательно и со смысловым. Никому и в голову не придет вспомнить, например, «стены» из стихотворения Кузмина: «Совсем другие стены,/Когда я пришел домой...», — стены здесь действительно «другие». ²²

И не потому ли даже такое экзотическое слово, как «башлык» в стихах Пастернака «Боль, как пятна с башлыков, выводил...», не связывается в нашем сознании со стихами Анненского: «Вы тот посыльный в Новый год,/Что орхидеи нам несет,/Дыша в башлык обледенелый»? И наоборот, самое простое слово «шли» в стихах Пастернака «Август» «Вы в одиночку шли и парами...» — напоминает нам о том, как «шла» героиня блоковского стихотворения «Бывало, шла походкой чинною...» именно потому, что здесь Пастернаком повторена блоковская интонация.

Любопытно сопоставить стихотворение Мандельштама 1931 года «Мы с тобой на кухне посидим...» со стихотворением Ходасевича «Сквозь ненастный зимний денек...» 1927 года.

Сквозь ненастный зимний денек —
У него сундук, у нее мешок —

По паркету парижских луж
Ковыляют жена и муж.

Я за ними долго шагал,
И пришли они на вокзал.
Жена молчала, и муж молчал.

И о чем говорить, мой друг?
У нее мешок, у него сундук...
С каблуком топотал каблук.

Парные рифмы, слово «вокзал» («Чтобы нам уехать на вокзал, / Где бы нас никто не отыскал...»), «веревка», «корзина» у Мандельштама — «мешок», «сундук» у Ходасевича, да и вся ситуация имеют несомненное сходство. И все-таки и этот случай совпадения я назвал бы неосознанной перекличкой: лишенная интонационного сходства, она не входила в задачу, более или менее случайна. Понятно, что Мандельштам читал Ходасевича, что в подсознании прочитанные стихи засели, но вряд ли Мандельштам имел их в виду, когда писал свое стихотворение. И уж вовсе он не хотел, чтобы, читая «Мы с тобой на кухне посидим...», читатель вспомнил Ходасевича. Парижские мотивы и реалии в данном случае ни к чему: французская бедность несопоставима с нашей, французская жизнь, по сравнению с советской, представлялась райской («Я молю, как жалости и милости...»), приравнивать ее к своей не хотелось. Вообще ров, прорытый между советской и европейской жизнью, в тридцатые годы был уже слишком глубок.

Возвращаясь к «Квартире» Мандельштама в связи с «Балладой» Ходасевича, скажу еще, что небезынтересно обратить внимание на пометы, сделанные Ходасевичем на экземпляре *Собрания стихотворений* 1927 года, принадлежащем Н.Н. Берберовой. Там сказано: «Всё время помнил, когда писал, Ван-Гога: Биллиардную и Прогулку арестантов...».²³

Думаю, что «Квартира» Мандельштама тоже может быть сопоставлена с Ван-Гоговскими мотивами, в том числе со стариком, сидящим в комнате на стуле, обхватив голову руками, с башмаками, пустыми стульями — свидетелями отчаяния и одиночества.

Прямые, «голые» стихи, пропитанные «отрицанием и неприятием жизни», для Мандельштама не характерны. Н.Я. Мандельштам в комментарии к «Квартире» пишет: «В этот период у О.М. как бы боролись два начала — свободное размышление и гражданский ужас... Но гражданская тема — все-таки кусок

черствого хлеба и полностью не могла его удовлетворить. Мне кажется, что она была просто навязана невыносимым временем. Свойственный ему подход — исторический, а не гражданский. Душившее нас время требовало, чтобы он высказал свое отношение к нему: "И я за собой примечаю и что-то такое пою". Он сам смеялся над этими стихами: смотри, перепутал — колхозный бай и кулацкий пай... В этом восьмистишии, может, больше горечи, чем во всех других. Оба восьмистишия — №№ 46 и 47 — отделились от «Квартиры», поэтому должны следовать за ней». ²⁴

Имеются в виду восьмистишия «У нашей святой молодежи...» и «Татары, узбеки и ненцы...». Надо сказать, что они и впрямь отделились от «Квартиры», в них уже иная интонация, меньше ярости и раздражения; недаром он «смеялся над этими стихами».

Мандельштам совпал с Ходасевичем в минуту отчаяния и отвращения, но нашел в себе силы вернуться к трагическому мажору, полнокровному органному звучанию своего стиха.

Ходасевич, не сумев преодолеть — здесь я говорю почти по-советски — «мучительной злости», обедняя и сужая звук, «за ризой ризу опуская», скажем все-таки по-человечески, пришел к последнему молчанию, длившемуся с 1928 года до самой смерти.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Н. Берберова, *Курсив мой*, Мюнхен, 1972, с. 155.
2. Н. Мандельштам, *Вторая книга*, Париж, 1972, с. 161.
3. О. Мандельштам, *Камень*, Л., 1990, с. 219.
4. Там же, с. 351.
5. Б. Бухштаб, «Поэзия Мандельштама», *Вопросы литературы*, 1989, 1, с. 125.
6. Там же, с. 129.
7. Там же, с. 130.
8. Там же, с. 137.
9. Там же, с. 136.
10. *Сочинения*, II, с. 144.
11. *Литературное обозрение*, 1990, 2, с. 55.
12. Там же, с. 57.
13. М.Л. Гаспаров, «Эволюция метрики Мандельштама», в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 346.
14. Там же, с. 344.
15. Е.В. и Е.Б. Пастернак, «Координаты лирического пространства», *Литературное обозрение*, 1990, 3, с. 94.
16. Омри Ронен, «Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама», в: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague-Paris, 1973, с. 385.
17. Там же, с. 385.

18. Там же, с. 386.
19. Kiril Taranovsky, *Essays on Mandel'shtam*, Cambridge, Mass. and London, 1976, с. 18.
20. *Сочинения*, II, с. 142.
21. Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, М., 1977, с. 173.
22. М. Кузмин, «У всех одинаково бьется...».
23. В. Ходасевич, *Стихотворения*, Л., 1989, с. 394.
24. Н.Я. Мандельштам, «Комментарий к стихам 1930-1937 гг.», в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 235.

MANDELSTAM'S ROZANOV

Anna Lisa Crone

Mandelstam first makes prominent mention of Rozanov in a letter written to his teacher V.V. Gippius from Paris in 1908: 'В Париже я прочел Розанова и очень полюбил его; но не то конкретное культурное содержание — к которому он привязан своей чистой, библейской привязанностью' (II, 484).¹ This establishes his attraction to the essence of Rozanov's manner of writing, the literary persona and the man, without espousal of the specific content of those writings at any given moment.

We will show here that up until the early 1920s Mandelstam valued Rozanov first and foremost as a stylist and craftsman of the word and maintained this admiration for Rozanov throughout his life. By the late 1920s, however, Mandelstam is influenced much more directly by Rozanov's style and draws from him heavily in what we shall call the 'scandalous, vituperative article'. Moreover, there are places in Mandelstam's later prose that express Rozanov-derived ideas in a sufficiently Rozanovian mode. This study will be divided into three sections: 1) Mandelstam on Rozanov's attitude towards the language and mode of writing; 2) themes and ideas; and 3) the influence of Rozanov's poses on Mandelstam.

I. The Rozanovian Attitude towards Language and Mode of Writing

Mandelstam praises and analyses Rozanov in 1921, soon after the appearance of Shklovskii's book *Siuzhet kak iavlenie stilia*.² He does so in his very important article on poetry and the philosophy of language, 'O prirode slova'. Rozanov had a strong feeling that many words were dead and he agreed with Gumilev that 'dead words smell bad'.³ This attitude is exemplified in a statement from an article written in 1914:

Нет ничего непонятнее и даже малоизвестнее, чем часто произносимые слова, которые выветрились, потеряли душу и теперь перебрасываются в речи и говоре... Потом тысячу лет повторялись и представляют собой то же, что паспорт без человека, или паспорт покойника... «Слово» — есть, «описание примет» — есть, а «он-то сам», — вот «его-то» и

нет... В наше время предстоит «воскрешение слов» почти еще труднейшее, чем рождение слов...⁴

For Rozanov a dead word was a Gogolian caricature — a dead soul. And the collectors and purveyors of such words were the Chichikovs of literature.⁵ The late Rozanov is a writer whose style in the end is more important than the content of any particular utterance. And this is so for Rozanov himself and for his place in the history of Russian literature. Mandelstam in 'O prirode slova' is pointing up an attitude that Rozanov explicitly held and one that he carried very consistently over into his writings.

Indeed, Mandelstam is one of the most perspicacious critics of Rozanov. Developing in that seminal article his belief that the Russian word and language are an important national cultural achievement (thing/nominalism) and equating them with history, Mandelstam says that Rozanov is one of the few writers of the modern generation who understood the historical consequences of loss of contact with the living Russian word. Mandelstam writes of loss of contact with the living Russian language:

Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. «Онемение» двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. (II, 247-48)⁶

Rozanov and Innokentii Annenskii were the two writers Mandelstam singled out as the protectors and defenders of the Russian language from the Symbolists/Futurists and the civic critics who would sacrifice the language and its words to utilitarian purposes:

Всяческий утилитаризм есть смертельный грех против эллинистической природы, против русского языка, и совершенно безразлично, будет ли это тенденция к телеграфному или стенографическому шифру ради экономии и упрощенной целесообразности, или же утилитаризм более высокого порядка, приносящий язык в жертву мистической интуиции, антропософии и какому бы то ни было всепожирающему и голодному до слов мышлению. (II, 246)

Ideologies for Rozanov and Mandelstam kill and consume words, no matter what their content/semantics or purpose. That murder of the word can cause Russia to fall out of history (read: cultural history) because the nation would cease creating its main

contribution to history in the higher Chaadaevian sense.⁷ Here Mandelstam pretends to equate all ideologies, but the expression «утилитаризм более высокого порядка» marks recent Symbolist and Futurist trends simultaneously as better than, and ironically, even worse than the well-known political utilitarianism of leftist criticism from Nihilism on. The latter had been the constant brunt of Rozanov's attacks on literature. It was, after all, Rozanov who claimed in *Apokalipsis nashego vremeni* that Russia had definitively fallen out of history because of the sins of its writers and the institution of Literature. Ideology, and almost any ideology was odious to Rozanov, had become wed to Russian *belles-lettres* and this in his view had brought about the end of Russia and the Russian world. In Rozanov's *oeuvre* we witness a battle unto the death of the 'слово, сошедшее прямо с души' against the 'слово идеологическое'.

Rozanov and Annenskii are the two writers who in Mandelstam's view uphold the Hellenic nature of Russian. Both were gymnasium teachers of Classics and translators from Greek.⁸ Rozanov's life and literary activity symbolizes for Mandelstam the struggle of the 'homely' aspects ('домашнее') of the Hellenic Russian language against the ideological forces that would destroy it. This makes him so important for Mandelstam that we shall cite his assessment of Rozanov's significance verbatim. Despite some exaggeration, it remains one of the most profound critical statements ever made about Rozanov, one reflecting a deeper understanding of what Rozanov was about than virtually any other contemporary critic.⁹ This all reminds us that before the successful campaign to render Rozanov a non-person in Russian letters, as successful as the later campaign against Mandelstam, Rozanov was valued as a particularly original and quintessentially 'Russian' writer, who retained his 'Russianness' in the face of aristocratic cosmopolitanism. Rozanov was known for really feeling and expressing the flesh and blood of the Russian language, and for Mandelstam that language was 'звучащая и говорящая плоть' (II, 245).

Another aspect of Rozanov that Mandelstam really admired was his seemingly boundless versatility: he could write sophisticated Russian on erudite subjects along with members of the World of Art circle in their journals, and he could rant and rave in the courser, down-to-earth language of the streets, a seemingly genuine representative of the Russian Everyman. This is what Mandelstam consistently admired in people in general, and in Jews in particular.¹⁰ For instance, he admired Sergei Anskii because in Petersburg he was the leftist Russian secretary of the populist Mikhailovskii, and in his native Mogilev he was the guru of local Yiddish folk culture. Mandelstam as a largely assimilated Jew was always forced to a certain dualism, and he admired those Jews and

others who could wear more than one hat with ease. Rozanov was the consummate role player in Russian literature of this type, half aristocrat by origin, though impoverished and successful enough in letters from 1891¹¹ not to have to play these many games. Yet Rozanov's constant testing and probing of himself and the selves inside him fascinated Mandelstam as well as Rozanov's other many admirers.

Here is Mandelstam's central passage on Rozanov, the Russian language and falling out of history:

Из современных русских писателей живее всех эту опасность почувствовал Розанов, и вся его жизнь прошла в борьбе за сохранение связи со словом, за филологическую культуру, которая твердо стоит на фундаменте эллинистической природы русской речи. Анархическое отношение ко всему решительно, полная неразбериха, все ни по чем, только одного не могу, — жить бессловесно, не могу перенести отлучение от слова. Такова приблизительно была духовная организация Розанова. Этот анархический и нигилистический дух признавал только одну власть — магию языка, власть слова, и это, заметьте, не будучи поэтом, собирателем и нанизывателем слов, вне всякой заботы о стиле, а будучи просто разговорщиком или ворчуном.

Одна книга Розанова называется «У церковных стен». Мне кажется, что Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры... он не мог жить без акрополя. Все кругом подается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек Кремля... Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судьбу Розанова и окончательно снимает с него обвинение в беспринципности и анархичности.

«Тяжело человеку быть целым поколением — ему ничего больше не остается как умереть...»... Жизнь Розанова — смерть филологии, увядание, усыхание словесности и ожесточенная борьба за жизнь, которая теплится в словечках и разговорчиках, в кавычках и цитатах, но в филологии и только в филологии. ...Филология — это семья, потому что всякая семья держится на интонации и цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок... Вот почему тяготение Розанова к домашности, столь мощно определившее весь уклад его литературной деятельности, я вывожу из филологической природы его души... ...Да какой же Розанов литературный критик? Он все только щиплет, он случайный читатель, заблудившаяся овца, — ни то, ни се... Критик должен уметь проглатывать томы, отыскивая нужное,

делая обобщения. Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта, как он увяз в строчке Некрасова. (II, 248-50)

Thus Mandelstam in 1921 delineates two literary camps, the philological (Rozanov camp) and the utilitarian, and places himself squarely on the philological side. Before the Revolution perhaps Mandelstam's philological spirit, expressed in a lexicon replete with Hellenicisms and Church Slavonicisms, appears more like that of Annenskii. After the Revolution, in his prose and later poetry when he feels more and more isolated in a changing and increasingly harsh literary milieu, the lexically rougher and more varied Rozanovian face of Mandelstam's philological spirit comes more prominently to the fore.

It must be said that Mandelstam's view of Rozanov is based on the latter's entire *oeuvre*, but most particularly on the late, great Rozanov of *Uedinennoe*, *Opavshie list'ia* and *Apokalipsis nashego vremeni*. These works present a most complex Rozanov but one that is nevertheless of a piece, as Rozanov himself pointed out in a letter to Gollerbakh: Ведь и «Апокал.» есть «Опав. листья», — на одну определенную тему — инсurreкция... христианства... И я прямо потерял другую какую-либо форму литературных произведений: «Не умею», «не могу» (No. XXIV, p. 535; emphasis mine, A.L.C.). Mandelstam's view is derived from the late works which represent this distinctive Rozanovian literary form. He quotes the first four sentences of the following extract from *Opavshie list'ia* in which Rozanov calls man an 'eternal philologist':

Какой это ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого — «смерть». Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя — уже определение, уже «что-то знаем». Но ведь мы об этом *ничего не знаем*. И, произнося в разговорах «смерть», мы как бы танцуем в бланманже для ужина или спрашиваем: «сколько часов в миске супа?». Цинизм, бессмыслица. (OL, I, 105)

Mandelstam comments: «Так своеобразно определяет Розанов сущность своего номинализма: вечное познавательное движение, вечное щелканье орешка, кончающееся ничем, потому что его никак не разгрызть» (II, 249). Although Rozanov occasionally criticizes those who place the form of a word above its meaning (Gogol'), he quite clearly does it himself very often and admires and hates it at the same time.

Before we consider how this sort of philological attitude is found in Mandelstam, let us emphasize an important underlying assumption in the philologism of Rozanov and Mandelstam: the notion that a man's spirit, soul, self is mystically equal to his

words. From Rozanov's use of words in texts, Mandelstam feels he can understand the tenor of Rozanov's soul and the 'organization of his personality, of his spirit'. This attitude is reflected in some contemporary views of autobiography.¹² Words and their history are important for both writers, and the philological is so important because it reflects the soul of the individual and of the nation. Hence the importance of living, free words as opposed to hackneyed, dead ones, and the willingness to die for one's speech/words. The attitude towards the word as a free thing that should not be fettered to one meaning has its logical parallel in Rozanov, who will not as a soul be fettered to any single semantic message that he might utter along the way. The music of the word, its tone (Rozanov: «в них ... говорила душа» *OL I*, 107) and the soul come first, its freedom and that of literature — against any and all opposition and constraint. For Mandelstam this attitude is consonant with the nature of the Russian word which is a Psyche, and it is exemplified in the nature of the Russian writer Rozanov. Mandelstam felt that tremendous independence and freedom in Rozanov which he considered to be the true spirit of the Russian and the Russian language. Rozanov himself spoke about this free spirit in a famous passage:

Вот и поклонитесь все Розанову за то, что он, так сказать, «расквасив» яйца разных курочек — гусиное, утиное, воробьиное — кадетское, черносотенное, революционное, — выпустил их «на одну сковородку», чтобы нельзя было больше разобрать «правого» и «левого», «черного» и «белого» — на том фоне, который по существу своему ложен и противен... для него «все политические истины перемешались, и переплелись в ткань, о которой он вполне знает, что она провиденциально должна быть сожжена».¹³ (*OL II*, 296)

Here he speaks not of the 'meaninglessness' of language (just as Mandelstam does not when he uses the epithet 'бессмысленный') but of the impossibility of pinning him, his 'self' down to any one political position; he is ideologically free and above this. Rozanov's protestation of his freedom as an expressive personality becomes for Mandelstam the spirit of the free Russian word and language. For him, Rozanov is like the 'блаженное бессмысленное слово' of Acmeism, above any momentarily espoused style or position. Each ideological position has its relative truth value, but it is not the whole Rozanov; in the same way the word is a free spirit and cannot be fettered to a single, limiting meaning. In 'Slovo i kul'tura' Mandelstam wrote:

Разве вещь хозяин слова? Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для

жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела. (II, 226)

The attitude of the word to a concrete meaning here is structurally parallel to Rozanov's attitude towards ideology. Rozanov as a writer, an expressive self, was faithful to the word's musical and mystical wandering. He could associate with all the ideologies but wished to remain above the whole ideological sphere.

Not only does Mandelstam choose Rozanov as the symbol of the free spirit of philology, Mandelstam himself evinces many surface resemblances to the Rozanov he describes, in fact so many that we shall provide a few illustrative examples.

1. Passages in which Rozanov and Mandelstam place the word above its meaning and show an interest in the history of its usage; Rozanov's sense that new words mean a deepening of the individual and national psyche (*Ued*, 31).

2. The sense Rozanov has that words can precede an understanding of what they mean (*Ued*, 43); he speaks of this in himself, a babbling wanderer seeking a solid meaning, and with reference to Gogol' (*OL* I, 119). This seems to oppose the philological attitude in Rozanov, but it is counterbalanced by his sense that Gogol' is the most powerful of writers: 'Щедрин около Гоголя как конюх около Александра Македонского' (*OL* II, 238). His admiration of Gogol' is clear enough:

«Пишу» и «sic». Великолепно. Но какая же мысль? Идиот таращит глаза, не понимает. «Словечки» великолепны. «Словечки» как ни у кого. И он хорошо видит, что «как ни у кого», и восхищен бессмысленным восхищением и горд тоже бессмысленной гордостью... — Фу, дьявол! — сгинь!.. Он не понимает, что за словом должно быть ... дело (*OL* I, 119).

There is only one writer Rozanov curses in precisely these words, and that is himself.

3. The importance of tone: новое — *тон*', as Rozanov himself says of *Uedinennoe* (*OL* I, 150); also attention to the sound of the voice over the meaning:

Не всякий умеет слушать человека. Иной слушает слова, понимает их связь и связно на них отвечает. Но он не уловил «подголосков», *теней звука* «под голосом», — а в них-то, и притом в них одних, говорила душа. Голос нужно слушать и в чтении. (*OL* I, 107)

We recall his famous rendition of how his daughter Tania read 'Kogda dlia smertnogo umolknet shumnyi den'...', a description

transmitting her every breath, pause, intonation. Rozanov's emphasis on the spoken voice and hearing beneath the surface of the word was clearly taken up by Mandelstam: 'Я один в России работаю с голосу...' (II, 182). His love of the music of poetry in the poet's voice is well attested too, as in his attitude towards Akhmatova's reading: 'Твое чудесное произношение...' (No. 97). Particularly in the 1920s in his prose, Mandelstam, like Rozanov, resorted to all manner of italics, capitalization of expressions and quotation marks and other means to set words off and make them audible. The importance of 'family words' is clear in *Egipetskaia marka*, large sections of which can be read in a Russian–Jewish accent.¹⁴ The preservation of 'another's word' and the impression of live speech in Mandelstam has at least some roots in Rozanov's orientation towards the spoken language and the written language of simple people, his admiration of their letters as opposed to those of professional writers which he says are 'тусклые, без «говора»' (OL I, 137).

4. The final manifestation of the priority of words or groupings thereof over content/semantics, and over the context which makes the part meaningful, is Rozanov's tendency to get bogged down in a single poetic line (he once claimed spend a week reading eight pages, which he called 'experiencing' a literary work). Ensconcing himself in the thoughts, words, and lines of another was important to Rozanov and it is what Mandelstam does too, as in the case of a line from Esenin ('Не расстреливал несчастных по темницам')¹⁵ and certain passages from Dante's *Inferno*. Such absorption in a word, phrase or line interrupts narration in a way similar to that in which Gogol' becomes deeply involved in a sprawling metaphor which retards the forward movement of his story. In some of his criticism, such as *Razgovor o Dante*, Mandelstam appears to bog down in just this way and to become what he calls Rozanov, a 'conversationalist', rather than a critic in the professional sense.

It is easy to demonstrate in Rozanov the philological bent Mandelstam attributed to him, and in the 1920s Mandelstam increasingly appears to have a similar bent himself.

II. Themes and Ideas of Rozanov that Influenced Mandelstam

In addition to his attitude towards the word, there are aspects of Rozanov's literary ideas and persona that Mandelstam identified with in the 1920s when he had stopped writing poetry and was seeking a new path. He turned in *Shum vremeni* and *Egipetskaia marka* to a language of the self, varied and dispersed, changing and intermittent, surprising and sometimes scandalous à la Rozanov. Rozanov had used just such a fragmentary instability of styles (all

of them literary, but in unusual and unheard of combinations) to reflect a fragmentary self, a self in whom, to re-phrase Mandelstam's formulation in 'Konets romana', the centrifugal forces of personality were exceeding the centripetal ones, thus causing a collapse of the individual biography. Just as Rozanov associated this falling apart of his ego with the apocalyptic end of literature, Mandelstam wrote about the phenomenon as the apocalyptic end of the genre of novel, as well as the reduction to dust of the human biography as a form of existence. What Rozanov demonstrates in 500 pages in his last four works, Mandelstam demonstrates in his attempted novel *Egipetskaia marka* whose would-be hero, Parnok, is a victim of the centrifugal forces that prevent him from cohering as a hero—character—person.

The dispersion of Rozanov's self into a polyphony of eight voices leading into the dissolution of clear genre is the subject of my monograph *Rozanov and the End of Literature*, and I will not dwell on it here.¹⁶ This 'falling apart' represents the fate of man in the fast moving world of apocalyptic time. Rozanov and Mandelstam were both influenced here by the prevailing sense that the individual in history was being eaten away.¹⁷ Moreover, they were both influenced by the concept of aesthetics of life of Konstantin Leont'ev. In 'Konets romana' Mandelstam writes about these processes: 'Все это наводит на догадку о связи, которая существует между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории...' (II, 267). Mandelstam says that the novel is dissolving because the individual is disintegrating; Rozanov says that the literature is dissolving in his very ego, person.

Mandelstam writes about people who cannot cross over from the nineteenth century into the twentieth:

Мера романа — человеческая биография или система биографий... роман всегда предлагает нам систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой, и лишь постольку держится роман композитивно, поскольку в нем живет центробежная тяга планетной системы, поскольку вообще существуют в данном обществе такие системы, поскольку центростремительная тяга, тяга от периферии к центру, не возобладала окончательно над центробежной.

Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше чем распыления — катастрофической гибелью биографии.¹⁸

Rozanov's *locus classicus* on this is:

...иногда кажется, что во мне происходит разложение литературы, самого *существа* ее. И, может быть, это есть мое мировое «emploi»... Я ввел в литературу самое мелочное, мимолетное, невидимые движения души... Конечно, не бывало еще примера, и повторение его немыслимо в мироздании, чтобы в тот самый миг, как слезы текут, и душа разрывается — я почувствовал не ошибающимся ухом слушателя, что они текут литературно, музыкально, «хоть записывай»... ведь суть литературы не в *вымысле* же, а в потребности *сказать сердце*. И вот с этой точки я кончаю и кончил. И у меня мелькает странное чувство, что я *последний* писатель... у меня и сознание какого-то «последнего несчастья», сливающегося в моем чувстве с «я»... ибо в нем как-то диалектически «разломилось и исчезло» колоссальное тысячелетнее «я» литературы. (OL II, 220-21)

This collapse of literature's old forms in the hands of a multi-voiced narrating 'I' is the essence of the loosely connected utterances (sometimes rantings) of some eight voices in Rozanov's late works (including the incomplete *Mimoletnoe*).¹⁹ In Mandelstam, a similar phenomenon occurs in *Egipetskaia marka* and *Chetvertaia proza*.²⁰ If Rozanov presents eight selves, or a self already fallen into considerable disarray, Mandelstam's novella can be interpreted by association with Dostoevskii's *Dvoinik* as the story of the collapse of a self into three parts, with an attempt by one of them, the narrating voice, to pull the whole pack together in art, but to little avail. A fuller blown, more Rozanovian, reflection of this collapse or splintering of a self is presented in a text like *Chetvertaia proza* which has elements of what I have called Rozanov's 'scandalous, vituperative criticism'.²¹

Both Mandelstam and Rozanov, as we have seen, associate an apocalyptic falling apart of the self with a falling apart of pre-existing literary genres or forms. Rozanov, the 'formless' one, wrote about his new apocalyptic form to Gollerbakh: 'Гершензон или Вяч. Иванов мне написал, что «все думали, что формы литературных произведений уже исчерпаны»... и что вообще не может быть найдено, открыто, изобретено здесь и что к сущим формам я прибавил еще «11-ую» или «12-ую»'.²² This new fragmentary form Rozanov says he fashioned using himself as material: '...это я сделал «с собою», сделал с 1911 года, то ведь конечно настолько и так ни один человек не будет *выражен* так и вместе опять субъективен...' (XXIV, p. 536).

Yet the new form, fragmentary though it may be in Rozanov and in Mandelstam's late prose, still holds together. The centrifugal forces drawing the reader away from the sense of the oneness of

the narrating 'I', the abrupt changes in style etc., and the variety of styles and voices in some cases, are still not completely out of hand. The centrifugal forces do not sabotage the sense of the unity of the whole, but rather focus the reader's attention on the distress of the splintering 'I' or the richness of that 'I', depending on how one chooses to look at it. Rozanov glories more in the richness of voices he hears inside himself, but Mandelstam also hears voices within that he did not expect. (An example which echoes, almost verbatim, Rozanov's scene in the cathedral with his daughter Tania, is Mandelstam's '«Господи!» —сказал я по ошибке,/Сам того не думая сказать' (No. 30).²³ Viacheslav Ivanov, well known to Rozanov and a direct influence on the early Mandelstam, dealt with the problem of the shattered modern ego in his well-known poem 'Fio, ergo non sum'. He came to hunger after a higher unifying self that could pull the self together, reintegrate it.²⁴ Both the late Rozanov and the Mandelstam of the late 1920s prefer to let the chaos in them run wilder, controlling it perhaps only in the process of writing it down. The Dionysian inner music of selves is confined and constrained by the Apollonian force of words and sentences, and in Rozanov and Mandelstam it is further constrained by the repetitious use of the pronoun 'I' which produces the effect that one person has authored all the motley utterances before the reader. The literarization of one's inner feelings in literary and semi-literary genres may appear to lead to the end of literature, but it really leads to the end of the old stable canonical genres and gives birth to new more fragmentary forms. Rozanov himself saw his achievement of 'fallen leaves' as a kind of poetic prose or prose of poets when he wrote: 'В сущности, что делают поэты, как не пишут только «Опавшие листья»... «что я думаю», «чувствую», «чем занят», «как живу»'(XXIV, p. 536).²⁵ These loosely unified fragmentary forms are probably influenced in both Mandelstam's and Rozanov's cases by the aesthetics of Konstantin Leont'ev, with his notion of beauty — in life and history — in complex diversity and the despotism of idea over form:

Форма вообще есть выражение идеи, заключенной в материи (содержании). Она есть отрицательный момент явления, материя — положительный... *Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающей материи разбегаться.* Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет... Кристаллизация есть деспотизм внутренней идеи. Одно вещество должно, при известных условиях, оставаясь самим собою, кристаллизоваться призмами, другое — октоэдрами и т.п. Иначе они не смеют, иначе они гибнут, разлагаются.²⁶

Rozanov's style in his 'fallen leaves' genre represents this very diversity-in-unity, unity-in-complexity. The works are fragmen-

tary but united by the presence of the first person narrator and the repetition of the same roughly eight voices and points of view. The loosely connected utterances present a maximal diversity without falling totally apart. Paradoxically, Rozanov's antithesis to the old forms is regular enough that it sets up in the reader the expectation of a regularity of abrupt shifts in style, content, point of view, such that the reader begins to feel uncomfortable or that the genre is being violated when one voice goes on too long. In Rozanov different voices seem to be vying within the self for dominance and authority. It is open to question whether their organization is as random as Rozanov would have us believe, for he was the collector and orderer of his 'leaves' (originally each printed on a separate sheet). It is useful to view the prose of late Mandelstam not as a direct copy or analogue to Rozanov's 'fallen leaves', but as representing a similar kind of unified chaos. He comes closest to Rozanov in the genre of the vituperative article and his later literary criticism, with its extreme subjectivity and clear reflection of his reading and himself in the figure he is commenting upon.

The last aspect of Rozanov's literary persona that influenced Mandelstam strongly was the older writer's pose as an outsider in Literature (the literary establishment), because that is what Mandelstam was forced to become.

III. Pose of the Outsider in Literature

Rozanov's literary pose as an outsider in professional literature was not only contrived or imaginary, but he exaggerated it. On the one hand he was ostracized for his daring themes and very changeable and questionable positions, such as his stance on the Beilis case.²⁸ His *Uedinennoe* was 'arrested' and called pornography even after it had passed part of the censorship. He was constantly attacked from the left, a type of attack culminating in Trotskii's *Literatura i revoliutsia* and the post-revolutionary prohibition on the publication of his works in the USSR (now reversed, with a flood of publications since 1989). Yet in his lifetime he had great popularity, many admirers and protectors also. He was 'in' with the literary élite of the Silver Age to a large degree, just as Mandelstam was probably its most successful Jewish poet. Nevertheless, throughout the Silver Age Rozanov struck a pose of being virtually alone, aligned with a series of 'literary suicides' who, he claimed, wrote like him and better than he (Rtsy, Govorukha-Otrok and the minor philosopher Shperk, as well as the recently deceased Leont'ev).²⁹ These 'literary suicides' were writers who refused to go along with the prevailing trends of 'evil, toadying and empty' Literature, who refused to participate in what Rozanov called 'писательство', 'литераторство'. Literature is treated by Rozanov

as an evil establishment dominated since the 1860s by leftists like Saltykov-Shchedrin and Mikhailovskii, an institution which is ruining Russia and which destroys all the Russian writers who try to oppose it. Those truly worthy and talented writers like himself and Leont'ev are subject to the literary malice of these second-rate henchmen of Literature, as was Tolstoi.³⁰ The petty maliciousness of writers is a frequent theme in Rozanov, best exemplified in his impressions of Tolstoi's funeral where, like Dobchinskii ('Чтобы обо мне слышали в Петербурге'), all of them are thinking about how to present themselves in the best light and no one cares a hoot about Tolstoi. Rozanov has a nightmare vision of his funeral being the same. The concept of a 'literature which is permitted' (Mandelstam's 'разрешенная литература') is also prominent in Rozanov, as well as all the caviar and bribes given to the censor to get it permitted.³¹ Rozanov's 'arrested' and viciously attacked works, their particular problems with religious censorship, the campaign to excommunicate him from the Orthodox Church — all this made Rozanov's work a constant example of 'forbidden literature', as Mandelstam's art became after 1928, and Rozanov the person an attacked outsider, as Mandelstam became. Rozanov strikes the pose of being inspired and even made more creative by this situation — he feels he is above all the pettiness of literary politics and is morally right, and it is this which Mandelstam sees as an inspiring example. Mandelstam, moreover, knew that Rozanov, whom he considered a great literary figure, had been virtually rendered a non-person in Russian letters by 1929 and he knew that there was a campaign to do the same to him. Both Rozanov and Mandelstam felt in their literary *oeuvre* that they were lonely voices crying out in the desert.

We indicated that the reason Rozanov was so attacked is his very un-Russian hatred and rejection of ideology. He places aesthetics of his sort — the music of the soul — above ideology: 'А мысли? Мысли бывают всякие...' (OL II, 244). Another way to put it would be to say that Rozanov's value system — *строй его души* — was not that of any of the prevailing ideologies and in fact opposed all of them. He revelled in changing his position, in iconoclasm, in inconsistency as the richness of human individuality (diversity over conformity) and in not being like others; similarly, Brodsky has written that Mandelstam was also such a unicum that any society, not only a totalitarian one, would have rejected him.³² Rozanov, like Mandelstam, had no longstanding or serious desire to reform himself and join any of the possible folds. Mandelstam, despite some brief attempts at his own idiosyncratic kind of conformity and perhaps also more consideration of the question that he might be wrong and the collective right in the 1920s, certainly with more self-doubt than Rozanov had, ended up

remaining true to his complex spirit and one of the least Sovietized of the Russian writers of his generation.

Mandelstam's style and the stylistic levels from which he draws his lexicon in the second half of the 1920s and in the 1930s reflects a move towards the homeliness he says is a quality of Rozanov's Hellenism. The earlier Mandelstam was far more classical in his lexical selection and had a greater concentration of the words from Gnedich (the Russian version of ancient Greek or Classical Latin), Church Slavonicisms, etc. Later, however, a much fuller array of words, curses, Jewish jargon, Bolshevik political and bureaucratic jargon, barbarisms of all kinds, substandard words, childish words and even private family words and expressions came in, replacing in part the French and German of the pre-revolutionary Westernized intellectual. A much greater element of down-to-earth Russianness permeates Mandelstam's prose and poetry, giving it a Rozanovian motley which it earlier lacked. The words of the *raznochinets* and scandal-monger came into Russian literature in the prose of Dostoevskii. But Rozanov in Russian letters is arguably the first one to bring that very language in as his own speech, and to bring it into serious or semi-serious criticism.³³

Let us remember that Mandelstam is doing battle with the ideologization of literature by the misguided Communist heirs of the civic school that Rozanov so hated for its 'politicizing'. Fighting for poetic rightness, for fidelity to the living language in the face of Lenin's projects to deform the language for political aims was strong in Mandelstam's mind. He is constantly upset in the 1920s about the spoiling of Russian, the bad language of under-educated translators, the mistreatment of those old style intellectuals who still knew the Russian language, and so on. Rozanov was the Silver Age critic who waged this war before it seemed such a big issue to others, and he warned in his *Apokalipsis* that the end was already at hand, but that Russians were too foolish to comprehend what was actually happening.

Mandelstam in the 1920s experiences the further politicization of the Russian language, continuing Rozanov's battle virtually alone. His life and death pass in accordance with his own definition of Rozanov's life as the 'struggle for the preservation of our bond with the word, for philological culture' (II, 248).

NOTES

1. Unless otherwise noted, all references to Mandelstam's works are to *Sobranie sochinenii*.

2. Viktor Shklovskii, *Rozanov. Siuzhet kak iavlenie stilia*, Petrograd, 1919.

3. A line from Gumilev's poem 'Slovo' used in the epigraph to 'O prirode slova' (II, 241).

4. Quoted in Petr Palievskii, 'Rozanov', *Literaturnaia gazeta*, 1989, 26, p.5. All further references to Rozanov's works are to Vasilii Rozanov, *Izbrannoe*, ed. E. Zhiglevich, Munich, 1970, and are given in the text; *Uedinennoe* is abbreviated as *Ued*, *Opavshie list'ia* as *OL*.

5. Rozanov discussed the 'soullessness' of Gogolian caricatures in his two articles on Gogol' appended to the 1906 edition of his *Legenda o velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo. Opyt kriticheskogo kommentariia*, St. Petersburg.

6. This very argument in Mandelstam has a structural antecedent in Rozanov in *OL I* where he speaks of the deleterious effects of several generations in a row losing contact with the gospels. What for Rozanov was the Christian word, in Mandelstam becomes the living Russian word.

7. For Chaadaev history is not the mere record of external events, but the unseen workings of the Kingdom of God manifesting itself in human history (via the Church).

8. Annenskii is known for his translations of Euripides; Rozanov translated Aristotle's *Metaphysics*.

9. Another critic who understood Rozanov's importance for Russian literature and the Russian literary language was D.S. Mirsky in his *Contemporary Russian Literature*, London, 1926.

10. See *Shum vremeni*, (II, 94-95).

11. By 1891 Rozanov, having attained a high rank in the Russian civil service, left it to pursue a career in publicistics and literature full time.

12. Jane G. Harris, 'Introduction,' in *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*, Princeton, 1990, pp. 31ff.

13. This strong indictment of politics and political rhetoric in general, and of the politicization of literature in particular, is one of the main themes in the late Rozanov.

14. This is especially true of certain passages and was originally pointed out and demonstrated to me by Viktoria Feldman, a native of Kiev.

15. From the poem 'Ia obmanyvat' tebia ne stanu...'

16. Anna Lisa Crone, *Rozanov and the End of Literature: Polyphony and the Dissolution of Genre in 'Solitaria' and 'Fallen Leaves'*, Würzburg, 1978.

17. This notion is very much present in Blok, Belyi, Mandelstam. A famous formulation of it is found in Ivanov's letters to Gershenson, published in 1921 as *Perepiska iz dvukh uglov*.

18. *Sochineniia*, II, p. 203; *Sobranie sochinenii* has 'центроостремительная тяга, тяга от центра к периферии' (II, 268).

19. *Mimoletnoe* (pp. 427-42) was planned as the direct continuation of the trilogy.

20. The general influence of Rozanov on twentieth century prose is a separate subject and is interestingly dealt with by Dmitrii Segal in his article 'Literatura kak okhrannaia gramota', *Slavica Hierosolymitana*, 5-6, 1981, pp. 151-244. I would argue that there is a specifically Rozanovian type of fragmentary genre in twentieth century prose that includes, among other works, *Egipetskaia marka* and *Chetvertaia prosa*, Remizov's *Kukkha*, Georgii Ivanov's *Raspad atoma*, Zoshchenko's *Pered voskhodom solntsa*, Siniavskii's *Mysli vrasplokh* and *Golos iz khora*, and Erofeev's *Moskva-Petushki*.

21. In a separate, as yet unpublished article I analyse '*Chetvertaia proza*' in terms of Rozanovian influence.

22. Zelinsky's idea that the basic forms of all types of literature were already present in antiquity is discussed in Michael Holquist and Katerina Clark *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass., 1984, pp. 30-31.

23. Compare this poem and Rozanov's comments in *OL* II, p. 260.

24. This poem, originally in '*Prozrachnost*', is quoted in connection with the crisis of individualism in the twentieth century in Viacheslav Ivanov, 'Ty esi', *Sobranie sochinenii*, ed. O. Deshartes and D.V. Ivanov, III, Brussels, 1979, p. 263.

25. 'Fallen leaves' is perhaps the best name for Rozanov's fragmentary modernist prose genre.

26. Konstantin Leont'ev, *Vizantiistvo i slavianstvo*, in *Vostok, Rossiia i slavianstvo*, I, 1885 (reprinted Osnabrück, 1966), p. 143; see also the commentary in *Sobranie sochinenii*, II, pp. 583-88.

27. Compare the title of Rozanov's *Literaturnye izgnanniki* (1913).

28. Rozanov's stance that Beilis was a religious adept carrying out the rites of his sect was the cause of his expulsion from the Religious-Philosophical Society.

29. In 1891, the last year of Leont'ev's life, he and Rozanov carried out an extremely interesting philosophical correspondence.

30. Note that Rozanov uses literary malice in a way quite different from Mandelstam.

31. The high life of the censors and the leftist members of the literary establishment is a favourite proof of their hypocrisy for Rozanov.

32. J. Brodsky, 'The Child of Civilization', in *Less than One*, New York, 1986, pp. 133ff.

33. See Anna L. Crone, 'Rozanov and Autobiography,' in *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*, pp. 45-51.

MANDELSTAM AND SIGNAC

Jane Gary Harris

The chance discovery in Moscow of Signac's manifesto, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, described in the context of *Puteshestvie v Armeniiu* (1931-32) in the opening seven paragraphs of the third chapter, 'Zamoskvorech'e,' appears as a significant reiteration of Mandelstam's Armenian imperative to reassess his self-image, to refocus his poetics, and to bear witness in life's lottery.¹

This paper is limited to an examination of the function and significance of Signac's manifesto as a stimulus for Mandelstam's reappraisal of his poetic 'I' as an observer or witness, and his reconsideration of the semantics of vision in conjunction with the visual arts in his poetics. I will refer primarily to two key passages in *Puteshestvie v Armeniiu* — the third chapter, 'Zamoskvorech'e,' and the fifth, 'Frantsuzy' — and to the lyrics of the *Pervaia moskovskaia tetrad'*.²

Mandelstam's poignant autobiographical 'confession' in the sixth paragraph of the Signac passage, «За всю мою долгую жизнь я видел не больше, чем шелковичный червь», is part of a set of statements pertaining to his chance encounter with Signac's little book in Moscow.³

(1) Незадолго перед тем, роясь под лестницей грязно-розового особняка на Якиманке, я разыскал оборванную книжку Синьяка в защиту импрессионизма. Автор изъяснял «Закон оптической смеси», прославляя работу мазками, и внушал важность употребления одних чистых красок спектра.

(2) Он основывал свои доказательства на цитатах из боготворимого им Эжена Делакруа. То и дело он обращался к его «Путешествиям в Марокко», словно перелистывая обязательный для всякого мыслящего европейца кодекс зрительного воспитания. (II, 145)

Mandelstam is appropriating laws and rules here from Signac's opening chapter — his careful definition of Post-Impressionist 'divisionism':

Divisionism guarantees all the benefits of luminosity, colour and harmony by (1) the *optical mixture of pure pigments* (all the

colours of the prism and all their tones), by (2) the separation of different elements such as local colour, the colour of the light, as well as the colours produced by their interactions; by (3) the equilibrium of these elements and their proportions (according to the laws of contrast, of gradation, and of irradiation); and by (4) the *selection of a brushstroke proportionate to the size of the canvas*. (p. 37; my italics — JGH)

While Mandelstam does not follow Signac precisely, he carefully selects those elements pertinent to his needs of the moment. These include (1) the identification of Signac's work as a 'defence of impressionism,' (2) the emphasis on obtaining the sharpest effects from the 'optical mixture of pure pigments' (the primary colours emphasized in the cycle 'Armenia'), and (3) the importance of selecting particularly effective 'brushstrokes.'⁴

In his second paragraph, Mandelstam claims that Signac's references to Delacroix's *Journey to Morocco* are essential, suggesting that his own *Puteshestvie v Armeniiu* is a kind of analogue. Commenting that Delacroix's *Journey* is an 'obligatory codex of visual education for every thinking European,' he sounds one of his own significant themes. Passages from Delacroix's journals cited by Signac which may have inspired Mandelstam include those reinforcing his views on the role of colour in art, affirming painting as a multi-dimensional art form, and focusing on the distinction between art and nature, all discussed further in the fifth chapter, 'Frantsuzy.'

Colour is nothing if it is not appropriate to the subject and if the imagination does not augment the effect of the picture... To become a composition a conception needs to move in a milieu of colours appropriate to it... a particular tone attributed to one part of a picture becomes the key and governs the rest. (p. 49)

Nature is only a dictionary... One seeks in it the meanings of words... One may extract all the elements which comprise a sentence or an essay; *but no one ever considered the dictionary a composition in the poetic sense of the term*. Moreover, nature is hardly always interesting from the perspective of the effect of the whole ensemble... the sum of perfect details rarely provides an effect equivalent to the results of a work of a great artist, his composition or ensemble. (p. 50, my italics — JGH)

The third paragraph in the Signac passage (referring to Signac's imperative) and the fourth paragraph continue to use aural imagery — «трубил», «звал», «звуках», «окликнули по имени» — which in both the Armenian cycle (№ 209)⁵ and in *Puteshestvie v*

Armeniiu signifies the power of the Armenian imperative. Signac's manifesto becomes yet another manifestation of the imperative — the call to return to poetry, to reassess his life, to bear witness in life's lottery.

(3) Синьяк трубил в кавалерийский рожок последний зрелый сбор импрессионистов. Он звал в ясные лагеря к зуавам, бурнусам и красным юбкам алжирок.

(4) При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени... (II, 145)

Following immediately on these paragraphs is Mandelstam's 'confession' — the reassessment of his self-image in conjunction with the awakening of his visual sensibility.

(5) Мне показалось, будто я сменил копытообразную и пропыленную городскую обувь — на легкие мусульманские чувяки.

(6) За всю мою долгую жизнь я *видел не больше, чем шелковичный червь.*

(7) К тому же легкость вторгалась в мою жизнь, как всегда сухую и беспорядочную и представляющуюся мне щекоющим *ожиданием какой-то беспроигрышной лотереи*, где я мог вынуть все, что угодно: кусок земляничного мыла, сидение в архиве в палатах первопечатника или вожденное путешествие в Армению, о котором я не переставал мечтать... (II, 145; my italics — JGH)

Thus, the 'lightness' which he claims finally entered or 'invaded' his 'dry' and 'disorderly' life, awakening his visual senses, is associated with (1) the new visual component in his poetic art (where previously he had not 'seen'), and (2) the East (the fantasy as well as the realization of the Armenian journey and its association with Palestine). Moreover (3) his poetic reawakening is linked with an entirely new, and renewed, outlook on life occasioned by chance (recognition of the lottery of life), and hence by a sense of possibility and renewed self-confidence. Mandelstam's poetic imperative is thereby accompanied by hope, if only because through his art he can now confidently imagine life as the 'anticipation of some never-fail lottery'; he can challenge reality and death by capturing fantasies and the ideal life in his verse.⁶ Hence, what the poet sought in Armenia — his quest for beauty and truth, his reawakened poetic gift — could conceivably continue in Moscow, even in the capital of Soviet Russia.

While Signac's manifesto is both a scientific treatise and an impassioned defence of Post-Impressionist painting and method,

Mandelstam seems to have read it primarily as a 'codex of visual education' and a 'defence of Impressionism,' or as an attack on the doctrine of the 'imitation of nature.' With respect to 'visual education,' the fact that Signac's final chapter was entitled 'The Education of the Eye' may have impelled Mandelstam consciously to respond to his own limited education in the visual arts. Signac's citation of Ernest Chesneau on the general public's failure to cultivate their senses, and his particular emphasis on the need for training the eye in addition to the ear, may have appealed to Mandelstam at this time: '...the capacity to see requires just as much education as the capacity to hear if one is to grasp the refinements of the art of colour as well as the art of sound' (p. 133).

In addition, poetic theory of the 1920s generally rejected the pictorial image in favor of semantic, rhythmic, syntactic and phonic relationships. For example, in 1922, Gustav Shpet specifically claimed that 'a visual image hinders poetic perception...'.⁷ Lidiia Ginzburg, in her notes from 1925-26, recalls Mandelstam expressing similar views at the Institute of the History of the Arts: '...He talked about how a poem cannot be mere description, but about how each poem must be an event... In a poem, he said, space is enclosed as in the carat of a diamond... Poetic space and the poetic object are four-dimensional — it is bad when three-dimensional objects from the outside world appear in a poem, that is, when it merely describes...'.⁸

Thus, in the context of *Puteshestvie v Armeniiu*, Mandelstam's 'confession' may be read as an apology both for his limited interest in the visual arts as a subject or source of poetry, and for his lack of visual education. Indeed, references to the visual arts, or to specific painters or painting, or even to the semantics of painting are virtually non-existent before the *Pervaia moskovskaia tetrad'*.⁹

A comparison of Mandelstam's aesthetic values and terminology pertaining to painting, especially Impressionism, found in the chapter 'Frantsuzy,' with the writings of the art critics, Sergei Makovskii and Ia. Tugendkhol'd, suggests that his opinions were undoubtedly formed at the time when the Signac manifesto appeared in its Russian translation in 1913, that is, when *Apollon* was both the major arts magazine and the Acmeist organ. Significantly, Mandelstam's views of painting and his terminology are indistinguishable from those presented in *Apollon* between 1912 and 1914: in the issue of March-April, 1912 the catalogue of the French painters in the Morozov collection was accompanied by an article by Sergei Makovskii, while in the issue of January-February, 1914 an article by Ia. Tugendkhol'd on the Shchukin Collection supplemented its catalogue. Moreover, Nikolai Gumilev's review of Mandelstam's first book of verse, *Kamen'*, appeared in the same issue.

Hence, Mandelstam's view of Impressionism in 'Frantsuzy' as a 'new' artistic method concerned with the multi-dimensional nature of art juxtaposes 'Impressionism' to 'naive realism,' echoing Tugendkhol'd and Makovskii, for whom 'naive realism'¹⁰ refers to the pre-Impressionist Realist painting of Courbet and Millet and the doctrine of the 'imitation of nature.' In his 1912 essay on *natures mortes*, Tugendkhol'd discusses the differences between the 'new means' of depicting the inanimate world and the older method, the *natures mortes* of Courbet and Manet: «Курбе, стоявший на точке зрения наивного реализма, думал, что эстетическое созерцание должно быть созерцанием объективным, совершенно адекватно действительности: в цветах и фруктах он видел внешние, безусловно пассивные тела, подлежащие наивозможно копированию». Two sentences later, he declares what an artist must do to avoid merely copying nature: «Художник должен передавать не res, не вещь в себе, а свое впечатление от вещи». This, he claims, is the new slogan which Manet revealed in his painting *La Brioche* (1870). Similarly, Makovskii wrote of Cézanne: «Опыт... привел его, в конце жизни, к очень сложной теории "подражания природе", не имеющей уже ничего общего с тяжеловатым и наивным натурализмом Курбе».¹¹

Mandelstam's views of the painters he discusses in 'Frantsuzy' are equally revealing in their similarity to Makovskii's. Both take the reader on a similar guided tour, and portray Cézanne's characteristic features in much the same way. For example, after exclaiming over a room filled with pictures by Cézanne, Makovskii defines him as «свободолюбивый до педантизма труженик». He praises the Morozov collection for providing a magnificent understanding of his «многотрудное творчество», and claims we see his work as a testament — «в последовательности его творческих этапов — величайший урок живописи, какой заведало это искусство молодому XX-му веку».¹² Mandelstam also calls Cézanne «великий труженик» and claims: «Он незыблем, как заветное, сделанное в здравом уме и в твердой памяти» (my italics — JGH).

Socially and politically, Mandelstam's 'confession' may also serve as a recognition of his 'blindness' to certain aspects of his environment — everyday life as well as great artistic masterpieces. This would be in keeping with the new self-image of the humble witness discussed by Iurii Levin which begins to develop at this time.¹³ But, in addition, Signac's manifesto and the exhibition of French painting may have genuinely struck Mandelstam as 'new,' reinforcing, perhaps, his long-dormant Acmeist self-confidence and the desire to 'see' everything anew.¹⁴

As usual, Mandelstam's prose and verse complement and explicate each other. The tour through the Museum of Western Arts presented in 'Frantsuzy' reiterates the semantics of the

Pervaia moskovskaia tetrad'. For example, the poet-observer begins his tour only after emphasizing how he had actively endeavoured to 'stretch his vision' and 'dip his eye,' to immerse himself visually in his surroundings. He begins with enthusiastic greetings to Cézanne as he approaches the self-portrait of the painter he so admires. His greetings and his reflections on the strength and durability of the painter's work, on the power and structural harmony of his forest landscapes, remind the reader of the poet's greetings to the Tatar workers in Moscow, and his creation of a poetic cityscape in № 250 (July-August, 1931):

Здравствуй, Сезанн! Славный дедушка! Великий труженик.
Лучший желудь французских лесов.

Его живопись заверена у деревенского нотариуса на дубовом столе. Он незыблем, как завещание, сделанное в здоровом уме и твердой памяти.

Но меня-то пленил натюрморт старика. Срезанные должно быть утром розы... (II, 159)

In the lyric the strength and harmony of the workers' backs and spines, the source of their invaluable labour, and the strong visual effect produced by the outlines of their rhythmically sculpted bodies serve as objects of study and praise. The lyric captures the beauty of summer reflected in the image of the young workers participating in a cityscape—a combination of portraiture, landscape, and still life, suggesting some cross between the three Cézanne canvases implied in Mandelstam's prose description:¹⁵

Какое лето! Молодых рабочих
Татарские сверкающие спины...
...Здравствуй, здравствуй,
Могучий некрещенный позвоночник,
С которым проживем не век, не два!

On the other hand, Mandelstam's five prose paragraphs depicting Van Gogh's paintings inspire anything but harmony.¹⁶ The inner pain and tragedy so vividly evoked recall the structure of Mandelstam's Moscow poems where stanzas alternate enthusiasm for the bustling, colourful urban life with conflicting emotions, anxiety, and pain.

Дешевые овощные краски Ван-Гога куплены по несчастному случаю за двадцать су.

Ван-Гог харкает кровью, как самоубийца из меблированных комнат. Доски пола в ночном кафе наклонены и струятся, как желоб, в электрическом бешенстве. И узкое корыто биллиарда напоминает колоду гроба.

Я никогда не видел такого *лающего* колорита!

А его огородные кондукторские пейзажи! С них только что смахнули мокрой тряпкой сажу пригородных поездов.

Его холсты, на которых размазана *яичница катастрофы*, наглядны, как зрительные пособия — карты из школы Берлица. (II, 160; my italics — JGH)

Examples in the *Pervaiia moskovskaia tetrad'* include the poignant emotional juxtapositions of the Moscow verse in which the observing 'I' contrasts his love of Moscow with the painful and frightening recognition of his growing difficulty in breathing (№ 265), the desperate need for oxygen (№ 260), yearning to speak the truth to someone close (№ 251), ambivalence over becoming a full-fledged member of Soviet society (№ 260), recognition of his own 'envy' and 'impatience' (№ 236), and uncertainty over the future (№ 236).

Nevertheless, the newly awakened powers of vision — literal and imagined — dominating these lyrics, counter as well as stimulate the restlessness and yearning of the observing 'I.' In 'Eshche daleko mne do patriarkha...' (№ 251) the poet's self-guided city tour allows him to witness and rejoice in the 'miracles' of Moscow street life, which in turn stimulate his imagination and elevate his emotions. The would-be Jewish 'patriarch' also recalls the defiant outsider in *Chetvertaia proza*: «Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского племени» (II, 187).

Еде далеко мне до патриарха...
Но в глубине ничуть не изменяюсь...

То усмехнусь, то робко приосанюсь
И с белорукой тростью выхожу —
Я слушаю сонаты в переулках...
И не живу, но все-таки живу.

Я к воробьям пойду и к репортерам,
Я к уличным фотоаппаратам пойду...

Люблю разъезды скворчащих трамваев
И астраханскую икру асфальта...¹⁷

(my italics — JGH)

Moreover, his tour includes the museums, which he describes as 'marvellous thieves' dens,' where his vision is stunned by the brilliance and gaiety of the art collections. His response is emphasized by the repetition of the verb «дивиться» and the

enumeration of marvels. His emotions, however, rise to such a pitch that he must break off, and return to reality.

Вхожу в вертепы чудные музеев,
Где лучатся кашеевы Рембрандты,
Достигнув блеска кордованской кожи;
Дивлюсь рогатым митрам Тициана
И Тинторетто пестрому дивлюсь
За тысячу крикливых попугаев...

This poem concludes in an entirely different mood, in a minor key, with the outsider's impassioned wish to free himself from isolation and loneliness, and his poignant appeal for friendship, acceptance, recognition, in some would-be, imaginary world of 'truth' and 'love':

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...

The emotional contrasts presented in 'Polnoch' v Moskve' (№ 260) are equally extreme. On the one hand, he observes Muscovites 'exiting from cinemas' as if 'chloroformed,' in desperate 'need of oxygen,' on the other hand great excitement as well as hope dominate the last two stanzas with the arrival of 'dawn' and the imagined visit of his illustrious idols, Rembrandt, Raphael and Mozart, who come because they 'adore' Moscow:

Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом.
К Рембрандту входит в гости Рафаэль.
Он с Моцартом в Москве души не чает —
За карий глаз, за воробыный хмель.

Thus, as in the Armenian cycle, the Moscow lyrics combine his newly awakened visual sensibility with his vivid imagination in an effort to provide what he cannot literally see, hear or taste (№ 206). Meaning is created in the confusing, disordered, uncertain and ambiguous world of Soviet urban society of the 1930s through poetic vision alone.

To return to 'Frantsuzy,' we find that after commenting on the painters in the exhibition, beginning with Cézanne, and including Matisse (whom he dislikes), Van Gogh, Monet, Renoir, Signac and Ozenfant, Picasso and Pissarro, the museum tour draws to a close. It is then that he comes face to face with another

powerful portrait — Picasso's blue period portrait of an 'old Jew,' *Le vieux juif avec le garçon* (1903).¹⁸

А еще вам кланялся синий еврей Пикассо и серомалиновые бульвары Писсарро, текущие, как колеса огромной лотереи с коробочками кэбов, вскинувших удочки бичей, и лоскутьями разбрызганного мозга на киосках и каштанах.

Но не довольно ли?

В дверях уже скучает обобщение. (II, 160-61)

The attitude of respect portrayed here in the figure of the old Jew recalls the respect expressed in 'Kantsona' (26 May 1931), by the poet-observer toward the 'head of the Jews' for his 'raspberry kindness':

Я скажу «селá» начальнику евреев
За его малиновую ласку...¹⁹

This poem focuses on the central motif of 'vision,' and serves as a transition between the Armenian cycle and the Moscow verse.

Indeed, in 'Frantsuzy,' the syntactic linkage — «и» — binding the paintings of Picasso and Pissarro is reinforced both by the phonic association of the painters' names and by the reference to the epithet of colour, the primary colour — «малиновая» — in «малиновая ласка» and «еврей Пикассо и серомалиновые бульвары Писсарро».²⁰ This linkage is carried still further in suggesting the relationship of these paintings to the poet's vision of life as a 'lottery,' presented earlier in the last paragraph of chapter 3, at the end of the Signac passage: «жизнь... представляющуюся мне щекочущим ожиданием какой-то беспроигрышной лотереи, где я мог вынуть все, что угодно...»; then again here: «бульвары Писсарро, текущие, как колеса огромной лотереи»; and finally, toward the end of the chapter, in the discussion of the distinction between art and nature:

Материал живописи организован *беспроигрышно*, и в этом его отличие от натуры. Но вероятность тиража обратно пропорциональна его осуществимости. (II, 162; my italics — JGH)

It is not difficult to read into the image of 'the old Jew' Mandelstam's own self-reflexive image. Has Mandelstam finally come face to face with his own self-image? How is this image related to his biographical 'I,' to the observer-witness, to the heir of the patriarchs, to the would-be patriarch, indeed to 'the old Jew' with his walking stick, wandering the streets of Moscow on his eternal quest?

The museum tour in 'Frantsuzy,' then, unfolds as a particular kind of confrontation between the artist-poet-observer and forms of artistic self-portraiture. Picasso's old Jew comes closest, perhaps, to the poet's own self-portraiture in his prose and verse of this period. Mandelstam's museum tour is thereby metamorphosed into a series of self-revelations and self-reflections similar to the portraits of the persona provided in the Moscow verse. Hence, perhaps, the close correlation of the prose and verse and the revelations of visual representation.

As for context — or the world in which the poet's 'I' exists — the poet's admiration for the 'grey-raspberry' (old and respected, genteel and beautiful) boulevards of Paris represented in Pissarro's paintings of *Place du Théâtre Français* and *Avenue de l'Opéra* (1899)²¹ is somewhat undermined by the ominous references to «колеса лотереи с коробочками кэбов, вскинувшими удочки бичей, и лоскутьями разбрызганного мозга на киосках и каштанах», reiterating the ambiguous, ambivalent attitude toward art and the artist suggested in the Van Gogh passage. What is more, these revelations are equally reminiscent of the persona's observations of Moscow street life in the verse of 1931, where he never knew what he might run across — photos pulled out of a bucket, or people leaving cinemas as if chloroformed, astrakhan caviar, or... — the endless possibilities of the lottery of life. Nevertheless, life's lottery is conceived anew, and transformed in the verse of this period. In its recreation/*pretvorenie* — life's lottery is all-encompassing, all-inclusive of both the ugly and the beautiful, the diseased and the healthy, the impersonal and personal, the magnificent treasures of the past as well as the necessities and demands of the present. This lottery image is strengthened in the observer-witness's juxtaposition of the paintings of Picasso and Pissarro — the image of self-reflection and the image of the world which he inhabits.

As Mandelstam comes to the end of his museum tour, he seems to run headlong into the ultimate ambivalent statement — «В дверях уже скучает обобщение». The face-to-face encounters of the museum tour seem to lead him to dismiss the rational process of generalization and move on to a discussion of a 'new method' of viewing art: a declaration (following Signac?) of precisely *how* one should look at paintings, having experienced the process himself, and having recognized the significance of 'the eye': «Для всех выздоравливающих от безвредной чумы наивного реализма я посоветовал бы такой способ смотреть картины...» (II, 161).

Mandelstam's 'method for viewing paintings' is then presented as a three-stage process leading up to the final stage where the eye 'confronts the idea behind it' — «очная ставка с замыслом»:

...живопись в гораздо большей степени явление *внутренней секреции*, нежели апперцепции — то есть внешнего восприятия.

Материал живописи организован беспроигрышно, и в этом его отличие от природы. Но вероятность тиража обратно пропорциональна его осуществимости.

И тут только начинается третий и последний этап вхождения в картину — очная ставка с замыслом. (II, 161-62; my italics — JGH)

The most significant elements in Mandelstam's 'method' seem to be related to the statements embedded in his discussion of Signac's manifesto, and the resultant experience of his own aesthetic transformation. They help define the conditions or code required to find the meaning of a work of art.

First, Mandelstam declares that he has finally gained a new understanding of the visual elements of art, that he now includes 'vision' as an integral aspect of his poetics. Second, he now recognizes all art (including painting) as autonomous, as separate and different from nature or life, regardless of superficial similarities. His assertion in 'Frantsuzy' that truly to understand a painting is a matter of 'internal secretions' rather than external 'apperception,' suggests how his new conception of the art of painting is far more than mere description or imitation of nature.

Thus, in conjunction with this new attitude toward painting and the new visual sensibility first expressed in the Armenian cycle, Mandelstam comes to the realization that art, because its 'material is organized,' unlike that of nature, is something which cannot lose or fail because it contains nothing extraneous; it is a unified whole — perhaps, the only 'unfailing lottery' — hence, the aesthetic and philosophical suggestion or meaning of the concluding paragraph of the Signac passage:

К тому же легкость вторгалась в мою жизнь, как всегда сухую и беспорядочную и представляющую мне щеко-чущим *ожиданием какой-то беспроигрышной лотереи*, где я мог вынуть все, что угодно... (II, 145; my italics — JGH)

Nevertheless, because the 'probability' of winning that lottery 'is in inverse proportion to its feasibility,' the challenge of art remains, and the poet's imperative — his sacred calling to bear witness in life's lottery — is recognized as the ultimate challenge to death.

It would seem, then, that it was Signac's manifesto that revealed to Mandelstam the significance of the visual which he first began to apprehend in Armenia. Subsequently, after his return from Armenia, his life in Moscow in 1931 and, in particular, his

reading of Signac and his tour of the Museum of Modern Art helped him to gain self-awareness and, perhaps, to regain his Acmeist self-confidence as well, in recognizing both the relationship between art and life and the distinction between them, and in confirming the artist's ultimate challenge.

NOTES

1. Space does not permit a full discussion of the Armenian imperative here; see J.G. Harris, 'The "Latin Gerundive" as Autobiographical Imperative: A Reading of Mandelstam's *Journey to Armenia*,' *Slavic Review*, 45, 1986, pp. 1-19; and my forthcoming 'Sources, Echoes and Transformations of Mandelstam's Armenian Myth in the Lyrics of the 1930s.'

2. All references to Mandelstam, unless otherwise stated, are to *Sobranie sochinenii* (dating is also based on this edition).

3. Originally published in 1899, Paul Signac's *D'Eugène Delacroix au neo-impressionisme* (Paris, 1964) appeared in a Russian translation in 1913. Translations are mine, based on the above edition, with page numbers given in the text.

4. See also, in the cycle 'Armeniia,' the emphasis on the purity and directness of a child's drawing or the Armenian landscape as lion's painting.

5. See my 'The "Latin Gerundive"' and 'Sources, Echoes and Transformations.'

6. This subject was first raised in № 206, from 'Armeniia,' and reinforced in the third and fifth chapters of *Puteshestvie v Armeniiu*.

7. Gustav Shpet, *Esteticheskie fragmenty*, Petrograd, 1922, pp. 28-29.

8. Lidiia Ginzburg, *Chelovek za pis'mennym stolom*, Leningrad, 1989, p. 8.

9. In contrast, see the Armenian and Moscow cycles, №№ 203, 205, 206, 209, and so on. On Mandelstam's 'picture' poems, see A. Flaker, 'Puteshestvie v stranu zhivopisi (Mandel'shtam o frantsuzskoi zhivopisi),' *Wiener Slawistischer Almanach*, 14, 1984, pp. 167-78; Thomas Langerak, 'Mandel'shtam's "Impressionism",' in *Voz'mi na radost': To Honor Jeanne Van der Eng-Liedmeier*, Amsterdam, 1980, pp. 139-48; Jan M. Meijer, 'Pictures in Mandel'shtam's Oeuvre,' in *Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, Lisse, 1979, pp. 329-37.

10. Most scholars have considered the term 'naive realism' simply as a negative political term, see Gifford, Isenberg, etc. It would not be surprising if Mandelstam were still using the older term since he also refers to it merely as «безвредная чума». See Ia. Tugendkhol'd, 'Problema mertvoi prirody,' *Apollon*, 1912, 3-4, pp. 25-36, and Sergei Makovskii, 'Frantsuzskie khudozniki iz sobraniia I.A. Morozova,' *Apollon*, 1912, 3-4, pp. 5-16. Tugendkhol'd also explains that 'the crisis of naive realism and materialism in the realm of painting coincided with the progress of the physical and

biological sciences on the one hand and the emergence of Symbolism as a literary movement on the other. Indeed, the successes in the sciences in the second half of the nineteenth century could not but be conducive to the reanimation of "dead nature" in the consciousness of artists. Did not the optical discoveries of Helmholtz and Chevreul reveal to the artist the rich life of colour?..' (p. 28).

11. Tugendkhol'd, p. 28; Makovskii, pp. 11-12.

12. Makovskii, p. 10.

13. See Iurii I. Levin, 'Zametki o poezii Osipa Mandel'shtama 30-kh godov, I,' *Slavica Hierosolymitana*, 3, 1978, pp. 110-73; Kiril Taranovsky, *Essays on Mandel'shtam*, Cambridge, Mass. and London, 1976; J.G. Harris, 'Impulse and the Text,' in *Osip Mandelstam. The Collected Critical Prose and Letters*, London, 1991, pp. 3-49. Levin shows how the 'cultural historical world' in the 1930s 'plays the main paradigmatic role.. the role which unifies and explains the models of everything else' (p. 114). He points out how 'everything external that enters Mandelstam's later poetry... is experienced and assimilated by his entire personality through the unity of his senses, his feelings, and his consciousness, and emerges not as something external but as an element in the structure of the authorial "I"' (p. 115). See also, Jennifer Baines, *Mandelstam: The Later Poetry*, Cambridge, 1976, for a discussion of the Moscow poems in conjunction with Nadezhda Mandelstam's typescript (pp. 34-47, 237-38).

14. On the training and testing of 'the eye,' learning how to see, and Goethe's optics, see also Nancy Pollak, 'Mandel'shtam's Mandel'shtein,' *Slavic Review*, 46, 1987, pp. 450-70.

15. According to 'Katalog kartin frantsuzskikh khudozhenikov iz sobraniia S.I. Shchukina,' *Apollon*, 1914, 1-2, p. 45, these could refer to: *Portrait de l'artiste par lui-même* and *Paysage d'Aix*, or according to 'Katalog kartin frantsuzskikh khudozhenikov iz sobraniia I.A. Morozova,' *Apollon*, 1912, 3-4, pp. 5-16, they might refer to some seventeen paintings which included two 'nature mortes,' another self-portrait, and various 'paysages' — *Le Jas de Bouffan*, *Paysage de Provence*, *Paysage de Pontoise*, *Paysage de St. Victoire*, *Montagne de St. Victoire*, as well as his *Étude de baigneurs*.

16. For more details, see A. Flaker, 'Puteshestvie v stranu zhivopisi.' However, Flaker does not compare the discussion of the paintings to the poems of 1931. According to the 'Katalog... sobraniia Morozova,' the Van Gogh paintings referred to here may include: *Les Chaumières*, *Le café de nuit*, *Les vignes rouges d'Arles*, and *Paysage à Auvers après la pluie*.

17. *Sochineniia*, I, pp. 178-80; *Sobranie sochinenii* (№ 251) has «с белокурой тростью» for «с белорукой тростью». Concerning the dating of this poem as May — 19 September 1931, see *Sochineniia*, I, p. 515.

18. Identified according to the 'Katalog... sobraniia Shchukina,' p. 43.

19. *Sochineniia*, I, p. 176; *Sobranie sochinenii* (№ 236) has «селям» for «села».

20. My interpretation disputes Nadezhda Mandelstam's statement in *Vtoraia kniga*, Paris, 1972, pp. 618-22, that the epithet

might have been associated with Rembrandt's painting of the Prodigal son. I would suggest that it is related to the use of the primary colours in the Armenian cycle: ochre/yellow, red, and turquoise.

21. Identified according to the 'Katalog... sobraniia Shchukina,' p. 44.

ГЕТЕ И МАНДЕЛЬШТАМ:

ДВА ЭПИЗОДА ИЗ «МОЛОДОСТИ ГЕТЕ»

Диана Майерс

В художественном пространстве пореволюционных стихов Мандельштама эллинистическому началу противопоставляется неэллинистическое, варварское начало. Если первое обращено к прошлому или к уходящему в прошлое, второе — определяет характер новой эры и обращено в будущее. Эллинистическое пространство как правило замкнуто, обозначено определенными пределами — стенами театра, церкви, цепью гор — и представляется замедленным или застывшим, запечатанным в неподвижном воздухе, в стекле. Постепенно оно, уходя из реальности в область воспоминаний, все больше и больше ограничивается пределами памяти. Варварское пространство беспредельно, молодо, стихийно и обладает чертами символистского дионисийского «рождающего» хаоса.¹ Подобное разделение концептуально соответствует эллинизму и варварству Вячеслава Иванова, согласно которому «оба мира относятся один к другому, как царство формы и царство содержания, как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис... наш, варварский, наш славянский, бог».² К первому Иванов относил латинский мир, ко второму — германство и славянство, с которыми он связывал идею «варварского возрождения». У Мандельштама первому соответствует эллинизм, второму — германство и скифство. «Скифский миф» у символистов вписывался в общую идею очищения — возвращения в стихийное состояние — и обновления человечества. У Мандельштама ссылки на собственно скифские реалии немногочисленны и, как правило, они упоминаются параллельно и в противоположении классическим: скиф — Овидий; арба воловья (Рим, цивилизация) — поход варварских телег (Скифия); скифский праздник — берег Невы, Кассандра. Если под скифством подразумевать некое стихийное начало или определенное психологическое состояние, то скифский характер носят уличные толпы, чернь в «Когда в темной ночи замирает...», «Чуть мерцает призрачная сцена...», «Когда октябрьский нам готовил временщик...», «советская ночь» в «В Петербурге мы сойдемся снова...». В «Телефоне» торжество германско-скифского варварства — «дубовая Валгалла и старый пиршественный сон» — является результатом самоубийства (самопожертвования), знаменующего восход солнца, которого нетерпеливо ожидает, скорее скифская

по характеру, толпа («Асфальта черные озера/Изрыты яростью копыт»).

Однако активным началом, в какой-то степени сравнимым со скифами Блока, у Мандельштама обладает германство. Именно оно несет в себе черты новой культуры, обладает воинственной энергией, молодостью и разрушительной силой, и «варварское возрождение» у него скорее связано с ним. Иными словами, германство представляет ту силу, которая наступает на сопротивляющийся, но уступающий ей эллинизм — «Грубому времени воск уступает певучий» («Когда городская выходит на стогны луна...»). Основные признаки германства обозначены в «Когда на площадях и в тишине келейной...» и в «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»: «жестокая зима», «стужа», «северный муж», «северные скальды», «северные дружины», «белый снег», скрип хрупкого наста, «янтарь, пожары и пиры»: «холодный и чистый рейнвейн», «Валгаллы белое вино», «душистое с корицею вино» (вино как пьянящий напиток, в отличие от культуры виноделия, «науки Эллады» — винограда из «Золотистого меда струя из бутылки текла...»), «жестоких звезд соленые приказы», «полынь и горький дым», «крутая соль торжественных обид», соль звезд, пустота пространства, заговорщики. Здесь же подчеркивается чуждость германству христианского искусства, «игры Отца с детьми» («Пушкин и Скрябин», II, 315), и эллинистического тепла: «...северные скальды грубы,/Не знают радостей игры...», «Им только снится воздух юга,/Чужого неба волшебство...». Ср. также отношение Гете к поэзии: «Поэзия — серьезная работа».³ В «Умывался ночью на дворе...» уже пережившее очищение и лишенное признаков эллинизма пространство уподобляется чистому холсту, который, очевидно, послужит основой нового «правдивого» варварского творчества.

Дату начала наступления грубого времени на «певучий воск» Мандельштам определяет точно — это смерть Пушкина: «Никогда он (Лермонтов) не казался мне братом или родственником Пушкина. А вот Гете и Шиллера я считал близнецами. Здесь же я признавал чужое и сознательно отделял. Ведь после 37-го года и кровь, и стихи журчали иначе» («Книжный шкаф», II, 59). В данном случае важен не только сознательный или подсознательный анахронизм, но и противоположение романтической традиции, восходящей к Гете и Шиллеру, пушкинской. Здесь также к месту вспомнить о постоянном, явном и скрытом, споре Мандельштама с символистами вообще и Вяч. Ивановым в частности, а также замечание Надежды Яковлевны о том, что Мандельштам всегда говорил, что большевики берегут только тех, кого им с рук на руки передали символисты.⁴ Гете, которого символисты считали родоначальником своей поэтики и который, согласно Иванову, вместе с Шиллером «...сам того не зная, вглядывался сквозь мглу наступающего нового столетия в

далекие проблемы наших дней»,⁵ может служить примером этой преемственности. Большевистская критика относила его к сонму революционных поэтов прошлого, и в 1932 году широко отмечалось столетие со дня смерти Гете торжественными заседаниями и юбилейными изданиями. Судя по возражениям против издания восемнадцатитомника Гете, включенного ГИЗом в свою пятилетку («О переводах», II, 435), юбилейная суэта особого восторга в Мандельштаме не вызывала. Непосредственно на Мандельштаме все это отразилось тем, что его рассуждения о Гете были восприняты как поношение прогресса.⁶ Иначе говоря, Гете занял свое твердое место в современности. Динамику этой преемственности прекрасно выразил сам Мандельштам:⁷

Творческая тайна художника — как это хорошо, как это глубоко!

Мудрый совет, толкающий на полезное действие, — как это прекрасно!

Но из этих двух — сошьют тайного советника... (МГ, 14)

В «Христиане Клейсте» наступление нового времени отмечено двумя вехами: «известиями о Гете» и появлением «мохнатой казацкой папахи» на Рейне. Переход через Рейн, помимо всего прочего, знаменует собой и встречу скифства с германством. О том же и в «Декабристе»: «Шумели в первый раз германские дубы...», «Россия, Лета, Лорелея». В последнем «Россия» представляет некую данность, «Лета» — эллинистическое начало, уходящее в прошлое или канувшее в забвение, «Лорелея» — германское, романтическое, манящее, влекущее и гибельное.

Мир до этих событий отличается стабильностью, культурностью и игривостью: «Слагались гимны, кони гарцевали/И, словно буквы, прыгали на месте»; или, в другой редакции, «княжества топтались на месте» (ср. с динамичным, нетерпеливым и победным «Квадриги черные вставали на дыбы/На триумфальных поворотах» в «Декабристе»). Его гармоничность, обозримость и измеримость человеческими масштабами не нарушаются даже войнами и смертью, которые своеобразно одомашнены, эллинизированы: «Война — как плющ в беседке шоколадной»; «И за эфес его цеплялись розы»; «И прямо со страницы альманаха.../Сбегали в гроб, ступеньками без страха,/Как в погребок за кружкой мозельвейна».⁸

Гете появляется неназванным в стихотворении «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...». Образ этот возможно был вызван видом этого доминирующего в любом концертном зале инструмента, однако следует упомянуть и его готические формы и то, что он в первую очередь ассоциируется с «высоким спорщиком» Бахом. «Как орган» звучит в восприятии Мандельштама Клопшток,⁹ к которому в «Молодости Гете» молодежь

относится весьма негативно и иронично, как, впрочем, и к другим «классикам»: «...слушать органную музыку и выжимать из себя слезы сорок восемь часов подряд! — Нет, спасибо» (МГ, 9). Вместо органной музыки, звучат песни Шуберта, в частности, «Лесной царь» на стихи Гете. Пространство стихотворения по характеру варварское и заполнено не мелодией, а «музыкой» стихий, шумом, разрушительной энергией: шум мельницы, песни урагана, голубоглазый хмель, безумная ярость лесного царя, страшная сила, ночное возвращенье, дикая песня, черное вино, двойник, привиденье, бессмысленный взгляд, холодное окно. Стихотворение до предела насыщено излюбленными символистами образами, одновременно принадлежащими и «родной колыбели» — немецкой романтической традиции. В то же время это родная колыбель нового «грубого» времени, современности, сбывшегося «пиршественного сна». То есть, в первой же строке стихотворения классическое начало приглушается, и пространство наполняется звуками созвучными современности, провозвестником которой оказывается Гете. Подобная же роль отводится ему и в «Молодости Гете».

В основе «Молодости Гете» лежит *Правда и поэзия Гете*, однако некоторые эпизоды взяты из *Путешествия в Италию*, которое Гете совершил, будучи далеко не молодым, а 37-ми лет от роду, вернувшись оттуда через два года, т.е. в возрасте Мандельштама времен его путешествия в Армению.¹⁰ Радиопьеса, по крайней мере в дошедшем до нас виде, состоит из ряда разрозненных, внешне несвязанных и часто кажущихся несвязными, эпизодов. Некоторые из них цитируют источник без особых изменений, некоторые отдельными кусками, в отдельных случаях Мандельштам вносит незначительные изменения в оригинал, иногда же Мандельштам сам «дописывает» за Гете. Возможно, Мандельштам подбирал эпизоды, которые считал «характерными для становления каждого поэта», но этим дело не ограничивается.¹¹ В эпизодах прослеживается противоположение старого и нового миров, и Гете неизбежно принадлежит новому: дымящийся алтарь с жертвоприношениями (МГ, 5), восхищение техникой (МГ, 10), неприятие поэтов-классиков (МГ, 9), презрение к старому миру, увлечение революционными идеями (МГ, 12-13) и вера в преобразовательную роль искусства и поэзии:

...эти юноши — целиком живут внутренними душевными бурями. Им кажется, что презренные феодальные князьки должны трепетать перед их вдохновением. Ярость душевных порывов, свободная поэзия, черпающая силу в народном творчестве, победит немецкую косность, сокрушит убожество пережившего себя строя. (МГ, 13)¹²

Отсюда и взгляд на поэзию равно противоположный мандельштамовскому: «поэзия никогда не является частным личным делом» (МГ, 10).

Детали, идеи, принципы, объединяющие Гете, символистов и современность, содержатся во всех эпизодах. В пятом и девятом эпизодах, например, содержатся аллюзии на мифотворческие и жизнестроительные идеи, присущие всем трем, и указывается их связь с отношением к искусству.

В основу пятого эпизода легло описание Гете его пребывания в Дрездене, где он снимал комнату у сапожника. Гете описывает и посещение знаменитой галереи. Он охотно выслушивает «беглые объяснения проводника», а затем просит разрешения остаться подольше. Гете покоряет проводника своими познаниями и проявленным интересом и восторгом, с которым он «обращал особенное внимание на те картины, где кисть должна была с большим трудом одерживать победу над природою, ибо такого рода произведения, где сравнение с природою еще более возвышало достоинство исполнения, всегда привлекали мое внимание» (ПуП, 198). Таким образом, в оригинале инициативу общения берет на себя сам Гете. Мандельштам переиначивает сцену. У него Гете старается отделаться от музейного проводника, создавая впечатление, что ему нечему научиться у «присяжного объяснителя картин», который «сыпал, как горохом, названиями живописных школ, именами художников», возгласами «божественно, очаровательно, непередаваемо, воздушно, бесподобно». Легкости, а может и неглубокомыслию, профессионального хранителя культурного наследия, с семенящей походкой, Мандельштам противопоставляет тяжеловесность, основательность Гете: это «юноша с покатым лбом... острым как будто ищущим носом и... жадно вопрошающими глазами». Он избавляется от спутника и твердым шагом проходит через комнаты итальянской живописи: «Всё это прекрасно, но не сейчас, после! Скорей к голландцам, к бессмертным *северным* мастерам» (МГ, 8). Это восклицание, проецирующее прекрасное в неопределенное будущее, ему приписывает Мандельштам. Гете отвергает именно то, к чему стремится Мандельштам «от молодых еще воронежских холмов». Красочными лаконичными мазками Мандельштам создает свою обобщенную итальянскую картину, выделяя в ней детали, важные для его видения христианского мира: ярко-синее небо, остроконечные скалы, тонкоствольные деревья, пастухи с ягнятами, «женщины с удлинёнными лицами, державшие цветок в вытянутой руке или же склоненные к колыбели пухлого мальчика». В *Правде и поэзии* Гете действительно выражает свое предпочтение северных мастеров итальянцам, причем выражаемые им эстетические принципы при объяснении этого предпочтения не могли не читаться актуально в годы становления тоталитарного искусства: «Вообще те произведения, которые я не

мог сопоставить с натурой и сравнить с существующими известными предметами, оказывали на меня мало действия. Материальное впечатление было для меня всегда исходным пунктом для всякого высшего наслаждения» (ПуП, 199).¹³

Определенных картин Гете не описывает и не упоминает, но, находясь под очевидным впечатлением голландской живописи, уже сквозь призму увиденного смотрит на жилище сапожника, которое напоминает ему по колориту и светотени картины Остаде и Шалькена. В его описаниях отсутствуют какие-либо предметно-бытовые детали, картина же, написанная Мандельштамом, полна именно ими:

...яблоки, рыбы, бочонки, крестьяне, пляшущие под дубом и кажущиеся под огромным деревом взрослыми карликами с развевающимися полами кафтанов. Женщины в тяжелых бархатных платьях и большеголовые дети, цепляющиеся за их подол. Лудильщики и бочары, косматые и всецело поглощенные работой, и, наконец, семья сапожника: ...жилая комната — она же мастерская; коричневые полумрак, кусок хлеба с воткнутом ножом на столе, молоток, ударяющий по башмаку, надетому на колодку, деревянная ладья колыбели с парусом полога...

Да ведь это мастерская шутника сапожника Фрица! Искусство и жизнь встретились. ...Сапожник подарил Гете пару прочных, но некрасивых сапог.

Несмотря на общее идиллическое впечатление, производимое картиной, идиллия эта северная, варварская. Вместо «остроконечных скал» и «тонкоствольных деревьев» итальянской картины, пейзаж обозначен германским «дубом», «огромным деревом», вместо пастухов с ягнятами (с их христианской символикой) здесь изображены люди подчеркнуто примитивного ручного труда — крестьяне, лудильщики, бочары и сапожник (ср. «Есть блуд труда, и он у нас в крови...» (№ 260)). Там тонколицые женщины, «склоненные к колыбели пухлого мальчика» — здесь женщины в тяжелых платьях и дети, цепляющиеся за их подол. Упоминается и колыбель, но выделяется не ее непосредственное предназначение, а материал — дерево — и форма — ладьи, да еще и с парусом. Вместо цветка в руке — нож, воткнутый в кусок хлеба на столе, который, вероятно, до этого держала в руке женщина. Набор предметов в жилье не случайный: ладья, предвещающая плавания и перемены, являющаяся также излюбленным символом у романтиков и символистов, посуда, напоминающая о первом символистском поступке «разрушителя» Гете — ее битье в целях извлечения звука; куски кожи, попавшие сюда из хаоса иудейского, дубовый стол и нож, ассоциируемые с «натюрмортом» из стихотворения о полной потере ориентации: «Дубовый стол, в

солонке нож,/И вместо хлеба — еж брюхатый...» (№ 143). Колорит картины — коричневый — также характерен для нового времени, германства и севера: «Старинной песни мир — коричневый, зеленый,/Но только вечно-молодой...» (№ 96). К коричневости Мандельштам испытывает явную неприязнь, отчетливо проявляемую в его желании опровергнуть «отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой шпенглеровской коричневости Данта». И далее, в качестве правомерности своего опровержения, Мандельштам описывает яркую, красочную расцветку миниатюры современника-иллюминатора, выделяя в ней «ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-серой породе» (*Разговор о Данте*, II, 379-80).

Мандельштам использует в отрывке лексику и образность, характеризующие в его стихотворениях новую эпоху: яблоки, как правило связанные у него с морозом или клятвопреступлением, рыбы — с немотой, бочонки и пляшущие под дубом крестьяне, безличностные, выглядящие карликами, — это и ивановские «веселие народное», соборные хороводы, в которых личности быть не должно, и «скифский праздник», и «дубовая Валгалла». Все названные предметы примитивны и грубы: бочонки, кафтаны, молоток, колодка, некрасивые сапоги. Доминирующий материал в отрывке — дерево, противопоставляемое у Мандельштама камню, и деревянные предметы составляют семантический ряд, характеризующий новую эпоху, истинный «деревянный рай»: «деревянные лавки», «деревянная ложка», «деревянные ребра», «древние срубы» и «деревянный сруб», «деревянный ларь», «деревянный дождь», «бочка», «бадья», «колоды», «плахи», «дубовые колени» городов и т.д.

Особое место занимают в отрывке образ «женщин в... бархатных платьях», не участвующих в хороводе и лишь наблюдающих его, что тоже вписывается в поэтический мир Мандельштама, в котором женщины представляют пассивное и консервирующее начало (ср. «В черном бархате советской ночи.../Всё поют блаженных жен родные очи...»). «Бархат», наряду с «мехами», входит в семантический ряд, включающий предметы поглощающие, приглушающие звуки, а также обозначающие грань между миром искусства и реальностью (сюда же входят «шелк», «завеса», «портьеры»; ср. «Черным бархатом завешанная плаха/И прекрасное лицо» [№ 110]). В преодолении этой грани, слиянии искусства и жизни, виделся символистам путь к достижению высшей реальности, в конечном счете, соборности. Мандельштам эту грань ослабленно отмечает «бархатными платьями», отделяющими сцену хоровода — мечту, «пиршественный сон» — от сцены, изображающей грубый быт сапожника; совмещение жилой комнаты с мастерской по-своему снимает грань между жизнью и творчеством, однако еще в пределах картины, т.е. идеи, но затем Гете обнаруживает, что находится в реальной мастерской. Это

окончательно стирает грань между жизнью и искусством, что характерно для варварства. В эллинизме искусство остается в пределах культуры.

Включение в сюжет картины сапожника и столь похожее воспроизведение обстановки жилья горийского сапожника (две комнаты, колыбель, комната-мастерская) для иллюстрации «встречи» искусства и жизни, вряд ли было случайным, особенно если учесть причину ссылки Мандельштама и то, что в те мифотворческие и жизнетворческие времена жизнь творилась по определенному замыслу, принадлежавшему, в частности, и большеголовому ребенку и широкогрудому сыну сапожника. Очевидно не случайно и то, что Мандельштам совершенно произвольно вводит в эпизод какого-то «белобрысого шалопая», по отношению к которому сапожник проявляет беспокойство, что тот не кончит университет, а также племянника сапожника, «студента богословских наук» — как известно, Сталин не окончил духовную семинарию. В вычеркнутом из основного текста отрывке Гете величает сапожника «мастером» (МГ, 12), т.е. титулом, который Сталин настойчиво употреблял по отношению к Мандельштаму в разговоре с Пастернаком. О последнем сохранилось два замечания, связанных с работой над МГ, в которых Мандельштам противопоставляет себя Гете: «Пастернак принадлежит к числу людей (художников), которые Эсхила продолжают перерабатывать в Гете» и «Пастернак» человек всепониманья; я — человек исключительного понимания. И Гете — человек всепонимания» (МГ, 12).

Аллюзии на современность содержатся и в девятом эпизоде радиопьесы (МГ, 11), скомпонованном из двух отрывков из *Путешествия в Италию*. То, что вошло в текст эпизода, почти слово в слово переписано из оригинала, однако в данном случае гораздо многозначительнее то, что в тексте было опущено. Центральным в эпизоде является описание посещения веронской арены:

Веронский амфитеатр: один из цирков, построенных римским императором для массовых зрелищ.

— 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 мерилom для громадности целого здания.

Головы, служащие мерилom для громадности здания, крестьяне, кажущиеся карликами под огромным деревом, возвращают нас к ассирийским пленникам, копошащимся, как цыплята, под ногами огромного царя, к архитектуре, олицетворяющей «враждебную мощь государства», которой Мандельштам противопоставлял социальную готику, определяемую как «свободная игра тяжестей и сил... где все целесообразно, индивидуально и каждая частность аукается с громадой» («Гуманизм и современность», II, 352).

Приведем, однако, для сравнения соответствующее описание амфитеатра Гете, выделив наиболее на наш взгляд важное из того, что опустил Мандельштам:

Когда я вошел в него, и еще более, когда обошел вокруг по верхнему краю, он произвел на меня странное впечатление: это что-то великое, хотя ничем не приковывающее внимания. На него надо смотреть не тогда, когда он пуст, а когда он наполнен людьми, как *это бывает в последнее время в честь Иосифа Второго и Пия Шестого*. Говорят, что император, привыкший уже видеть перед собою толпы народа, был изумлен этим зрелищем... Подобный амфитеатр особенно приноровлен к тому, чтобы внушать народу почтение к самому себе собственным своим видом, чтобы обморочивать народ посредством его самого...

Увидев себя таким образом, собранным в одно, народ должен был изумиться самому себе. Привыкнув видеть себя прежде только снующим взад и вперед, теснящимся без всякого *порядка или дисциплины*, этот многоглавый, многоумный... блуждающий зверь вдруг видит себя соединенным в одно благородное целое, слитым воедино, сплоченным в одну массу, как бы в одно тело, в котором живет один дух. Простота овала самым приятным образом выказывается каждому глазу, и каждая голова зрителя служит мерилom для громадности целого здания...

Оно построено из красноватого мрамора...

Лучшие, но всегда запертые ворота...

(ПВИ, 24-25)

В гетеанском видении амфитеатра Мандельштам выделяет монументальность здания и монолитность толпы (идеи коллективности, соборности у Гете отмечались Ивановым), делая это с меньшим нажимом, чем Гете, и исключая детали и лексемы, вызывающие весьма определенные и опасные ассоциации: имя Иосиф Второй, сборища дважды в год, сплоченный, один (единый) дух, порядок и дисциплина, красноватый мрамор, запертые, подобно кремлевским, ворота.

Интересна сама перспектива: взгляд Гете на арену сверху вниз эквивалентен взгляду с высоты со стороны кремлевской

стены на ту сторону площади, где действительно ничего не приковывает внимания. Первоначально это взгляд на пустую арену-площадь, покрытую булыжником, что само по себе у художника с воображением вызывает желание увидеть ее заполненную головами. Слово «голова» в описании толпы — «многоглавый», «каждая голова» мерило и ощущение ее громадности — всё это находит свое место в «Оде», где «бугры голов» напоминают булыжник: «Он свесился... с горы в бугры голов»; «Уходят вдаль людских голов бугры: / Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят» (ср. ровно противоположное: «Воздушно-каменный театр времен растущих / Встал на ноги, и все хотят увидеть всех — / Рожденных, гибельных и смерти не имущих» (№ 356).

Слова «цирк», «массовые зрелища», «ярус», а также замена гетевского «многоглавый» и «многоумный» на «многогласный» и «многошумный» принадлежит Мандельштаму. Гете обходит арену «по верхнему краю», что Мандельштам заменяет «по ярусу верхних скамеек». Ключом к этому может послужить пассаж из *Египетской марки*: «Обратите внимание: у античности был амфитеатр, а у нас — у новой Европы — ярусы. И на фресках Страшного суда, и в опере. Единое мироощущение» (II, 78). Ср. также: «Шпенглер... все же увидел его из ложи немецкой бургоперы, и когда он говорит "Дант", сплошь и рядом нужно понимать — "Вагнер" в мюнхенской постановке» (*Разговор о Данте*, II, 226-27; до этого речь идет о непонимании Данта Блоком). Здесь намечается генеалогическая линия: Гете — Вагнер — символисты — современность.

Непосредственно за описанием арены, как бы логически продолжая начатую тему, следует небольшая сценка с массовыми убийствами (или самоубийствами), хотя в пьесе, кстати понравившейся Гете, закололись всего двое стариков (*ПВИ*, 48):

А через несколько недель в маленьком венецианском театре шла довольно нелепая пьеса: актеры, по ходу действия, чуть ли не все закололись кинжалами. Неистовая венецианская публика, вызывая актеров, вопила: «Bravo, i morti!» — bravo, мертвецы!

Вслед за этим ставится вопрос:

Чему так непрерывно, так щедро, так искрометно радовался Гете в Италии?

Вопрос поставлен непосредственно после описания массовых праздников и сцены с убийствами, вероятно, не совсем случайно, и тем значительнее следующее за ним объяснение, из которого явствует, что описанное не ограничивается рамками искусства:

Популярности и заразительности искусства, близости художников к толпе, живости ее откликов, ее одаренности, восприимчивости. Больше всего ему претила отгороженность искусства от жизни.

Мандельштам, как и в других эпизодах, напоминает читателю о гетеанском понимании искусства, о его приверженности реализму в определенном понимании, об идее слияния искусства и жизни. Причем делается это весьма настойчиво — и в начале эпизода, и по ходу рассказа:

Дóма, в Германии, он избегал углубляться в античность, в древний классический мир, потому что понять для него значило увидеть, проверить осязанием.

Или замечание о надгробиях, цитируемое из оригинала:

Памятники выразительны, трогательны и всегда воспроизводят жизнь.

Эти отрывки служат виньеткой для описания сцен, за которыми скрыт образ художника — автора разыгрываемых в жизни зрелищ и спектаклей с участием и соучастием зрителей.

В конце эпизода Мандельштам возвращается к твердой походке Гете, которой он в музее шел мимо итальянских картин. Здесь гулкие звуки «шагов иностранца» слышны на фоне пения гондольеров, «поющих стихи старинного поэта Торквато Тассо». Гондольеры пели и Ариосто, но Мандельштаму важно рассказать о судьбе Тассо и таким образом о своей. Это «певец средиземных просторов — он рассказывал, как рубили дерево в заколдованных рощах и строили башню на колесах для осады... городов» (ср. тему рубки сосен в «Нашедшем подкову» и осады Трои в «За то, что я руки твои не сумел удержать...»). Он по-эллинистически «смешал в одну кучу» самые разные вещи, «волшебников и чертей он поставил чуть ли не выше христианского Бога», «помешался от страха, что церковь и власть объявят его еретиком», семь лет просидел в заключении и умер, не дождавшись славы. Образ «иностранца» Гете разительно не соответствует мелодии и поэту, которого поют гондольеры: «Он не похож на человека, который вышел на свидание: слишком велик размах его прогулки, слишком круто и решительно он поворачивает, отмерив двести или триста шагов». И тут возникает некое подобие семенящего музейного хранителя древностей в лице старого гондольера, внушающего Гете: «Удивительно, как трогает душу это пение...».¹⁴ Но душа Гете устремлена в будущее:

...когда я вернусь, я обращусь к ремеслам, я изучу механику и химию. Время прекрасного отживает. Только полезность и строгая необходимость управляют нашей современностью. (МГ, 14)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О теме варварства у Мандельштама см. D. Myers, ' "Hellenism" and "Barbarism" in Mandel'shtam,' в: *Symbolism and After. Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin*, London, 1992, с. 85-101. Церковь, христианство, представляя особую тему, в нашем контексте входит в эллинистическое пространство, которое можно было бы назвать также христианско-эллинским. Ср.: «Приходится бороться с варварством новой жизни... христианство эллинизирует смерть... Эллинизм, оплодотворенное смертью, и есть христианство. Семя смерти, упав на почву Эллады, чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени...» («Пушкин и Скрябин», *Собрание сочинений*, II, с. 318; ссылки на Мандельштама даются по этому изданию, если не указано иначе). Символисты связывали христианство с варварским миром: см. Блок, «Катилина», *Собрание сочинений*, 8 тт., Л., 1960-63, VI, с. 60-91; «Крушение гуманизма», там же, с. 92-93; ср.: «Эллинская душа нашла самое себя только с обретением Диониса» (Вяч. Иванов, «Спорады», *Собрание сочинений*, 4 тт., Брюссель, 1971-87, III, с. 116); о связи дионисийства с христианством см. «Ты еси», там же, с. 262-68.

2. Вяч. Иванов, «О веселом ремесле и умном веселии», там же, с. 70.

3. «Молодость Гете», публикация С. Василенко и Ю. Фрейдина, *Театр*, 1989, 12, с. 10. Далее МГ.

4. Н. Мандельштам, *Воспоминания*, Нью-Йорк, 1970, с. 161.

5. В. Иванов, «Гете на рубеже двух столетий», *Собрание сочинений*, IV, с. 112-13; о символистах и Гете см. В.М. Жирмунский, гл. VII «Символисты», в его *Гете в русской литературе*, Л., 1981, с. 448-72.

6. Н. Мандельштам, *Вторая книга*, Париж, 1972, с. 469-70.

7. Ср. символистскую концепцию художника как тайновидца и теурга.

8. О. Мандельштам, *Стихотворения*, Л., 1973, Библиотека поэта, Большая серия, с. 169, 264; *Сочинения*, I, с. 193, 400, 307.

9. Н. Мандельштам, *Воспоминания*, с. 258.

10. В. Гете, *Правда и поэзия*, *Собрание сочинений*, 8 тт., под ред. П. Вейнберга, СПб., 1892-95, VIII (далее *ПиП*); *Путешествие в Италию*, там же, VI (далее *ПВИ*).

11. *Вторая книга*, с. 271-72. Н. Мандельштам, к примеру, упоминает место, «не имеющее никаких соответствий в текстах Гете», считая, что оно относится к нему самому: «...его дружба с женщинами, при всей глубине и страстности чувства, была твердыми мостами, по которым он переходил из одного периода в другой...». К творчеству Мандельштама этот принцип применить довольно трудно, но легко, например, отнести его к Блоку.

Именно эту черту подмечает в Гете М. Шагинян (*Путешествие в Веймар*, 1923; перепечатано в ее *Собрание сочинений*, 9 тт., I, М., 1971, с. 649). «Советскость» М. Шагинян в подходе к Гете Н. Мандельштам неоднократно подчеркивает (там же, с. 249, 393).

12. Ср. с описанием настроений русской интеллигенции в *Шуме времени* (II, 59-61).

13. Ср. восхищение Мандельштама импрессионистами (*Путешествие в Армению*, II, с. 159-62), «Восьмистишия» или: «...поэзия не является частью природы... и еще меньше является ее отображением...»; «В поэзии важно только исполняющее понимание — отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее» (*Разговор о Данте*, II, 214; 215).

14. В рассказе, для Гете необычайно прочувствованном и взволнованном, лодочники по его заказу поют песни Тассо и Ариосто, разойдясь по разным концам канала и как будто перекликаясь. Пение звучит будто «жалоба без печали», «это песнь одинокого в даль, чтобы другой сочувствующий услышал его и ответил» (*ПВИ*, 50-51). Можно предположить, что этот рассказ мог послужить одним из источников стихов об Ариосте и Тассе. Рассказ о веронской арене и, в особенности, об игре в мяч с бегающими игроками, происходившей в «нескольких тысячах шагах» от арены «около старой городской стены» (*ПВИ*, 27), возможно лежит в подтексте стихотворения: «Вы помните, как бегуны/В окрестностях Вероны...» (см. также примечание А. Морозова в: *Стихотворения*, Л., 1973, с. 291).

МЕТРИЧЕСКОЕ СОСЕДСТВО «ОДЫ» СТАЛИНУ

М. Л. Гаспаров

Общепризнано, что стихи позднего Мандельштама группируются в циклы, ветвящиеся из единых первоначальных замыслов. Общепризнано, что такой цикл вырос и из «Оды» Сталину: Н.Я. Мандельштам насчитывает в нем с 12 января по 12 февраля 1937 г. 22 стихотворения.¹ Я позволю себе ограничить этот список до 16 по формальным соображениям: рассмотреть только те стихи, которые написаны тем же стихотворным размером, что и «Ода». У Мандельштама не было обычая менять размер на ходу: поэтому естественно, что все вариации замысла, начатого таким-то размером, сохраняли этот размер в отпочкованиях.² Поэтому, например, о таких стихотворениях сталинской темы, как «Средь народного шума и спеха...» или «Если бы меня наши враги взяли...», написанных иными размерами, здесь речи не будет, разве что мимоходом. Предметом разбора будут следующие стихотворения — как бы два полуцикла с хронологическим перерывом между ними. Крайние даты взяты те, которые названы Н.Я.М.:

Еще не умер ты, еще ты не один — 15-16.1.1937
В лицо морозу я гляжу один — 16.1
О этот медленный одышливый простор — 16.1
Что делать нам с убитостью равнин — 16.1
Не сравнивай: живущий несравним — 18.1
Я нынче в паутине световой — 19.1

Затем хронологический перерыв в полторы недели: видимо, на это время приходится главная, без отвлечений, работа над «Одой». Через этот провал перекидывается одно, очень важное стихотворение:

Где связанный и пригвожденный стон — 19.1-4.2.1937

Затем второй полуцикл:

Куда мне деться в этом январе — 1.2.1937
Обороняет сон мою донскую сонь — 3-11.2
Как светотени мученик Рембрандт — 4.2
Разрывы круглых бухт и хрящ и синева — 4.2
Еще он помнит башмаков износ — 7-11.2

Пою, когда гортань сыра, душа суха — 8.2
Вооруженный зреньем узких ос — 8.2
Как дерево и медь, Фаворского полет — 11.2
Я в львиный ров и в крепость погружен — 12.2

Размер Сталинской «Оды» и этих стихотворений — чередование длинных и коротких ямбов с рифмовкой МЖМЖ. Длина строк колеблется от 6 до 4 стоп, четные строки должны быть не длиннее нечетных. В цикле, примыкающем к «Оде», самые ранние стихи соблюдают самое контрастное чередование 6-4-6-4-ст. («Еще не умер ты...» и следующие), самые поздние сглаживают чередование до чистого 6-ст. ямба или почти чистого 5-ст. ямба; сама «Ода» стоит на полпути. Исходный размер, 6-4-6-4 МЖМЖ — это русский аналог того французского размера, который условно назывался «ямбы» и который со времен Шенье и Барбье прочно связывался с гражданской поэзией. Для Мандельштама это, конечно, было в высшей степени значимо. А размер, намечающийся в конце цикла 5-5-5-5 МЖМЖ — это размер знаменитого пастернаковского перевода «Сталин» из Н. Мицкиши; он тоже, несомненно, звучал в сознании Мандельштама.³

Я хотел бы говорить об этом материале только с литературной точки зрения. О внелитературной — лишь в двух словах. Смысл сталинской «Оды», очень сложной, я понимаю в соответствии с тем, что говорит о себе сам Мандельштам в «Стансах» 1935 г., очень прямых. Это попытка «войти в мир», «как в колхоз идет единоличник» («Стансы»), «слиться с русской поэзией», стать «понятным решительно всем» (письмо Тынянову 21.1.1937). А если «мир», «люди», которые хороши, «русская поэзия» едины в преклонении перед Сталиным, то слиться с ними и в этом: разночинская традиция Мандельштама не допускала мысли, что один поручик идет в ногу, а вся рота — не в ногу.

Я знаю, что такое понимание не для всех приемлемо и что потому-то «Оду» так долго не печатали ни в России, ни на Западе.⁴ Спорить я не буду, потому что спорить пришлось бы почти исключительно с Н.Я. Мандельштам, а на это я не имею нравственного права. Н.Я. совершила подвиг: она имела возможность просто уничтожить «Оду», но вопреки чужим и собственным желанием сохранила ее для нас (Н.Я.М., 197). Этого достаточно. Оспорить хотелось бы другое ее утверждение — не идеологическое, а филологическое: «Из "Оды" вышло множество стихов, совершенно на нее непохожих, противоположных ей, как будто здесь действовал закон об отдаче пружины... Искусственно задуманное стихотворение⁵ стало маткой целого цикла противоположно направленных, враждебных ему стихов» (194-95). Нам хотелось бы показать, наоборот, что стихотворения этого цикла подготавливают или развивают мотивы «Оды» в едином с нею

направлении. Я постараюсь коснуться тем: пространство, время, суд, народ, творчество.

В первой половине цикла интереснее всего меняется подача *пространства*: от горизонтали равнин к вертикали гор. Последовательность такова. Сперва наслаждение: «величие равнин», их «дышащее чудо». Потом пресыщение: «одышливый простор», «убитость равнин» (двусмысленность), «голод их чуда» — и в ответ стремление к вертикали, к «крутоярам Камы». После этого — смягчение горизонтальности, «холмы» воронежские и тосканские; смягчение мучительности, «ясная тоска», — и в ответ второй порыв вверх, от Крыма и Урала к Эльбрусу и свету и воздуху над ним. Там, где горизонтальная мучительность достигает предела, появляется образ «народов будущих Иуды»; там, где вертикальное облегчение достигает предела, появляется сам народ, которому нужен свет, хлеб и стих, а вместо Иуды — распятый спаситель-Прометей («Где связанный и пригвожденный стон...»).

В этом рубежном стихотворении «Где связанный и пригвожденный стон...» горизонталь и вертикаль находят, наконец, совмещение. Вертикаль названа все та же — гора, а на ней Прометей; но теперь эта гора окружена или полуокружена театром, в котором «все хотят увидеть всех», и театр этот, и без того по-гречески «растущий» ступень за ступенью, «встал на ноги»: горизонталью становится сам народ, и эта горизонталь стремится в вертикальное движение.

Так постепенно создается то пространство, в котором разворачиваются образы «Оды» Сталину: в середине — вертикаль с горой, превращающейся в героя, вокруг — горизонтальная площадь с народом — буграми голов, уходящими вдаль. О герое говорится: «он родился в горах», «он свесился с трибуны, как с горы, в бугры голов» (взгляд сверху вниз; это скрещение вертикали и горизонтали — в средней строфе стихотворения),⁶ «глазами Сталина раздвинута гора». О площади говорится: «бугры голов», «чудная площадь» (и на ней — взгляд снизу вверх — «в шинели, в картузе» вертикальная фигура), «вдаль прищурилась равнина... как море без морщин... до солнца бóрозды» (земля — море — небо), «шестиклятвенный простор», «уходят вдаль людских голов бугры». Сперва утверждается вертикаль, затем вокруг расстилается плоскость. Именно такое пространство подсказывает образ «оси», который будет так важен для Мандельштама (кто хочет, может говорить о мифологических архетипах). Этот образ появляется в «Оде» трижды: «кто сдвинул мира ось», взаимодействие героя с миром; «ловить лишь сходства ось», тождество героя с самим собой; «ворочается счастье стержневое», результат его подвига, жатва хлеба, жатва рукопожатий.

(Отступление. У мотива «о том, кто сдвинул мира ось», есть, как кажется, неожиданный подтекст. Это два стихотворения С. Нельдихена из сборника *Органное многоголосье*, П., 1922: см.

Приложение. В первом исправителе оси выступает «озлобленный калмык», т.е. — на общепринятом тогдашнем эзоповом языке — Ленин, в другом — отшельник-эскимос; оба образа перекликаются в «Оде» и со Сталиным, и с упоминанием «ста сорока народов». Кто видит в «Оде» исхищенное издевательство то ли над Сталиным, то ли над самим собой, может считать, что этот нельдихенский подтекст обыгрывается Мандельштамом сознательно; вероятнее, однако, что реминисценция была произвольной, а внимание Мандельштама было обращено через ее голову на общую «космическую» образность ранней революционной поэзии типа «Кузницы» или *Мистерии-буфф*. Любопытно, что стихи Нельдихена сами порождены реминисценцией из Г. Иванова — из стихотворения «Литография», кончавшегося «И жалобно скрипит земная ось».)

Если, таким образом, пространство «Оды» было подготовлено начальными стихотворениями цикла, то этого нельзя сказать о другой категории — *времени*. Оно присутствует в них лишь намеками и лишь как личное, пережитое время: «Еще не умер ты...», воспоминания о Каме и Урале, «Я соглашался с равенством равнин...» и т.д. Время историческое, умопостигаемое, пришло в «Оду» издали, из оглядки на «Стансы» и другие ранние воронежские стихи 1935 г.: в них судьба поэта вписывается в судьбу страны, в них суровая современность получает оправдание при взгляде из будущего: «мы говорить должны о будущем советской старины», отсюда перспектива и в прошлое («мир начинался...», «родовое железо») и в будущее («покуда на земле последний жив невольник»).

«Ода» подхватывает эту установку на будущее. В первой ее строфе говорится еще «чтоб настоящее в чертах отозвалось»; во второй это настоящее раздвигается: «все моложавое его тысячелетье». В третьей уже «само грядущее — дружина мудреца», в предпоследней — вид на «завтра из вчера» и разговор, «который начался и длится без конца», и наконец, в последней — точка в этой бесконечности будущего: «воскресну я сказать, что солнце светит». Прошное же захвачено «Одой» лишь на малую глубину: до тех мест, где «пластами боли поднят большевик»; это — строки в начале «Он родился в горах и горечь знал тюрьмы» и в конце «Его огромный путь — через тайгу/И ленинский октябрь — до выполненной клятвы».

В середине «Оды», где скрещиваются горизонталь и вертикаль, соприкасаются также прошлое и будущее — в словах «Он свесился с трибуны, как с горы,/В ряды голов. Должник сильнее иска». Площадь, форум с трибуной — для всякого человека с гимназическим образованием это не только площадь демонстраций, но и площадь суда. Иск Сталину предъявляет прошлое за все то злое, что было в революции и после нее; Сталин пересиливает это настоящим и будущим. Несчастья — это случайности,

чадящие вокруг большого плана. Решение на этом суде выносит народ, и оно непререкаемо: «народ, как судия, судит» (ср. давнее «О солнце, судия, народ» в «Сумерках свободы», где рядом было и «бремя, которое в слезах народный вождь берет»). В памятной эпиграмме против Сталина поэт выступал обвинителем от прошлого — по народному приговору он неправ и должен платить и раскаиваться. В ранних воронежских стихах об этом говорилось: «Я должен жить, дыша и большевея», «Ты должен мной повелевать,/А я обязан быть послушным». В «Оде» об этом сказано: «Я у него учусь — к себе не знать пощады», «Пусть недостоин я еще иметь друзей,/Пусть не насыщен я и желчью и слезами» («слезы» народного вождя из «Сумерек свободы» переходят к его наказанному обвинителю). Наконец, в предпоследнем стихотворении нашего цикла, «Как дерево и медь...», повторяется: «я сердцем виноват», а дальше суммируются все главные мотивы «Оды»: изображение Сталина, «бесконечность расширенного часа», «бесчисленные друзья», «грозные площади с счастливыми глазами» (счастливые глаза вождя из «Оды» переходят к осчастливленному им народу).

Тема народа и сталинского дела неизменно сопровождается мотивом дружбы и друзей: «иметь друзей», «как все друзья», «бесчисленных друзей»; ср. в «Если б меня...» — «легион братских очей», в «Стансах» — «еще побыть и поиграть с людьми». Поэт отрезает от себя и искупает свое прошлое именно ради этого слияния с народом. В начале сталинского цикла, в «Еще не умер ты...», Мандельштам уговаривает себя: «живи спокоен» в одиночестве со своим «сладкогласным трудом», — но самоуговаривание не сработало, одиночество оказалось неприемлемым. Поэтому вторая половина цикла, после перерыва, начинается стихотворением на ту же тему, но с противоположным смыслом, «Куда мне деться в этом январе?..»: «Читателя! советчика! врача!/На лестнице колючей — разговора б!» (ср. отчаянные письма того же времени; в частности, во втором письме к Чуковскому от начала 1937 г. появляется мотив «я — тень» из «Еще не умер ты...» и, что важнее, мысль о письме к неназванному Сталину). Из этого одиночества в «Оде» поэт прорывается к воссоединению с народом, к «бесчисленным друзьям» на «грозных площадях» в предпоследнем стихотворении цикла; здесь он обретает облегчение («но разве сердце лишь испуганное мясо?») и движется к выстраданному (в «львином рве») успокоенному финалу последнего стихотворения: «Неограничена еще моя пора [ср. сталинский разговор, который "длится без конца" — поэт доравнивается до вождя]:/И я сопровождал восторг вселенский,/Как вполголосная органная игра/Сопровождает голос женский» (поэт входит в мировую гармонию).

Воссоединение с народом преображает в цикле трактовку темы *творчество*. Первый из видов творчества — это, понятно,

поэзия. В начале первого полуцикла этот труд из «безгрешного» для себя становится «нужным» для народа: «народу нужен стих таинственно-родной». В следующем, рубежном стихотворении, «Где связанный и пригвожденный стон...», этот труженический стих наполняет собой целый театр, творцом его становится сам трудовой народ: являются образы «Эсхила-грузчика, Софокла-лесоруба». (Что Эсхил в автоэпитафии гордился не своими трагедиями, а своей борьбой за народную свободу, помнил каждый студент-филолог). Отсюда один шаг до Эсхила и Прометея в начале «Оды»;⁷ до строк «ему народ родной/Народ-Гомер хвалу утроит» в середине «Оды» (за этим образом — весь культ фольклора в сталинской культурной программе); а в конце «Оды» эта поэзия, вышедшая в народ, возвращается к человеку, опять становится словом «для сжатых губ» одинокого «чтеца»-читателя.⁸

Но поэзия — это не единственный вид творчества. Образ Эсхила порождает образ Прометея, Прометей ассоциируется с Христом, а Христос является на картине Рембрандта: стихотворения «Где связанный и пригвожденный стон...» и «Как светотени мученик Рембрандт...» были закончены в один и тот же день. От уголька Прометея возникает образ графического рисунка в начале «Оды»; в стихотворении о Рембрандте он оплотневает в масляную живопись; а затем в стихотворении о Фаворском — в «дерево и медь» с изображением народа. В промежутке, в стихотворении «Пою, когда гортань сыра...» является образ одноголосой песни в устах народа; в «Обороняет сон...» эта песня становится хоровой; а в последнем стихотворении цикла, «Я в львиный ров...», значение ее расширяется до первобытных, праматеринских начал народного творчества. Так все искусства оказываются мобилизованы сталинским образом. А общий их исток для поэта — проникновение в «жизнь», в суть, в колеблемую «ось земную» интуицией бергсоновских «узких ос» с их «зреньем», слухом («услышать ось земную», ср. «зоркий слух» в «Оде»), вкусом («сосущих ось земную»), осязанием («стрекало воздуха и летнее тепло») и обонянием («я чую все» — при всей расширенности смысла этого глагола). Об этом — стихотворение «Вооруженный зреньем узких ос...»,⁹ перечисляющее и изобразительное искусство, и поэзию, и музыку («И не рисую я, и не пою,/И не вожу смычком черногосым» — эпитет от пения Мариан Андерсон, которому посвящено и «Я в львиный ров...»).

Из всех этих видов творчества стержневым для «Оды» Мандельштам избирает *рисунки*: «Когда б я уголь взял для высшей похвалы... Я б воздух расчертил на хитрые углы... Я б поднял брови малый уголок...» и т.д. до «Я уголь искрошу, ища его обличья». Не следует считать, как делает комментатор последнего двухтомника (I, 587), что это нагромождение сослагательных наклонений «многозначительно... проводит черту

между реальным автором и лирическим героем «Оды» — это традиционный с античности одический прием «рекузации», позволяющий прославлять, сохраняя вид скромной уклончивости. Не следует также считать (там же), что «хитрые углы» — это «ремесленный прием... портретистов, расчерчивающих образец и свою копию на квадраты»: «гремучие линии», «лепное, сложное... веко», по-видимому, свидетельствуют, что речь идет о построении объема из больших и малых плоскостей, — видимо, мандельштамовское изображение Сталина следует представлять по образцу портретов Ю. Анненкова или Н. Альтмана (кстати, оба эти художника, как известно, рисовали Ленина, и стиль их набросков был именно таков). Элементы портрета, перечисляемые в стихотворении, — бровь, мудрые глаза, лепное веко, твердый рот, морщинки, улыбка; через улыбку этот образ неожиданно связывается с прямо предшествующим циклу стихотворением «Когда заулыбается дитя...» и с производным от него «Внутри горы бездействует кумир...», в котором еще М. Мейлах обнаружил «сталинские» мотивы.¹⁰

На фоне ряда сослагательных наклонений в «Оде» резко выделяется изъявительное: «И в дружбе мудрых глаз *найду* для близнеца,/Какого, не скажу,¹¹ то выражение, близясь/К которому, к нему, — вдруг узнаешь отца» и т.д. По смыслу, «близнецом» здесь назван портрет; но отчего такая странная метафора? Можно предположить: оттого, что в портрете сходятся черты, взятые от оригинала, и черты, неустранимо привносимые портретистом, и это сближает в нем героя с художником. «Одно лишь *сходство*», «*сходства* ось» не случайно рифмует игрою слов с «угольком, в котором все *сошлось*», сошлось от оригинала и от портретиста; Мандельштам не мог не знать брошюры Н. Евреинова *Оригинал о портретистах* (1922), где демонстрировалось, как разные художники привносят черты собственного облика в один и тот же оригинал. Пастернаковские стихи о «Художнике», подсказавшие Мандельштаму его тему («знание друг о друге предельно крайних двух начал») тоже, как известно, на противоположном полюсе от Сталина имели в виду не только самого Пастернака, но и Г. Леонидзе, задумывавшего тогда поэму о Сталине. Но у Пастернака художник приближен к Герою («не гуслер и не балакирь»), а у Мандельштама — к Народу («народ—Гомер»); его отношение к герою — не равного к равному, а сына к отцу. Слияние со Сталиным в «близнеце»-портрете и через него слияние с народом в «буграх голов», уходящих вдаль, — к этому ведет все построение «Оды». Для этого и понадобилась Мандельштаму тема рисунка.

Таким образом, стихотворения второй половины цикла, как мы видим, развивают преимущественно мотивы народа, творчества, страдания и искупления, возникшие у Мандельштама не с самого начала цикла, а лишь на пороге «Оды» и получившие

разработку в «Оде». Таковы «Куда мне деться в этом январе...» (бегство от одиночества), «Как светотени мученик Рембрандт...» (искупление, творчество), «Пою, когда гортань сыра, душа суха...» (народная первобытная песня с кавказскими ассоциациями, см. *ЖуТ*, 287), «Вооруженный зреньем узких ос...» (творчество), «Как дерево и медь Фаворского полет...» (творчество, площадь с народом, история — «расширенный час», «с временем соседи»), «Я в львиный ров и в крепость погружен...» (страдание, творчество, первобытная песня). Тема пространства получает завершение в «Разрывы круглых бухт, и хрящ и синева...»: отрешение от Крыма (и подобного ему Средиземноморья), примирение со своей ссыльной участью — Воронеж уже не противопоставляется Уралу и Поволжью, а сближается с ними, «вот все мои права». Тема времени в последний раз оживает в стихах о Тифлисе — бывшая тифлисская бедность служит общим знаменателем для поэта и Сталина. Самое близкое «Оде» стихотворение «Обороняет сон мою донскую сонь...» (в автографе еще слитое с ней — I, 415 и 433-34): здесь единственный раз прямо названы Москва и Кремль, графический образ Сталина («и бровь и голова вместе с глазами любововно собраны») соседствует с образом народа («любопытные ковры людского говора»), а тема «рабу не быть рабом» окрашивает и мотив бедности в стихах о Тифлисе, и мотив кавказской и океанской инонародности («ста сорока народов чтя обычай») в «Пою, когда гортань сыра...» и «Я в львиный ров...».

Религиозных аспектов содержания «Оды» я рассматривать не буду, они хорошо разработаны Г. Фрейдиным. Замечу лишь, что и эти мотивы выходят за пределы «Оды» в смежные с нею стихотворения. Оба центральных мотива, и «искупления», и «сына и отца», отождествляют поэта с Христом, а отождествление это прямо выражено только в стихотворении «Как светотени мученик Рембрандт...». В «Оде» отсюда — только концовочное «Воскресну я сказать, что солнце светит». А в «Обороняет сон...» этот мотив расширяется в неожиданную строчку о стране-земле, «Где смерть уснет, как днем сова», — идея воскресения распространяется на все освобожденное человечество (ср. в «Если б меня наши враги...» тот же образ: «на земле, что избежит тленья»). Эта тема преодоления смерти уже предвещает «Стихи о неизвестном солдате», которые Мандельштам напишет в следующем месяце; ассоциации в них с идеями Н. Федорова выявлены М. Живовым.¹²

И последнее. В «Оде» Сталину и других воронежских стихах Мандельштам пишет многое противоположное тому, что писал раньше. Это не только шокирует мандельштамоведов, это вызывало удивление у самого Мандельштама; случаи его сомнений бережно фиксирует Н.Я. Раздумье на эту тему представляет собой четверостишие, написанное в середине работы над «Одой», 20 января 1937 г., и в нем Мандельштам решает спор

между бессознательной своей потребностью в палинодической «Оде» и сознательным сомнением в ней, — решает в пользу бессознательного:

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.

Здесь прямо сказано, что «опальный стих», нелюбезный ни поэту, ни людям, «не может быть другим», потому что он — свыше. Кажется, в этих стихах не отмечалась реминисценция из С.В. Шервинского (сб. *Лирика*, М., 1924 — см. Приложение), которое кончается: «И людей пленит беспечный/*Сын, не знающий отца,*
—/Стих рожден от правды вечной,/Не открывшей мне лица...». «От правды вечной» бессознательно производил Мандельштам свои стихи о Сталине.

Я намеренно не ставлю вопроса, хороши или нет сталинская «Ода» и смежные с ней стихотворения Мандельштама. Оценка — не дело науки, она — дело вкуса каждого читателя. Я хотел лишь показать, как тесно связана «Ода» со всеми без исключения стихами, написанными во второй половине января и феврале 1937 г. (а через них — с предшествующими и последующими циклами, и так со всем творчеством Мандельштама). С.С. Аверинцев когда-то сказал, что из корпуса стихов Ахматовой можно изъять цикл «Слава миру» 1950 г. (NB как и поступают все издатели), и это будет совершенно беспоследственно, а сталинскую «Оду» изъять из корпуса стихов Мандельштама нельзя: порвутся органические связи и пострадает целое. Я только детализировал это наблюдение.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Все цитаты — по изд.: *Сочинения*; Н.Я. Мандельштам, *Воспоминания*, М., 1989 (сокр.: Н.Я.М.); *Жизнь и творчество Мандельштама*, (сокр. *ЖиТ*). В комментарии (*ЖиТ*, 285) названы 16 стихотворений между 18 января и 12 февраля; в *Воспоминаниях* начало цикла отодвинуто к 12 января.

2. И наоборот, когда стихотворение на тему цикла пишется новым размером, мы можем с уверенностью говорить о видоизменении замысла. Так, ядром цикла о щегле являются два стихотворения «Детский рот жует свою мякину...» и «Мой щегол, я голову закину...» (с почти тождественной средней строфой); по стихотворному размеру (и по «птичьему сравнению», *ЖиТ*, 268–69) к ним примыкает «Нынче день какой-то желторотый...» и поэтому может считаться продуктом того же творческого замысла, хотя там речь идет не о щегле, а о Петербурге; а по

теме к ним примыкает «Когда щегол в воздушной сдобе...», но здесь размер меняется из хорей на 4-ст. ямб, и это — сигнал перестройки замысла: вместо улыбки и обращения на «ты» — «клеветает клетка» и подача от 3 лица.

3. К «Сталину» Миццишвили-Пастернака восходит и концевочная анаграмматическая рифма «Оды» («стали — имя славное... застали»). Перевод Пастернака кончался: «Будь гордостью еще особой нам/И нашей *слабой*, человек из *стали*.» Впрочем, эта игра слов была популярна в «сталинской» поэзии всех трех десятилетий.

4. Первая публикация на Западе — 1975, в СССР — 1989. Многочисленны были попытки показать, что «Ода» на самом деле написана эзоповым языком и скрывает отрицательное отношение к Сталину; последнее и самое утонченное исследование в этом направлении — Л.Ф. Кацис, «Поэт и палач», *Литературное обозрение*, 1991, 1, с. 46-54; эта же тенденция — в комментарии П.М. Нерлера к *Сочинениям*. До предельной широты доводит этот подход И. Месс-Бейер, «Эзопов язык в поэзии Мандельштама 1930-х гг.», *Russian Literature*, 29, 1991, с. 243-393: удивительно, как влиятельна типично советская привычка не читать, а вычитывать. Лучшим возражением против этого может служить внутренняя рецензия П. Павленко для наркома Н. Ежова, опубликованная В. Шенталинским в журнале *Огонек*, 1991, 1, с. 20: «Советские ли это стихи? Да, конечно. Но только в "Стихах о Сталине" это чувствуется без обиняков...». Если Мандельштам зашифровал «истинный» смысл своего стихотворения так, что даже литконсультант НКВД не усомнился в его лояльности, то до читателей он заведомо не дошел бы и остался бы игрой поэта с самим собой и грядущими интерпретаторами.

5. Признаком «искусственности», «заданности» «Оды» часто считается то, что Мандельштам, в противоположность своим привычкам, сочинял ее не «на слух», а за рабочим столом («Просто Федин какой-то!» — Н.Я.М., 195). Маяковский тоже однажды в жизни засел на месяц сочинять не «на ходу», а взаперти — станем ли мы от этого считать поэму *Про это* искусственной и неискренней?

6. Герой крупным планом на трибуне и мелкоголовая толпа без края внизу — схема популярнейшей картины А. Герасимова *Ленин на трибуне* (1928-1930). Но движение Ленина направлено вперед и вверх, а движение Сталина у Мандельштама — вниз, к народу.

7. Образы Прометея-благодетеля (не искупителя!) и Орфея-творца одновременно сближены со Сталиным в стихотворении Миццишвили, переведенном Пастернаком: «Он ["твой край"] Прометеевым огнем согрел/Тебя, и ты, по старой сказки слову,/ Из зуб дракона нижешь тучи стрел, —/Орфей, с рабов сдвигающий оковы». На этот подтекст обратил наше внимание А.С. Кушнер.

8. «По предположению И.М. Семенко, имеется в виду В. Яхонтов: не было ли замысла, чтобы эта "Ода" вошла в репертуар В. Яхонтова?» (I, 588). «Сжатые губы» этому противоречат.

9. Концовка этого стихотворения «О если б и меня когда-нибудь могло/Заставить... /Стрекало воздуха... /Услышать ось

земную, ось земную» — копирует концовку стихотворения Н. Гумилева «Деревья»: «О если бы и мне найти страну,/В которой мог не плакать и не петь я [ср. «и не пою» у Мандельштама], /Безмолвно поднимаясь в вышину/Неисчислимые тысячелетья!» Связь образа (мирового) дерева с образом мировой оси здесь несомненна.

10. М.Б. Мейлах, «"Внутри горы безмолвствует кумир...": к сталинской теме в поэзии Мандельштама», *ЖуТ*, 416-26.

11. И.А. Бродский указал нам, что слова «какого, не скажу» восходят к разговорному обороту, обычному в речи А. Ахматовой и ее круга. Образ «близнеца» — самый неясный в стихотворении. Для любого советского читателя первый напрашивающийся «близнец» Сталина — Ленин. Для Г. Фрейдина это — сам поэт-художник: см. G. Freidin, *A Coat of Many Colors: O. Mandelstam and his Mythologies of Self-Presentation*, Berkeley / Los Angeles / London, 1987, с. 250-71; его же «Mandelstam's Ode to Stalin: history and myth», *Russian Review*, 1982, с. 400-26. На наш взгляд, это лучшее, что до сих пор написано об «Оде».

12. Автор глубоко признателен В.М. Живому за возможность познакомиться с его работой в рукописи.

П Р И Л О Ж Е Н И Я

С. Нельдихен

1.

От старости скрипит земная ось;
На ней вертелся долгими веками
Тяжелый шар, дымящийся парами,
Водой, огнем пронизанный насквозь.

И мастера у Бога не нашлось,
И он решил, что люди могут сами
Ее исправить рыжими руками, —
Ведь многое в делах им удалось.

Но человек из своего жилища
Давно устроил для себя кладбища
И к звукам разрушения привык;

И лишь один над пеплом у обрыва
Поднял глаза змеиного отлива, —
И это был озлобленный калмык.

Отшельник-эскимос запряг собак
И на охоту выехал за льдины, —
Хотелось свежей жирной моржевины, —
При запахе ее вкусней табак.

На полюсе конец оси земной,
Точеноребрый стержень заржавелый,
Погнулся; терся ком оледенелый,
Скрипел в воронке синеватый слой.

И эскимос услышал странный скрип:
— Кто там на льдине будто кости пилит?..
У берегов нигде моржи не выли,
Графитный лед полосками прилип.

— Поехать, посмотреть, кто — костепил? —
Собаки дернулись, кусая, лая..
— О чудо! странная какая свая!.. —
И сани эскимос остановил.

— Хорошая находка — летний дом
На этой свае был бы очень крепок,
Попробовать свалить, — лдяных прилепок
На ней немного, — обрублю багром. —

Качнул — шатается в хромой дыре,
Качнул еще и вытянул из ямы,
Перебирая плоскими руками;
Запахло на снегу, как на костре.

Взвалил, донес до льдин, лежавших вкось,
Но столб о что-то в небе зацепился
Концом невидным; эскимос скривился,
Споткнулся, выронил земную ось.

И медленно проткнулся хриплый лед,
И ось прошла сквозь ком, застряла туго,
Ком наклонился на седьмую круга,
Окрасил льдины солнечный восход...

Какая небывалая зима! —
Февраль, а поле — пестрая решетка,
Озерное стекло прозрачно, четко,
Как цейсовский двойной анастигмат.

У пулковских раскрытых горловин
К подозрным трубам липнут астрономы:
Склонились к солнцу ледяные комы
От неизвестных никому причин.

С. Шервинский

Душу негой услаждают
Злая лень и пустота.
Самовольные уста
Стих бессмысленный рожают.

Чувством беден, словом щедр,
Нерешительный немею:
Не хочу иль не умею
Пробудить душевных недр?

Но, быть может, стих бездомный,
Как случайное дитя,
Будет полон жизни томной,
В мир явившийся шутя,

И людей пленит беспечный
Сын, не знающий отца, —
Стих, рожден от правды вечной,
Не открывшей мне лица...

ОБ ОДНОМ ЭКЗОТИЧЕСКОМ ПОДТЕКСТЕ «СТИХОВ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»

Михаил Мейлах

Широко распространена точка зрения, согласно которой «Стихи о неизвестном солдате» (СНС) принадлежат к числу едва ли не самых «темных» текстов русской поэзии; более того, даже люди, любящие и знающие поэзию Мандельштама, нередко высказывают мнение на грани обывательского, что в этом стихотворении автор якобы перешел некую грань «темноты», за которой «кончается поэзия».

В течение последнего десятилетия появилось немало работ, позволяющих лучше понять это произведение. Это, во-первых, текстологические реконструкции Н.Я. Мандельштам¹ и И.М. Семенко,² дополняемые публикацией *Воронежских тетрадей* В. Швейцера³ и материалами, вошедшими в юбилейный двухтомник.⁴ Мотивно-семантическому анализу СНС посвящена пионерская работа Ю.М. Левина,⁵ которую продолжает выдержанное в форме комментария к стихотворению новейшее исследование М.С. Павлова.⁶ Фабульная основа стихотворения была вскрыта О. Роненом, обнаружившим его источник в *Рассказах о бесконечном* Фламмарiona, отрывки из которых вошли в переиздававшуюся много раз *Занимательную физику* Перельмана:⁷ видение земных событий (в том числе наполеоновских войн) героями, мчащимися в космическом пространстве со скоростью, большей скорости света, разворачивается в обратной временной перспективе. Другой, не менее важный подтекст стихотворения — утопическую космологию Федорова — установил недавно В. Живов.⁸ Эта работа вскрывает целый пласт образности СНС в контексте федоровских идей бессмертия и воскрешения, заселения звездных миров, собирания космического вещества и т. п.; полемической, по отношению к федоровскому источнику, доминантой стихотворения Мандельштама предстает идея неповторимости личности, противопоставляемой безымянности космоса. Заметим, что дополнительным аргументом, подкрепляющим гипотезу В. Живова, могли бы служить опубликованные в упомянутом двухтомнике варианты СНС, среди которых находим:

Я — дичок, испугавшийся света,
Становлюсь рядовым той страны,

У которой попросят совета
Все, кто жить и воскреснуть должны.
И союза ее гражданином
Становлюсь на призыв и учет.
И вселенной ее семьянином
Всяк живущий меня назовет.

В заключение нашего краткого обзора упомянем работу Вяч. Вс. Иванова, который устанавливает эйнштейновские параллели и хлебниковские подтексты в СНС,⁹ и, наконец, гипотезу Л.Ф. Кациса (с нашей точки зрения, неубедительную),¹⁰ усматривающего источник СНС в *Видении суда* Байрона¹¹ (с легкой руки комментаторов двухтомника, эта гипотеза нашла место в примечаниях к стихотворению).

Мы хотели бы указать еще один возможный источник этого текста, каким является, как мы полагаем, космологическое мифотворчество Георгия Гюрджиева.

Гюрджиев, происходивший из семьи малоазийских греков, живших сначала в Турции, потом в Армении, появился в Москве и в Петербурге накануне Первой мировой войны, основав школу, впоследствии получившую широкую известность под названием «Четвертого пути».¹² В числе его последователей в России были журналист П.Д. Успенский, композитор Гартман и его жена, пианистка Анна Бутковская; обе последние, кстати, свидетельствуют о том, что Гюрджиев бывал в «Бродячей собаке».¹³ Помимо «Собаки», другим возможным местом, где Мандельштам мог познакомиться с Гюрджиевым и его идеями, был Тифлис с его несравненно более узким кругом художественной и интеллектуальной элиты. В короткий период независимости Грузии Гюрджиев основал в Тифлисе Институт гармонического развития личности, просуществовавший до его эмиграции в 1921 г. в Константинополь, потом в Западную Европу. Мандельштам, как известно, побывал в Тифлисе в сентябре 1920 г.

На основе малоизвестных, как суфийская и езидская,¹⁴ или вовсе неизвестных восточных эзотерических традиций, Гюрджиев создал глобальную мифологию, обнимающую всю Вселенную. Согласно Гюрджиеву, наша планета находится в весьма неблагоприятном углу мироздания — на его темной периферии, в крайнем удалении от творящего мира Абсолюта, чьи вибрации доходят до него затухающими и искаженными. Растущим кончиком того семиступенчатого луча творения, в котором Земля занимает предпоследнее место, является Луна, нуждающаяся в энергии для своего развития. Эту энергию ей поставляет, как сказали бы мы после Вернадского, биосфера Земли, огромную роль в которой играет человечество, в массе своей находящееся на низком уровне сознания и довольствующееся убогой ролью «пищи для Луны». Поскольку необходимая энергия высвобождается в момент

смерти живого существа, космическое устройство использует в своих интересах всевозможные геноциды, войны, революции и террор, в свою очередь провоцируемые напряжениями, возникающими в результате взаимодействия звезд и планет.

Впервые подобная, восходящая к Гюрджиеву, образность была выявлена у Мандельштама О. Роненом в 1968 году. Речь идет о заключительных словах статьи «Слово и культура» (1921): «Говорят, что причина революции — голод в межпланетных пространствах. Нужно рассыпать пшеницу по эфиру». Мотивы эти воспроизводятся также в стихотворении «А небо будущим беременно...» (1923):

Итак готовьтесь жить во времени,
Где нет ни волка, ни тапира,
А небо будущим беременно,
Пшеницей сытого эфира.

Открытие Ронена известно в пересказе К.Ф. Тарановского.¹⁵ Образность эту обсуждают в связи со статьей Мандельштама «Пшеница человеческая» Л. Флейшман и Е.А. Тоддес.¹⁶ В качестве дополнительной мифологической параллели укажем миф о древнегреческом культурном герое Триптоleme, получившем от Деметры зерна пшеницы, которыми он, чтобы обучить людей земледелию, засеял землю, разъезжая на колеснице, запряженной крылатыми драконами.

Поэтической квинтэссенцией экзотической гюрджиевской мифологемы выглядят строки СНС, в первоначальном варианте следовавшие непосредственно за вступительным четверостишием, впоследствии отодвинутые немного дальше:

Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами —
Растяжимых созвездий шатры.
Золотые созвездий жиры.

В этой поразительной, в частности, по фонетическому богатству строфе последняя строка первоначально читалась — «Золотые убийства жиры»; образ напивавшихся «человеческим туком» созвездий перекликается со строкой «А с шеи каплет ожерельй жир» в описании зловещего кумира (Сталина?).¹⁷ «Слово "жиры" — именно во множественном числе — маркировано, — замечает И.М. Семенко, — ...это термин отоваривания, ассоциирующийся с голодом... Абсурдность словосочетания жиры — звезды — значима.»¹⁸ Заметим попутно, что мотив украденных городов

противостоит библейско-апокалиптически-августинскому образу небесного града, Civitas Dei — это своего рода демонизированные civitates diaboli.

Нетривиально актуализованный в мифологии Гюрджиева мотив астрального каннибализма¹⁹ — звезд либо созвездий, убивающих людей и питающихся их жизненной энергией, — чрезвычайно архаический; одним из его отражений являлась практика жертвоприношений (первоначально человеческих) астральным богам, в частности, древневосточным. Мотивы каннибализма богов-звезд и богов-созвездий встречаются в текстах пирамид. Подобные отрывки приведены в выпущенной Б.А. Тураевым в студенческие годы Мандельштама *Истории Древнего Востока* и переизданной в 1936 году, т.е. за год до написания СНС, — таково заклинание, обеспечивающее благосостояние умершего в загробном мире: «...владыка яств... ест людей, живет Богами. Созвездия Ихмавенет и Имкехау ловят их ему. Созвездие Хертерту связывает их для него... пожирает их чары, съедает их магическую силу (иехи). Их великие идут на его утренний стол, их средние идут на его вечерний стол, их малые идут на его ночной стол. Он обходит оба неба совершенно, приведены ему оба берега... — бог, первенец над первенцами... Принесены ему тысячи, закланы для него сотни...» и т.д.²⁰ Вероятность роли подобных текстов как одного из источников СНС подкрепляется строфой из примыкающего к СНС стихотворения «Чтоб, приятель и ветра и капель...»: «Украшался отборной собачиной/*Египтян* государственный стыд,/Мертвецов угощал всякой всячиной/*И торчит* пустячком пирамид». Здесь же отметим дословное совпадение с цитированным заклинанием («он обходит оба неба совершенно») в стихе «Оба неба с их тусклым огнем» в СНС. «Оба неба», так же как две створки черно-мраморной устрицы (О. Ронен понимает этот последний образ как «космическую раковину звездной ночи»; возможно также толкование — северное и южное небо — ср. в вариантах: «в холодеющем Южном Кресте») могут означать небо ночное и дневное небо, где «ночуют созвездия» (ср. подобный мотив в описании островов блаженных у Пиндара и мн. др.). Это подводит нас к сквозному мандельштамовскому мотиву «черного солнца» с его широкими мифологическими параллелями²¹ — «отрицательной», смертоносной, враждебной человеку ипостаси амбивалентного Шамаша — Ра — Осириса — Сурыи — Гелиоса — Аполлона. Аналогом «черного солнца» выступает у Мандельштама таинственная *роковая звезда*, трепещущая в дневной лазури, из «восточного» и одновременного «военного» стихотворения «Ветер нам утешенье принес...» (1922), в одном из журнальных вариантов входившего в цикл «Война. Опять разноголосица...» (впоследствии приобретший форму стихотворения «А небо будущим беременно...» «гюрджиевского» *par excellence* — см. выше); эта роковая звезда соотносится с

хищным ангелом смерти — Азраилом, рифмующим аналогом которому в СНС представляется «пасмурный, оспенный и приниженный гений могил».

Достигающий, кажется, апогея в СНС мотив враждебности звезд перекликается с многочисленными фрагментами Мандельштама, преимущественно того же времени, что и «А небо будущим беременно...» — это «колючие звезды» («Я буду метаться по табору улицы темной...», 1925), «жестоких звезд соленые приказы» («Кому зима — арак...», 1922) и мн. др., вплоть до знаменитейшего начала «Концерта на вокзале» (1921).²² Определенная идиосинкразия к звездам (астрофобия) присутствовала, по-видимому, у Мандельштама изначально: «Я ненавижу свет/Однообразных звезд» (1912), — что напоминает описанный Набоковым, применительно к его герою, писателю Себастьяну Найту, феномен: «Years later Sebastian wrote that gazing at the stars gave him a sick and squeamish feeling, as for instance when you look at the bowels of a ripped-up beast».²³ Любопытно, что многократно обсуждавшийся в мандельштамиане лермонтовский подтекст звездной темы интерпретируется обычно в терминах противопоставления «гармонии небесных сфер» в стихах автора *Демона*, тогда как нам он представляется скорее дальнейшим распространением намеченной у Лермонтова темы «демонизированности» воздушного пространства на сами светила. Мотивы космических элементов и земных стихий в начале стихотворения (*воздух и воздушная могила, земля, океан, вещество, звезды, дождь*) перебиваются упоминаниями *лесистых крестиков* (знаков на военной карте и одновременно могил; это слово служит рифмой в трех последующих строфах) и всех тех, чьим собирательным образом служит могила Неизвестного Солдата:

Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать,
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен Солдат.

Во второй половине стихотворения они в полном соответствии с гюргжиевской картиной мира, спроецированной Мандельштамом на ситуацию глобального массового уничтожения, становятся *миллионами убитых задешево, гурьбой и гуртом*, а враждебное им небо — *небом крупных оптовых смертей*.

Мотив изветливых (редчайшее определение, появившееся лишь в самом конце работы над СНС) звезд, заданный во втором четверостишии, должен быть сопоставлен, в контексте всей «звездной темы» у обоих поэтов, со «Звездным ужасом» Гумилева (1921), озаглавившего, кстати, один из своих поэтических сборников *Чужое небо*:

Горе, горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился,
Потому что столькими очами
На него взирает с неба черный
И его высматривает тайны!

Притом заключительные строки поэмы говорят о черном небе, где блещут «недоступные чужие звезды».

Строки СНС «И сознание свое затоваривая/Полуобморочным бытием» также поддаются интерпретации с точки зрения гюрджиевской антропософии. Гюрджиев учил, что «средний человек» живет на очень низком уровне сознания, повышению этого уровня в масштабах человечества специально ставятся преграды, чтобы оно не перестало выполнять свою роль резервуара биологической энергии для отдаленных космических тел. В подобную картину человечества вписывается строфа:

И дружит с человеком калека —
Им обоим найдется работа,
И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка,
— Эй товарищество, шар Земной!

В этом контексте строфа о «звездным рубчиком шитом чепце» — черепа, которая обычно интерпретируется как некий гимн человеческому сознанию, представляется скорее насыщенной зловещей иронией.

Заметим, что пафос сочинений Гюрджиева состоит в том, что если человечество в целом, выполняющее определенные космические задачи, вынуждено удовольствоваться столь убогой ролью, то развитие возможно лишь для отдельной личности, однако этот путь исключительно труден и направлен «против течения». При этом в системе «Четвертого пути» нет места для высокомерного пренебрежения уделом «большинства»: точно также и сам поэт вместе с *миллионами убитых задешево* «губами несется в темноте», вместе с «гурьбой и гуртом» — «обескровленным ртом» шепчет свое поэтическое послание.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Н.Я. Мандельштам, *Книга третья*, Париж, 1987, с. 246-58.
2. И.М. Семенко, «Творческая история "Стихов о неизвестном солдате"», в ее *Поэтика позднего Мандельштама*, Рим, 1986, с. 102-26.

3. О. Мандельштам, *Воронежские тетради*, подготовка текста, примечания и послесловие В. Швейцер, Анн Арбор, 1980, с. 121-29.

4. *Сочинения*, 1, с. 241-45., 417-26, 561-65.

5. Ю. Левин, «Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов, II ("Стихи о неизвестном солдате")», *Slavica Hierosolymitana*, 4, 1979, с. 185-213.

6. М.С. Павлов, «"Стихи о неизвестном солдате" Осипа Мандельштама» (рукопись).

7. О. Ронен, «К сюжету "Стихов о неизвестном солдате"», *Slavica Hierosolymitana*, 4, 1979, с. 214-22.

8. В. Живов, «Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920-1930-х годов ("Стихи о неизвестном солдате" О. Мандельштама)», *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту, 1992, с. 411-34.

9. Вяч. Вс. Иванов, «"Стихи о неизвестном солдате" в контексте мировой поэзии», в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 356-66.

10. См. Г. Левинтон, М. Мейлах, «Вторые мандельштамовские чтения в России», *Русская мысль*, 28 июня 1991, Литературное приложение, 12.

11. Л.Ф. Кацис, «Мандельштам и Байрон», в: *Слово и судьба*, с. 436-53.

12. Среди колоссальной гюрджевианы выделяется попытка систематического изложения его учения П.Д. Успенским — P. Ouspensky, *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, London, 1989.

13. A. Butkovsky-Hewitt, *With Gurjieff in Paris and Petersburg*, London, 1967.

14. См. о езидской теме у Мандельштама: М. Мейлах, «Примиривши дьявола и Бога...» (в печати).

15. K. Taranovsky, *Essays on Mandel'stam*, Cambridge, Mass. and London, 1976, с. 5-6 и прим., с. 137-38; S. Broyde, *Osip Mandel'stam and his Age*, Cambridge, Mass. and London, 1975, с. 139.

16. Л. Флейшман, «Неизвестная статья Осипа Мандельштама», *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 1982, с. 451-57; Е.А. Тоддес, «Статья "Пшеница человеческая" в творчестве Мандельштама 20-х годов», *Третьи тыняновские чтения*, Рига, 1988, с. 194-217.

17. М. Мейлах, «"Внутри горы бездействует кумир..." (К сталинской теме в поэзии Мандельштама)», в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 416-26.

18. И. Семенко, ук. соч., с. 110.

19. Th. Mot. G 11.8.1.

20. Б.А. Тураев, *История Древнего Востока*, т. 1, Л., 1936, с. 190-91.

21. См. «Черное солнце», в: *Собрание сочинений*, III, с. 404-11; А.Я. Сыркин, *Некоторые проблемы изучения упанишад*, М., 1971, с. 81-88.

22. См. Taranovsky, ук. соч., с. 14-16; Д. Рейфилд, «Мандельштам и звезды» (с. 299-307 этого сборника).

23. V. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, New York, 1959, с. 139.

ЭСХАТОЛОГИЗМ И БАЙРОНИЗМ

ПОЗДНЕГО МАНДЕЛЬШТАМА

(К анализу «Стихов о неизвестном солдате», II)

Л. Кацис

Эсхатологизм поэтического мышления О. Мандельштама ни у кого не вызывает сомнений. Однако его сочетание с байронизмом, о котором мы писали в работе «Мандельштам и Байрон (к анализу "Стихов о неизвестном солдате")»,¹ уже в первом же печатном отклике вызвало резкое неприятие: «...в своем докладе [на Чтениях в Публичной библиотеке в Ленинграде] Л.Ф. Кацис без сколько-нибудь основательных мотивировок пытался установить источник "Стихов о неизвестном солдате" в *Видении суда* Байрона, — не менее убедительные параллели, на наш взгляд, можно было бы найти в любом апокалиптическом тексте». ² Если отвлечься от слишком эмоционального тона этого высказывания М. Мейлаха и Г. Левинтона, то становится ясно, что нам предъявляется претензия, связанная с неразделимостью, по мнению наших оппонентов, близких по содержанию апокалиптических текстов, к тому же восходящих к общему источнику — Откровению св. Иоанна. С чисто структуралистской точки зрения это сомнение более чем правомерно. Поэтому нам придется ниже специально остановиться на методике разделения текстов Данте, Тасса, Ариосто, Мильтона и Байрона в подтексте стихов позднего Мандельштама. Но до этого отметим, что авторы приведенных слов сделали и важнейший шаг в нашем направлении исследований. В отличие от традиционного взгляда на «Солдата» как на отражение различных физико-математических абстракций, от астрономических видений Фламмарiona³ до теорий относительности Эйнштейна,⁴ М. Мейлах и Г. Левинтон однозначно, по-видимому, и, на наш взгляд, абсолютно верно оценили «Солдата» как апокалиптический текст.

Первым четко сказал об этом О. Ронен в работе «К сюжету "Стихов о неизвестном солдате"»: ⁵ «В "Стихах о неизвестном солдате" картина битвы, ведущей к воскресению, переосмысливается в зашифрованно-эсхатологическом духе. "Поле полей" читатель 1937 года волен был интерпретировать и как последний, решительный бой, а не только как Армагеддон и исполнение благовествования о новом небе и новой земле, о светильнике-Агнце, в свете которого будут ходить спасенные народы:

...я новое,
От меня будет свету светло». ⁶

Однако в дальнейшем О. Ронен довольно далеко отошел от апокалиптической трактовки «Солдата», в которой он уже с самого начала искал не собственно Апокалипсис, а близкие политические аллюзии 30-х годов.

Разумеется, мы бы не имели никакого права основываться лишь на одном абзаце статьи О. Ронена для осмысления его позиции, тем более, что с 1979 года его взгляды могли претерпеть существенные изменения. Но в 1990 г. была опубликована еще одна работа О. Ронена «Осип Мандельштам» из энциклопедии *Европейские писатели*, ⁷ в которой читаем: «Все стихи "Воронежских тетрадей" можно смело назвать шедеврами, но высшее достижение среди них — длинная оратория "Стихи о неизвестном солдате" (1937), прославление пространства и воздуха (в духе Чарльза Бэббеджа, "Могущества слов" Э. По [1845] и "Люмена" Камилла Фламариона [1872]) — вечных и верных свидетелей всех человеческих деяний, миллионов и миллиардов "оптовых" неизвестных мертвецов, чьи имена бессмертны в громовых раскатах света». ⁸

Таким образом, О. Ронен остался приверженцем точки зрения, восходящей еще к «Комментарию к стихам 1930-1937 гг.» Н. Я. Мандельштам: «Работая над "Солдатом", О.М. как-то сказал: получается что-то вроде *оратории*...» и «В этом отрывке уже есть — в строфе "Аравийское месиво, крошево..." — строки, приводящие к *математическим основам войны*. Это тема скоростей, превращающихся в свет (луч) и несущих смерть». ⁹

Правда, Н.Я. Мандельштам не указывает момент творческой истории «Солдата», когда О.Э. Мандельштам произнес слово «оратория», и, на наш взгляд, нет достаточных оснований относить этот термин к последней редакции «Солдата». Тем более, что «Оратория... обладает эпико-драматическим характером и яркой сюжетностью. Родственна кантате». ¹⁰ Такое жанровое определение «Солдата» и позволяет рассматривать различные его части по отдельности, избавляя исследователя от поиска единого сюжета, допуская построочно-пообразный анализ «Солдата», с последующим суммированием полученных подтекстов и микросюжетов. На сегодняшний день такого рода материала накоплено уже достаточно много. А авторы все новых и новых прочтений по большей части соглашались со всеми предыдущими прочтениями отдельных строк. Правда, нам совершенно неясно, как можно объединить в одном произведении такие взаимоисключающие подтексты, как Фламарион, теория относительности, идеи Н.Ф. Федорова (В. Живов), Гюрджиева (М. Мейлах), и т.д. и т.п. Именно эта ситуация и заставила нас отказаться от поисков подтекстов отдельных строк и попытаться понять «Солдата» в

целом: от «Дождя неприветливого сеятеля» до «столетий, окружающих меня огнем» как единое произведение с последовательным сюжетным развитием, укорененным не столько в преходящих идеях современной физики, сколько в вечных и непреходящих образах европейской культуры.

Однако, прежде чем перейти к непосредственному анализу, заметим, что нам придется отказаться и от еще одного традиционного мандельштамоведческого представления. Речь идет о понятии «цикла» или, говоря словами Н.Я. Мандельштам: «"Стихи о неизвестном солдате" — основное стихотворение "Третьей воронежской тетради"». Оно само по себе является циклом, вокруг которого располагаются дополнительные тематические (и словесные) циклы.¹¹ В отличие от этой точки зрения мы будем рассматривать не только «Солдата», но и все позднее творчество Мандельштама как обладающее единым сюжетом, имеющим в своем подтексте все последовательное развитие европейской культурной традиции. В этом случае последовательными окажутся не циклы стихов, «роящихся» вокруг «Оды» или «Солдата», а сами эти два ключевых стихотворения позднего Мандельштама. Настало время обратиться к конкретному анализу.

I.

Прежде всего заметим, что и «Стихи о неизвестном Солдате» и «Ода» являются, по нашему мнению, последовательными стадиями развития того глобального сюжета, о котором мы говорили выше. Но такого рода заявление было бы вполне беспочвенным и безосновательным, не имея оба эти произведения общий подтекст, по неслучайному совпадению именуемый *Байрон*. Речь идет о не очень употребительном и малоисследованном переводе Ф. Тютчева из Цейдлица. Заметим попутно, что *Видение суда* Байрона появилось по-русски (перевод Ю. Балтрушайтиса) лишь в 1904 году, а *Байрон Цейдлица*-Тютчева появился в печати лишь в 1924 году.¹² Т.е. речь идет о байронизме, вернее том его типе, который принципиально не мог успеть развиваться на русской почве.¹³ Обратимся теперь непосредственно к текстам.

Основная трудность в анализе «Оды» содержалась, на наш взгляд, в начальном образе:

Знать, Прометей раздул свой уголек, —
Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!

После обращения к тексту эсхилового *Прометея прикованного* стало ясно, что в этих строках поэт представляет себя Прометеем и Гефестом, приковывающим Прометея, одновременно.¹⁴ Такого рода образов, по-видимому, либо нет в русской поэзии,

актуальной для Мандельштама, либо они крайне редки. Но именно такой образ мы находим в цейдлицевско-тютчевском Байроне:

В тебе самом, как бы в иносказанье,
Для нас воскресло грозное преданье, —
Но распознать наш взор тебя не может —
Титан ли ты, чье сердце снедью врана,
Иль сам ты вран, терзающий титана!..

Но на этом образе сходство не кончается. Сравним «портрет» поэта из *Байрона* с образами «Оды»:

Нет песнь его грозней гремящей тучи,
Как *Божий гнев*, то *мрачный*, то *огнистый*...
И мрак, и лед, и пламень извергала,
Огнем палила, бороздила градом, —
Местами лишь, где *туча разрывалась*,
Лазурь небес прелестно улыбалась!

Зевсова улыбка, изображенная в традиции как солнечный свет, проходящий сквозь разрыв в тучах или облаках, нашла свое развитие в «Оде»:

Глазами Сталина раздвинута гора
И вдаль прищурилась равнина.
Как море без морщин, как завтра из вчера —
До *солнца* борозды от плуга-исполина.
Он улыбается улыбкою жнеца...

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*...
Есть имя славное для сжатых губ чтеца —
Его мы слышали и мы его застали.

Как мы показали в анализе «Оды», эти образы восходят к пьесам И. Анненского *Царь Иксион* и *Фамира-Кифаред*, где мы легко найдем и Орла, и улыбку Зевса, и брови и т.д. В свою очередь, нет никаких сомнений в том, что «Ода» Сталину восходит к «Грифельной оде», особенно к тому ее месту, где в варианте читаем:

Твои ли, память, голоса
Учительствуют, ночь ломая,
Бросая *грифели* лесам,
Из птичьих клювов *вырывая*?

А.А. Морозов высказал не так давно предположение, что вырывать грифели из птичьих клювов необходимо потому, что птицы летают над местом убийства. Т.е. перед нами сюжет «Ивиковых журавлей». Вот, что по этому поводу мы читаем в *Байроне*:

*Ты был орел — и со скалы родимой,
Где свил гнездо — и в нем, как в колыбели,
Тебя качали бури и метели,
Во глубь небес нырял, неустомимый,
Над морем и землей парил высоко,
Но трупов лишь твое искало око!..*

Трудно сказать, знал ли Мандельштам тютчевский текст в момент написания «Грифельной оды», да и не так уж это важно. Он неоднократно переделывал это стихотворение вплоть до 1937 года. Поэтому для нас куда характерней то, что именно из позднейших списков исчезает вырыв грифелей из птичьих клювов.

Исключительно важно, как описывает состояние поэта Цейдлиц, и насколько это близко состоянию автора «Оды» Сталину:

*... его как неземная сила,
Все пропасти душевные взрывало,
На самом дне будило преступленье,
Дыханье замирало, сердце ныло,
И нечто грудь теснило.
Как бы кругом воздушный слой, редая,
Земную кровь сосал из нашей жилы,
И нам в борьбе недоставало силы
Стряхнуть с себя господство чародея,
Пока он сам, как бы для посмеянья,
Своим жезлом не рушил обаянья!*

Заметим, что если принять *Байрона* в качестве подтекста «Оды», лишний раз подтвердится наше мнение о том, что в «Оде» Сталину Мандельштам не может быть «близнецом» Сталина. Ведь все образы *Байрона* в «Оде» Мандельштама перевернуты. Мандельштам не представляет себя ни орлом, ни солнцем, ни чем-либо еще, с чем Цейдлиц связывает образ Байрона в своем «Венке мертвых». Сам же по себе факт подобной текстовой близости поэмы Цейдлица-Тютчева, связанность ее с образами судьбы и творчества Байрона позволяет предположить единый байроновский источник и «Оды», и «Стихов о неизвестном солдате». Этот вывод, кажущийся на первый взгляд парадоксальным, станет куда более приемлем и даже очевиден, если мы обратимся к продолжению поэмы Цейдлица. До всякого анализа заметим, что

вторая ее половина представляет собой парафраз *Видения суда* великого английского барда.

Но совершитель тризны благочестной,
Теней погибших окруженный роем,
Равнину ту обходит он с тоскою,
Где жребий мира выпал славным боем,
Где был судим сей страшный суд железный!..¹⁵
Сия земля, клейменная судьбою,
Под чуткою стопою
Дрожит еще невольно и поныне,
Как тундра крови, здесь, в мученьях страшных,
Притоптаны ряды сердец отважных,
И *слоем* лег их *пепел* по равнине,
Враждебные они затихли вместе,
Те с жаждою, те в упоеньи мести!

Далее следует описание полета души поэта над Европой, причем две строфы о полете над Италией принадлежат Тютчеву, и снова знакомый мотив:

Но ты расторг союз сего творенья,
Дух вольности, бессмертная стихия!
И бой вспылал Отчаяния с Силой!..
Кровь полилась как воды ключевые,
В ночи земля пила их без зазренья,
Лишь зарево, как светоч над могилой,
Горе над ней светило, —
И скоро ли — то провиденье знает —
Взойдет заря и бурный мрак развеет!

Как мы помним, в *Видении суда* дьявол давал сигнал душам усопших следовать на Страшный суд:

А это дьявол сделал *знак рукою*,
Погнав в пространство *силою* своей
Громады туч с их вихрями и тьмою,
Каких *не знала* даль земных полей.

В поэме Цейдлица эта роль отводится поэту:

...песнь его нигде не умолкала, —
Хоть из груди, истерзанной страстями,
Она нередко кровью вытекала,
Волшебный *жезл* не выпадал из *длани*,
Но двигал он лишь *адскими властями*!..¹⁶

И далее снова мы приближаемся к образу, который вызывает столько толкований в «Стихах о неизвестном солдате»:

Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет.

Сам Мандельштам в *Разговоре о Данте*, приводя строчку *Божественной комедии* в своем переводе «Как если бы уничижал ад великим презреньем» (Ад, X, 36), — комментировал: «стих — родоначальник всего европейского демонизма и байронистичности». В поэме Цейдлица возникает этот обобщенный байроновский образ:

В распре с небесами
Высокая божественность мученья
Была ему загадкою враждебной,
И, упиваясь чашею врачебной,
Отравы жаждал он, не исцеленья, —
Вперенные в подземный ужас очи
Он отвращал от звездной славы ночи.

Сопоставлений кажется достаточно для того, чтобы считать тютчевский перевод из Цейдлица существенным источником мандельштамовских стихов. Приведенными соответствиями дело не ограничивается, но в рамках данной работы другие рассмотрены быть не могут.

Если же у кого-то возникают сомнения относительно привлечения к анализу мандельштамовских стихов столь экзотического источника, заметим, что в связи с Мандельштамом имя Цейдлица возникает не впервые. Так, в уже упоминавшейся работе О. Ронена читаем: «Весьма интересно как подтекст поэтическое и подробное описание "загробного Ватерлоо" у Фламариона. Здесь автор вспоминает "странную картину Раффе", "l'étrange dessin du Raffet" (имеется в виду литография "Ночной смотр" со скелетами наполеоновских драгун на призрачных конях, скачущих по волнам облаков и растворяющихся в них), и стихи, которые русский переводчик-ремесленник, пропустив имя их автора, предпочел перевести заново, чем цитировать Жуковского и Лермонтова (в оригинале приводятся французские переводы цитат "de l'épigramme spectrale du poète allemand Sedlitz").

Таким образом, основной подтекст сюжета "Стихов о неизвестном солдате" содержит в себе ссылки на два других — "Ночной смотр" и "Воздушный корабль"». ¹⁷

Повесть Фламариона, о которой говорит О. Ронен, заслуживает специального внимания. Дело в том, что это литературное произведение действительно содержит в себе в качестве состав-

ной части видение того же типа, которое использует Байрон в *Видении суда*. Речь идет о полете души умершего тирана на Страшный суд. Однако у Фламариона это видение сильно осовременено, хотя и восходит к той же традиции, что и *Видение суда* Байрона и ее отражение в поэме Цейдлица.

Здесь действительно трудно понять, что чему предшествовало. Хотя и можно предположить, с учетом анализа «Оды» Сталину, что тютчевский текст, актуализировав в начале работы образы Орла, Солнца, Зевса и т.д., в связи со сталинскими имперскими символами впоследствии привел Мандельштама к собственно *Видению суда*. Правда, в этом случае неизбежно возникнет вопрос о том, что привело Мандельштама к Байрону вообще?

Ответ на этот вопрос содержится, по нашему убеждению, в текстах самого Мандельштама. И здесь мы возвращаемся к вопросу наших оппонентов, с которого начиналась эта статья.

II.

В *Разговоре о Данте* Мандельштам писал: «Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обрацаемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, — отвлекаясь от технической невозможности, — который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина точно так же, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немыслимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимейшую принадлежность и часть самого полета и обуславливают его возможность и безопасность в неменьшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора.

Разумеется, только с большой натяжкой можно назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения».¹⁸

В качестве примера Мандельштам приводит Семнадцатую песню Ада, но не так же ли выглядит «развитие» и той европейской литературной традиции, в которой работает сам Мандельштам? Только здесь последовательность образов обеспечат Дант, Тасс, Ариост, Мильтон, Байрон... Достаточно расположить названные произведения на временной шкале, а затем представить

себе, что последующую традицию представляют собой не только Видения, которые напрямую зависят от, например, *Божественной комедии*. Но, каждая в своей культуре, любая из названных нами поэм может порождать и порождает свои, условно говоря, микротрадиции. Вот именно это порождение новых произведений в «большой» или «малой» традициях и есть запуск новых «самолетов» при продолжении или прекращении существования в культуре тех или иных порождающих произведений. Ведь нам хорошо известно, что часто одно произведение, породившее что-то, исчезает из активного культурного употребления, и его заменяет другое произведение, от которого, в свою очередь, начинается развиваться новая микротрадиция.

Что же касается свойства «обратимости поэтической материи», постулированного Мандельштамом для образного развития Данта, в большем масштабе целой европейской культуры, то оно обеспечивается постоянным возвращением к двум основным точкам в развитии человечества: сотворению мира и Апокалипсису. Если мы, условно говоря, просуммируем все названные нами Видения, то получим практически полную реконструкцию двух названных событий в истории человечества. Причем каждое из Видений описывает наиболее подробно какой-то один эпизод библейской истории; например, Мильтон — проникновение дьявола в Рай, Байрон, в нашем случае, — *Видение суда* и т.д.

Именно так развивается и основной сюжет Мандельштама, который мы представляем себе в следующем виде: *Разговор о Данте*, «Ариост» II, «Ода» Сталину, «Стихи о неизвестном солдате». И вот здесь мы подходим к наиболее важному звену наших рассуждений, которое вновь потребует методологического отступления.

III.

Наиболее популярным сегодня подходом в мандельштамоведении и шире — в исследовании русской поэзии — является методика, связанная с именем К.Ф. Тарановского. Однако лучшие ее результаты получены при исследовании раннего творчества Мандельштама. Значительно меньшие результаты получены в исследовании позднего Мандельштама, условно говоря, после «1 января 1924 года». В чем же здесь дело?

На наш взгляд, дело здесь в изменении роли (и отчасти структуры) подтекста, которое произошло у Мандельштама около означенной даты. Нам уже приходилось анализировать стихотворение «Ариост», но здесь мы вернемся к нему еще раз, чтобы продемонстрировать то новое, что было привнесено Мандельштамом в его поэтическую технику.

Как мы помним, «Ариост» I отличается от «Ариоста» II, в числе прочего, строкой:

И прямо на луну взлетает враль плечистый...

В большинстве случаев нам бывает достаточно понять источник цитаты или отсылки, чтобы стихотворение прояснилось. Но у позднего Мандельштама возникает более сложная структура. Обратимся к тому отрывку *Неизвестного Роланда*, который упоминает сам Мандельштам. Здесь мы узнаем, что паладин Астольф прилетел на волшебном коне на луну. Причем, летел он с такой скоростью, что имел возможность видеть и прошлое, и будущее. А на луне, в свою очередь, увидел и тщетные надежды, и потерянные репутации и т.д. Но все это далеко не главное для Мандельштама. Основным событием этого полета становится для автора «Неизвестного солдата» встреча Астольфа с евангелистом Иоанном, который и объясняет паладину, что неправы те властители, кто преследует поэтов. Ведь в истории эти властители или другие герои остаются не такими, какими бы они хотели себя видеть, а лишь такими, какими их изобразят поэты.¹⁹ Но и это не все. Обратим внимание на последние слова Евангелиста: «Как я жалею несчастных, живущих в такую эпоху, когда все двери закрыты!»

Напрасно они стучатся в них день и ночь с лицом бледным, поблекшим, исхудалым. Если теперь видно так мало поэтов и писателей, то ведь и животные даже убегают из мест, где они не находят ни приюта, ни пищи».²⁰

Эти строки не представляли бы для нас чрезмерного интереса, если бы они не были дословно процитированы Б. Пастернаком в стихотворении «Он встает. Века. Гелаты...»:

Время пощадит мой почерк
От критических скребниц.

Разве въезд в эпоху закрыт?
Пусть он крепость, пусть и храм,
Въеду на коне на паперть,
Лошадь осажу к дверям.

Не гусляр и не балакирь,
Лошадь взвил я на дыбы,
Чтоб тебя, военный лагерь,
Увидать с высот судьбы.

Вспомним, что именно на «страну военный лагерь» смотрел с высот судьбы Астольф, поднявшийся на луну за умом Роланда, устроившим бессмысленную битву на земле. Даже вполне

обычный мотив сохранения поэтического слова во времени восходит в этом стихотворении Пастернака к Ариосту: «...эти пресловутые герои обязаны своею знаменитостью великодушию их потомков относительно поэтов».²¹

Анализ стихотворения Пастернака мы пока оставим,²² так как для нас сейчас важно другое. Пастернак в цикле «Несколько стихотворений», впоследствии переработанном и переименованном в «Художник», вел непростой диалог с Мандельштамом.²³ И если нам удастся показать актуальность для Пастернака мандельштамовских отсылок к Данту, Тассо, так же, как только что к Ариосту, то мы увидим, что «разделили» структурно неразделимые тексты не столько мы, сколько сами поэты, говорившие на этом образном языке и хорошо понимавшие друг друга.

Ранее нам уже приходилось обращаться к этой теме,²⁴ но сейчас необходимо взглянуть на нее с чисто методологической стороны. Итак, Пастернак обращается к Мандельштаму с призывом:

Поэт не принимай на веру
Примеров Дантов и Торкват.
Искусство — дерзость глазомера,
Влечение, сила и захват.

О каких же «примерах» идет тут речь? На наш взгляд, в подобном контексте двух названных Пастернаком поэтов объединяет то, что оба они и из ссылки, и из сумасшедшего дома продолжали выражать вполне открыто свое отношение к властям. Говоря словами Мандельштама из *Разговора о Данте*: «Разговор ведется с чисто тюремной страстностью: во что бы то ни стало использовать крошечное свидание. Вопросы троим именитых флорентийцев. О чем? Конечно, о Флоренции. У них колени трясутся от нетерпения, и они боятся услышать правду. Ответ получается лапидарный и жестокий — в форме выкрика».²⁵ Но все стихотворение Пастернака призывает Мандельштама к чему-то противоположному:

Твое творение — не орден.
Награды назначает власть.
А ты — тоски пеньковой гордень,
Паренья парусная снасть.

Эти не очень понятные строки прямо восходят к *Освобожденному Иерусалиму* Торквато Тассо:

Одна пусть будет власть,
И от нее награды все и кары
Пусть исходят. Когда же власть
Разделена, она подобна
Лишь челноку в открытом море.

Это строки поэмы, за которую опальный поэт был провозглашен чем-то вроде байроновского «поэта-лауреата». Но получить это отличие не успел. Тем не менее, Пастернак обращает эти строки поэта, безусловно почитаемого Мандельштамом, к автору «Мы живем, под собою не чуя страны...», давая ему «другой пример» Торкват.

Еще один подобный пример находим в «Мне по душе строптивый норв...» в варианте из «Нескольких стихотворений». ²⁶ В других редакциях нет интересующей нас строки:

...годы плыли тем же галсом...

Определение галса находим всего лишь одним абзацем *Разговора о Данте* выше того, что мы процитировали чуть раньше: «...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». ²⁷ И там же чуть выше: «Для того, чтобы прийти к цели нужно принять и учесть ветер дующий в несколько иную сторону. Именно таков и закон парусного лавирования». Трудно не увидеть здесь описание галса!

Итак, ясно, что и Пастернак, и Мандельштам говорили на языке, внятном обоим. Также ясно, что вся традиция, в которой работает Мандельштам, пронизана антиитерационными мотивами. Таким образом, актуальность этой тематики, с одной стороны, объясняет полную применимость столь сложного подтекста к советской политической ситуации, а с другой — дает неисчерпаемый источник образов, видений и т.д., напрямую связанный с западноевропейской христианской традицией. В этом контексте появление языческого Зевса выглядит прямым отступлением от христианской позиции поэта. Недаром в подтексте «Оды» Сталину появляется орел из Дантова *Рая*. ²⁸ Такого рода подтекст куда значимей любого количества текстуальных совпадений.

Интересно отметить, что отдавал себе отчет в этом и сам Мандельштам. Мистически звучат его слова из *Разговора о Данте*, сказанные, когда еще о структурных методах анализа никто и слыхом не слыхал: «Мне уже не раз приходилось говорить, что метафорические приемы Данта превосходят наше понятие о композиции, поскольку наше искусствоведение,

рабствующее перед синтаксическим мышлением, бессильно перед ними». ²⁹

Что же касается нашего предположения о вопросно-ответной структуре мандельштамовских стихов, то он вполне ясно описал ее все на тех же двух страничках *Разговора о Данте*, о которых мы ведем речь: «В то время как вся *Divina Commedia*, как было уже сказано, является вопросником и ответником, каждое прямое высказывание у Данта буквально вымучивается: то при помощи повивальной бабки — Вергилия, то при участии няньки — Беатриче и т.д.». ³⁰

Так и хочется сказать, что любое прямое высказывание Мандельштама вымучивается при помощи, то повивальной бабки Данта, то — «няньки» Ариосто и т.д. В любом случае, Мандельштам куда лучше описал принципы своей поэтики, чем любое априорное учение о структуре текста.

IV.

Теперь, кажется, ясно, что речь в нашем анализе ни в коем случае не идет о «любых апокалиптических текстах». Кроме всего прочего, мы коснулись в своем анализе лишь тех поэтов и их текстов, которые Мандельштам открыто назвал, либо — процитировал. Напомним некоторые из них: «Ариост» I и II, «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...», переводы из Петрарки, «Заблудился я в небе — что делать?..», *Разговор о Данте* и т.д. Такая плотность итальянцев, неоднократные упоминания Гете, байронический слой — в существенной степени позволяют представить себе, каким образом Мандельштам учился «достоинству и чести на западе у чужого семейства». Хотя, стоит предостеречь здесь от слишком торопливых выводов о каких-то особых католических пристрастиях Мандельштама. В рамках данной работы у нас нет возможности обсуждать этот вопрос. Это тема будущих работ, так же как и необходимые объяснения пристрастия Мандельштама именно к этой литературной традиции.

Оставив до поры ответы на эти вопросы, коснемся другой животрепещущей темы, связанной с нашим материалом. Мы хотим еще раз подчеркнуть, что для понимания «Стихов о неизвестном солдате» совершенно недостаточно расшифровки самого этого стихотворения. Тем более, что и абсолютных удач на этом пути не наблюдается. Предложенный нами вначале способ последовательного анализа, в соответствии со временем и порядком написания стихов Мандельштама, придуман не нами. Это свойство поэтики Мандельштама удивляло его современников еще в тридцатые годы, как раз тогда, когда зарождался в голове поэта весь гигантский замысел, нашедший свое воплощение в

стихах поэта 1930-37 гг. Именно тогда, в ноябре 1932 года, Н.И. Харджиев писал Б.М. Эйхенбауму: «Зрелище было величественное. Мандельштам, седобородый патриарх, шаманил в продолжение двух с половиной часов. Он прочел *все* свои стихи (*последних двух лет*) — *в хронологическом порядке!*»³¹ Только такое чтение обеспечивало сохранение важнейшего свойства мандельштамовской поэтики, которое он «передал» Данту — «обратимость поэтической материи». Достаточно замкнуть линейную структуру в «цикл», как разорвутся неразрывные связи, позволяющие понять Мандельштама «так, как он написан» («Выпад»).

Нетрудно понять причины возникновения идеи «цикличности» мандельштамовского творчества. Только таким образом можно было изолировать «Оду» Сталину, занимавшую слишком важное место в творчестве позднего Мандельштама и, как казалось, нарушавшую его поэтический облик. Сегодня, как кажется уже нам, нет необходимости прибегать к каким-либо изъятиям — в конце концов, «язычество» Мандельштама было преодолено им с блеском. И кто знает, чего бы мы лишились, не будь этого эпизода в творчестве поэта.

Сказанное позволяет сформулировать более определенно наш принципиальный подход к анализу позднего Мандельштама (впрочем, кто знает, быть может и в раннем нас еще поджидают неожиданности). Этот подход очень четко был сформулирован еще в конце двадцатых годов А.Ф. Лосевым (мы говорим это независимо от отношения к теориям этого философа в целом, соглашаясь с ним в данном конкретном случае): «*В мифе о Гелиосе нет ровно никакой астрономии*, если даже сделать малоправдоподобную гипотезу, что миф этот был придуман с целью объяснить постоянство в видимом движении солнца. В повествовании Библии о семи днях творения нет ровно никакой ни астрономии, ни геологии, ни биологии, ни вообще науки. Совершеннейшей безвкусицей и полнейшей беспредметностью надо считать всякие попытки богословов "разгадать" повествование Моисея с точки зрения современных научных теорий. Общеизвестны также вольные упражнения "богословов" в "толковании Апокалипсиса". Несмотря на то, что классическая патристика старательно избегала такого толкования, несмотря также на то, что под сложные образы Апокалипсиса можно подставить сотни исторических фактов, — все-таки число этих "апокалиптиков" не уменьшается, но, пожалуй, даже увеличивается. Обычно, кто из "верующих" не умеет философски и диалектически-догматически мыслить, тот занимается "толкованием Апокалипсиса", ибо мечтать всегда было легче, чем мыслить. Никак не хотят понять, что миф надо трактовать *мифически же*, что *мифическое* содержание мифа само по себе достаточно глубоко и тонко, достаточно богато и интересно и что оно имеет значение само по себе, не нуждаясь ни в каких

толкованиях и научно-исторических разгадываниях. Кроме того, Апокалипсис есть "откровение". Какое же это будет откровение, если вместо буквального понимания всех этих поразительных апокалипсических образов, мы предоставим каждому право подставлять под любой образ любую историческую эпоху или событие?»³²

В конце концов, совершенно ясно, что все беды в истории человечества, все катастрофы были уже предсказаны в Апокалипсисе, поэтому, понимая «Стихи о неизвестном солдате» как апокалиптический текст, как текст в известной мере суммирующий многие другие апокалиптические тексты, мы, учтя реальные мандельштамовские цитаты и отсылки, остаемся в рамках сущностного понимания Апокалипсиса, которое, как мы полагаем, и имел в виду автор «Солдата».

В заключение коснемся еще одной темы. Она связана с образным описанием движения с около-световой скоростью или со скоростью света. На наш взгляд, в этом нет ничего выходящего за пределы нашего подхода. И в качестве объяснения никакой физики здесь не понадобится. Вот как пишет об этом А.Я. Гуревич в работе *Проблемы средневековой народной культуры* в гл. IV с характерным названием «Божественная комедия до Данте»: «В земном раю и на земле время текло по-разному, и то, что в "Стране женщин" было годом, в Ирландии оказалось веками. По-видимому, тут и там время вообще обладает неодинаковыми качествами: на земле оно ведет к разрушению всех вещей, в мире блаженных оно нетленно. Соприкосновение времени с вечностью меняет его природу. Со странниками в загробном мире происходит примерно то же самое, что, согласно теории относительности, должно было бы случиться с путешественниками на космическом корабле, отправившемся в дальние районы галактики: их время протекает иначе, чем на Земле. В "Пантеоне" Готфрида из Витербо повествуется о странствии нескольких монахов, которые по океану добрались до земного Рая. Там один день эквивалентен столетию на земле, и по возвращении домой они не застали в живых никого из своих современников. Изменились законы, разрушились старые храмы и города».³³

Цитирование можно было бы продолжить. Но для нас важно одно: кажущаяся физической реальность оказывается куда более литературной. А теоретико-относительные толкования «Солдата» возникли только потому в этой связи, что к моменту его написания такого рода теория существовала в физической науке. На наш взгляд, куда проще предположить, что по необходимости поверхностное знакомство Мандельштама с этой теорией подтолкнуло его интерес к описанию своего времени, воистину апокалиптического, в литературно-апокалиптических терминах, напоминающих тот конец времен, когда оказалось, что возможное лишь в воображении предстало земной реальностью и в физике,

и в политике. Напомним, что в Рай трудно попасть, минуя Чистилище, да и Страшный суд. Отсюда, на наш взгляд, и возник интерес Мандельштама к книге Флоренского *Мнимости в геометрии*, о чем упоминают мемуаристы.

Что же касается «скорости света», с которой летают фантастические кони Герион у Данта, Гипокриф у Ариоста и т.д., то М.Л. Гаспаров остроумно рекомендовал нам употреблять здесь более осторожные выражения типа «герионьей» и «гипокрифьей» скорости.

Поэтому нашей следующей задачей закономерно явится описание современных Мандельштаму русских истоков образности, сюжета и жанра «Стихов о неизвестном солдате».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Л. Кацис, «Мандельштам и Байрон (к анализу "Стихов о неизвестном солдате")», в: *Слово и судьба*, с. 436-53.

2. Г. Левинтон, М. Мейлах, «Вторые Мандельштамовские чтения в России», *Русская мысль*, 28 июня 1991, Литературное приложение, 12, с. ii.

3. О. Ронен, «К сюжету "Стихов о неизвестном солдате"», в: *Слово и судьба*, с. 428-36 (первоначально *Slavica Hierosolymitana*, 4, 1979, с. 214-22).

4. Вяч. Вс. Иванов, «"Стихи о неизвестном солдате" в контексте мировой поэзии», в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 356-67.

5. О. Ронен, ук. соч., с. 431.

6. Ср. также В. Иванов, ук. соч., с. 364-65; И. Семенко, «Творческая история "Стихов о неизвестном солдате"», в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 480.

7. О. Ронен, «Осип Мандельштам», *Литературное обозрение*, 1991, 1, с.18. Работа датирована 1986 г.

8. Там же, с. 18.

9. Н. Мандельштам, «Комментарий к стихам 1930-1937 гг.», в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 292, 294.

10. *Советский энциклопедический словарь*, с. 931.

11. Н. Мандельштам, там же, с. 292.

12. *Русский современник*, 1924, 1. Интересно отметить, что «1 января 1924 года» О. Мандельштама напечатано впервые во 2-м номере этого же журнала.

13. Здесь мы позволим себе высказать предположение, что текст *Байрона* мог быть известен О. Мандельштаму еще до публикации. На это, по нашему мнению, указывает существенная близость этой поэмы к «Грифельной оде».

14. Л. Кацис, «Поэт и палач. Опыт прочтения "сталинских" стихов», *Литературное обозрение*, 1991, 1, с. 47. Весь последующий анализ будет основываться на наших предыдущих работах, посвященных «Оде» и «Стихам о неизвестном солдате».

15. Имеется в виду Ватерлоо.

16. Ранее нам уже приходилось отмечать, что «свет размотых в луч скоростей» не нейтрально-физический, а адский, и «лучи» в «Стихах о неизвестном солдате» не слишком соответствуют лучам «инженера Гарина» («Мандельштам и Байрон», с. 444). Теперь, как представляется, мы можем несколько иначе подойти к словам О. Мандельштама, записанным Н.Я. Мандельштам в «Комментарии к стихам 1930-1937 гг.»: «...он решил выбросить "математические строфы" (3-й раздел) и до конца не решил, возьмет ли он их в окончательный текст. (От "Сквозь эфир..." до "От него будет свету светло...".) Но в то же время он сам удивлялся этой "вести", которая летит "светопыльной дорожкой" и от которой будет "свету светло"... Он говорил: "Тут какая-то чертовщина" и "Что-то я перегнул..."» (*Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 299)

С учетом приведенных нами подтекстов *Видения суда и Байрона* мы предлагаем читать эти слова О. Мандельштама впрямую: перед нами действительно чертовщина в ее нормальном дьявольском обличьи. Сомнения же поэта, на наш взгляд, как это и следует из соответствующих подтекстов, были связаны скорее с осознанием некоторой дьявольщины в душе поэта. И, так или иначе, следы этого остались и в окончательном тексте «Стихов о неизвестном солдате».

17. О. Ронен, «К сюжету "Стихов о неизвестном солдате"», с. 430.

18. О. Мандельштам, *Разговор о Данте*, М., 1967, с. 25-26.

19. Лудовико Ариосто, *Неистовый Роланд*, СПб., 1882, с. 402-07.

20. Там же, с. 407.

21. Там же, с. 407.

22. См. подробнее Л. Кацис, «К творческой истории цикла Б. Пастернака "Несколько стихотворений"», *Пастернаковские чтения*, 1991 (в печати).

23. Первым к этой теме обратился Ю. Левин, «Заметки к стихотворению "Все наклоненья и залоги..."», *Russian Literature*, 9, 1981, с. 163-73.

24. Л. Кацис, «К творческой истории...» (в печати).

25. О. Мандельштам, *Разговор о Данте*, с. 29.

26. *Знамя*, 1936, 4.

27. О. Мандельштам, *Разговор о Данте*, с. 28-29.

28. Л. Кацис, «Поэт и палач», с. 53-54.

29. О. Мандельштам, *Разговор о Данте*, с. 29.

30. Там же, с. 29.

31. Цит. по Б. Эйхенбаум, *О литературе*, М., 1987, с. 532 (Комментарии).

32. А.Ф. Лосев, *Диалектика мифа* (1930), в его *Философия. Мифология. Культура*, М., 1991, с. 35-36.

33. А. Гуревич, *Проблемы средневековой народной культуры*, М., 1974, с. 100.

«КОМУ НЕ НАДОЕЛИ ЛЮБОВЬ И КРОВЬ»:

The Uses of Intertextuality in Mandelstam's 'Za gremuchuiu doblest' griadushchikh vekov'

Andrew W. M. Reynolds

In his 1910 essay 'Fransua Villon,' Mandelstam points out the central role 'internal dialogue' plays in lyric poetry: 'Лирический поэт, по природе своей, — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога. Ни в ком так ярко не сказался этот "лирический гермафродитизм", как в Виллоне' (II, 305).¹ The dialogic nature of Mandelstam's poetry is not, however, confined to these internal, intratextual dialogues: an even more important feature of his verse is its reliance on intertextual dialogues. These intertextual dialogues allow the poet to investigate an issue in all its complexity, expanding the potential meanings of a poem before coming to 'conclusions' which give the impression of being objective and sustainable precisely because all voices have been heard. It should be stressed that while the presence of all these conflicting and competing messages within a given poem explains why that poem can spawn so many diametrically opposed interpretations, the truest reading of a Mandelstam poem will be one which gives due regard to both pro and contra, even if ultimately that reading is free, or perhaps even obliged, to find that on balance Mandelstam has come down for or against a particular viewpoint.

Such an understanding of this key feature of Mandelstam's intertextuality, and thus of the true subtlety of his poetry also, is, however, largely missing from the polemics around poems like the 'Ode' to Stalin, where critics vie to privilege their own one-sided readings. Yet by playing off intertextual dialogues against one another Mandelstam is able to endow such works with greater profundity and absolute honesty. One of the most striking examples of this is the poem 'Za gremuchuiu doblest' griadushchikh vekov...' (№ 227), henceforth referred to as 'Wolf.' Though considered by critics and readers alike to be a clear, unambiguous statement of opposition, the poem in fact approaches that Shakespearean quality which Keats termed 'Negative Capability,' when 'a man of achievement in literature' is 'capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.'² In the case of 'Wolf,' Mandelstam's use of various

subtexts to respond to criticism (especially self-criticism) is an attempt to find 'a solution to the riddle of the revolution' and a 'formulation for two contradictory theses: (1) that the revolution was justified historically and ethically and therefore had to be accepted; and (2) that it was hard or impossible to countenance morally its cruelty toward individual human beings, especially members of the outmoded intelligentsia.'³ While there are intratextual ambiguities in the poem which lead to 'dialogue,' the confusion of the lupine and the canine in the symbol of the 'polar foxes' ('песцы'), for example, or the profusion of live and dead fur, the dialogic nature of Mandelstam's poetry is first and foremost dependent on words which are literally another's. One is alerted to the presence of subtexts by various 'ungrammaticalities'⁴ which both problematize the poem and provide the solutions. A series of riddles may hold clues to Mandelstam's response to the 'riddle of the revolution': the identity of the wolf and the wolfhound, the interpretation one should give to Mandelstam's desire to be 'exiled,' and the identity of the person or creature who is to lead Mandelstam into 'exile.'

While it is well known that Mandelstam's 'Kvartira tikha, kak bumaga...' is a response to Pasternak's words — 'Вот и квартира есть — можно писать стихи' — and that the companion poem to 'Wolf,' 'Noch' na dvore. Barskaia lzha...', also polemicizes with Pasternak,⁵ no one has realised that 'Wolf' also forms part of the 'persistent poetic dialogue'⁶ between Pasternak and Mandelstam. For 'Wolf' would appear to be a complex response to Pasternak's 1931 poem 'O znal by ia, chto tak byvaet...'.⁷ There is, however, a problem in reading 'Wolf' as a reaction to 'O znal by ia, chto tak byvaet...'. It appears that both poems were written in March 1931, and it is not clear whether either poet knew his rival's poem; and even if direct influence is present, one cannot say for certain which poem is rewriting which. Moreover, at first glance Pasternak's poem seems to have little in common with the words, images, themes or tone of 'Wolf':

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робой первый интерес.

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

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 грязцы,
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.

Poetic influence need not, however, necessarily manifest itself as a surface phenomenon. According to Harold Bloom's influential theory of poetic influence, for example, 'poetic influence... has almost nothing to do with the verbal resemblances between one poet and another.'⁸ Even more radically, in a Bloomian reading of Mandelstam's poem it would not matter whether Pasternak's poem were known to Mandelstam or not.⁹ Clearly, Mandelstam's poem can be read as a response to a poem he knew Pasternak could write or would write: the relevance of reading 'Wolf' and 'O, znal by ia, chto tak byvaet...' as a pair, of illuminating their shared concerns by comparative analysis, is not dependent on whether Mandelstam actually knew Pasternak's poem. Yet although the poems seem to have been composed almost simultaneously and there is no evidence that either poet was aware of what the other was writing in March 1931, the evidence that one poem alludes to

the other is powerful. The existence of the polemic between Mandelstam and Pasternak concerning the age and the poet's role suggests that such a connection is possible, and there appear to be specific lexical, phonetic and thematic links between the two poems.

'Wolf' is one of the texts in Mandelstam's 'sæcular cycle' in which the main contemporary reference points are poems by Pasternak and Bagritskii. The words 'Век мой безумный' from Pasternak's 'Pei i pishi, nepreryvnym patrulem...', which as Ronen noted apparently predate Mandelstam's 'Vek,'¹⁰ together with the symbol of the age as a hunted beast in Bagritskii's 1920 poem 'Rassypannoi tsep'iu,'¹¹ probably provided the original impetus for Mandelstam's cycle. Moreover, while the companion poem to 'Wolf,' 'Noch' na dvore. Barskaia lzha...' (№ 230), is indeed an unfair response to Pasternak's 'innocent lines' in 'Krasavitsa moia, vsia stat'...',¹² Nadezhda Mandelstam was correct in sensing that in it Mandelstam was attacking Pasternak's verse and his behaviour.¹³ Since 'Wolf' clarifies the meaning of 'Noch' na dvore. Barskaia lzha...', a work 'incomplete' in itself, it would be curious if the latter, shorter poem were to polemicize with Pasternak while the larger, more important poem did not.

If one is dealing with a case of deliberate allusion, it is still by no means certain that Mandelstam is reacting to Pasternak. It is not known which poem was written first, though it is clear that 'Wolf' received its final form later than 'O, znal by ia, chto tak byvaet...', and that Pasternak quoted a version of the key penultimate line of his poem in a letter to his parents on 1 March 1930: ...окостенело *разрастающийся автобиографизм* все теснее охватывает все то, что я делаю. И тут кончается искусство.'¹⁴ Some parallels give no clue as to priority: for example, 'Я б отказался наотрез' as against Mandelstam's 'Я лишился'; but since Mandelstam's poem is a far more complex palimpsest than is Pasternak's, it is more likely that Mandelstam is quoting one more poem than that Pasternak is making explicit certain themes hidden in Mandelstam's text. Although some of the parallels could be coincidental, it is hard to explain the following punning reference, especially in the shared Roman, 'gladiatorial' context, as anything other than a deliberate allusion by Mandelstam to Pasternak's poem:

Взамен *турусов и колес*

Чтоб не видеть *ни труса, ни хлипкой грязцы,*
Ни кровавых костей в колесе.

(italics, as subsequently, added)

Additional confirmation that Mandelstam wants the reader to realise that Pasternak's 'O, znal by ia, chto tak byvaet...' is the origin of 'Wolf' is the choice of the final line, selected only in 1935, by which time Mandelstam certainly would have known Pasternak's poem. The lexical, phonetic, semantic and positional doubling is striking:

Что строчки с *кровью* — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

Потому что не волк я по *крови* своей
И меня ТОЛЬКО РАВНЫЙ убьет.

Pasternak's poem can be read, and probably was read by Mandelstam, as a distillation of his views on Mandelstam's life and art during that period. What Pasternak would most have disapproved of in Mandelstam's work was the fact that it was becoming a lyric diary — as the letter quoted makes clear, the fate he feared for himself — and a not very modest one at that. Yet what is most interesting here is that Mandelstam has *misinterpreted* Pasternak's poem, and that the strong misreading which is 'Wolf' has been repeated by critics and readers alike. For the type of autobiography present in *Vtoroe rozhdenie* and feared by Pasternak represents not so much the heroic stance of the poet in opposition, but rather the type of intimate poetry one could properly term 'confessional.' For if, as seems likely, the main subtext of 'O znal by ia, chto tak byvaet...' is Aleksei Tolstoi's 'Dovol'no! Pora mne zabyt' etot vzdor...', a translation of Heine's 'Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand...' which is well known because it forms part of Goncharov's novel *Obryv*,¹⁵ the main meaning of Pasternak's poem is erotic, not political. Pasternak is writing about the danger for poetry if emotion is not recollected in tranquillity. That a rush of blood to the pen harms art is symbolised metapoetically by 'replacing' one facile rhyme 'любовь' (expected as soon as 'кровь' appears) with another: 'чувство' — 'искусство'. This latter rhyme, the climax of Pasternak's poem, re-enacts the death of poetry more than it does 'the death of the poet.'

Mandelstam, in misreading Pasternak's poem, would have seen the last stanza's criticism, that in poems written passionately and 'in blood' the author loses control of his art, as referring directly to himself. For example, the lines 'Что строчки с *кровью* — убивают,/Нахлынут горлом и убьют' polemicize with Mandelstam's 'Vek': '*Кровь-строительница хлещет/Горлом из земных вещей...*' (№ 135). Mandelstam, Pasternak implies, is guilty of raising the stakes and making poetry a matter of life and death. Pasternak's complaint in 'O znal by ia, chto tak byvaet...' parallels the famous passage from *Okhrannaia gramota*: 'Зрелищное пони-

мание биографии было свойственно моему времени... Я расставался с ней в той еще ее стадии, когда она была необязательно мягка у символистов, героизма не предполагала и кровью еще не пахла.¹⁶ Mandelstam would later find proof of the critical attitude implicit in Pasternak's poem (and explicit in Pasternak's letter to Nikolai Tikhonov of 14 June 1929),¹⁷ along with evidence that the problem was as much one of aesthetics — 'И здесь кончается искусство' — as of ethics, in Pasternak's reaction to the Stalin epigram:

...Мандельштам прочел ему про кремлевского горца. Выслушав, Пастернак сказал: 'То, что вы мне прочли, не имеет никакого отношения к литературе, поэзии. Это не литературный факт, но акт самоубийства, которого я не одобряю и в котором не хочу принимать участия'.¹⁸

Like Pasternak's poem, 'Wolf' investigates poets who are the slaves of the easy rhymes 'кровь' and 'любовь,' but it analyses the political and moral harm, as opposed to the erotic and poetic losses, caused by such a rhyme. If there is a subtext underlying Mandelstam's interest in the dangers of this rhyme, it is surely Pushkin's *Puteshestvie iz Moskvy v Peterburg* (italics in the original):

Обращаюсь к русскому стихосложению. Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собою камень. Из-за чувства выглядит непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудной и чудной, верной и лицемерной, и проч.¹⁹

In other words, 'Wolf' can be read as an examination of the various interpretations which can be made to flow from Pasternak's poem. At the same time as it argues against what it sees as Pasternak's rejection of the sacrificial destiny of the Russian poet, 'Wolf' tries to decide where the poet should stand *vis-à-vis* his age and his society, and whether he should sacrifice himself or sacrifice others. The lines 'строчки с кровью' are the stimulus to investigate poems which not only treat the theme of what Freidin terms the 'heroic mission of the Russian intelligentsia,'²⁰ but which do so by stressing the theme of blood and by rhyming 'кровь' with 'любовь.' In 'Wolf' Mandelstam investigates these themes in their central manifestation, the relationship of the poet to the Revolution, via two main thematic dialogues which refer to traditions where the issues of civic poetry and civic courage are central. The first is the Roman and Italian tradition, the second the Russian poetic tradition.

Few critics have realised that Mandelstam's main complaint in 'Wolf' is not that the age is cruel, but that in punishing him it has 'got the wrong man.' The poem in fact makes sense only when one sees that Mandelstam is willing to accept exile and death at the hands of someone who treats him as an equal in the enterprise, but not at the claws of a wolfhound ingoring his repeated claim that, despite appearances to the contrary, he is a contemporary, not a wolf: 'не волк я по крови своей.' As Freidin notes, 'Wolf' paradoxically combines 'the poet's aversion to the brutality of the epoch' with a 'historical and moral justification of the very cause of his distress'²¹ via the allusion to Dante: the 'век-волкодав' is identified with the messianic hound from *Inferno* Canto I which, Virgil prophesies, will 'rid Italy of the covetous and corrupt *lupa* [the she-wolf].'²² Yet while Freidin's reading is less one-sided than the interpretations of 'Wolf' he is trying to counter, he goes to the opposite extreme, implying that Mandelstam believes in the possibility of running with both the wolf and the wolfhound. For in fact Mandelstam does finally come down against the revolutionary violence, as all other readings of 'Wolf' indeed argue — but only after he has questioned the honesty and courage of the liberal fellow-traveller, which is how he sees himself for the first fifteen lines of 'Wolf.'

If, as Bloom says, criticism is 'the art of knowing the hidden roads that go from poem to poem,'²³ in the first two stanzas all roads seem to lead to Rome and Italy — via Pasternak's amphitheatre, via Dante, or simply via the symbol of Rome, the wolf. Moreover, Tiutchev's 'Tsitseron' seems a likely subtext of Mandelstam's poem:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
«Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так!.. Но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавый!..

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призывали всеблагие,
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!²⁴

Mandelstam has lost his place 'на пире отцов,' which contrasts with the lines 'Его призывали всеблагие,/Как собеседника на пир.' The lines 'Из чаши их бессмертье пил' seem to contrast sadly with Mandelstam's loss: 'Я лишился и чаши на пире отцов.' The words 'веселья и чести' are perhaps a joke at the expense of the whining Mandelstam: the meaning of one and the sound of the other fuse to suggest Tiutchev's 'Счастлив' and to imply that Mandelstam is fortunate to be living at this hour. In Tiutchev one is blessed to be a witness: 'их высоких зрелищ зритель,' and 'Во всем величье видел ты.' In contrast, Mandelstam's 'Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,/Ни кровавых костей в колесе' begs the question of whether he condemns what is being done in the name of the Revolution (and thus, still, in his name too), or whether he just does not want to see it. Yet Mandelstam is critical of Tiutchev's poem too. The protest against the bloody bones 'в колесе' puns on the phonetically similar 'Колизей,' the Colosseum. The 'высокие зрелища' may be synonymous with the bloody bones: they are seen in their true light as a new opium of the masses, the 'panem et circenses' of Juvenal's Seventh Satire, 'Хлеба и зрелищ' in the Russian formulation ('хлипкой' may possibly echo 'хлеба'). It is also important to note that implicit in both 'Wolf' and 'Tsitseron' is the immortality that awaits Mandelstam and Cicero.

While the second thematic dialogue, that of the Russian poetic tradition, is as dependent on the Mandelstamian context as it is on subtexts — 'Wolf' has important links with 'Актеп и рабочий' (№ 195),²⁵ the source of the formula which opens 'Wolf,' and with other poems from the 'sæcular cycle'²⁶ — it is the links with Pasternak and Bagritskii already mentioned which will be examined here. The most likely source of the lines:

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой *грязцы*,
Ни *кровавых* костей в колесе.

is Bagritskii's 'TVS':

Их нежные *кости* сосала *грязь*.²⁷

'TVS' is a plausible subtext of 'Wolf' because it returns to the debate on the age in order to criticize both Mandelstam and Pasternak. Indeed, the phrase 'Как бы продолжая давнишний спор' in 'TVS' may refer to their polemic:

Какое, милые, у нас
Тысячелетье *на дворе*.²⁸

(Pasternak)

Кого еще *убьешь*? Кого еще прославишь?
Какую выдумаешь *ложь*? (№ 140) (Mandelstam)

Как бы продолжая давнишний спор,
Он говорит: «Под окошком *двор*
В колючих кошках, в мертвой траве,
Не разберешься, который век.
А *век* поджидает на мостовой,
Сосредоточен, как часовой.
Иди — и не бойся с ним рядом встать.
Твое *одиночество* веку под стать.
Оглянешься — а вокруг враги;
Руки протянешь — и нет друзей;
Но если он скажет: «*Солги*», — *солги.*
Но если он скажет: «*Убей*», — *убей*.²⁹ (Bagritskii)

Ночь на дворе. Барская лжа. (№ 230) (Mandelstam)

Although the reference in 'Wolf' to 'NVS' would appear to attack Bagritskii's sadism, the fact that Lermontov's 'Vykhozhu odin ia na dorogu...' ³⁰ is the main subtext of 'TVS' is exploited by Mandelstam to opposite effect: by alluding to both 'TVS' and to Lermontov's poem in 'Wolf,' Mandelstam implicitly criticizes his own preference for Siberian exile as a flight from reality (which reductively could be either to the womb or the tomb — or to both) and justifies Bagritskii's position. Allusions in 'TVS' to 'Vykhozhu odin ia na dorogu...' and other poems by Lermontov are not restricted to the extract quoted above:

Домой до *вечера. Тишина.*
Солнце кипит в каждом *кремне.*

И *сызнава мир* колюч и наг:
Камни — углы, и дома — углы;
Трава до *оскомины* зелена;
Дороги до *скрежета* белы.

И вся *дорога* бежит, как *ртуть.*

Напоминать: «Подремли, пока
Правильно в мире. *Усни, сынок*».

Идет знаменитая *тишина.*

Звезды круглы, и круглы кусты.

Я выхожу. За спиной засов
Защелкивается. И тишина.
Земля, наплывающая из мглы.

И я ухожу (а вокруг темно)...³¹

In Bagritskii's poem Dzerzhinskii provides the TB victim with a reason for battling against his illness, and presumably the point of the reference to Lermontov's work here is to contrast Lermontov's choice of a romantic but cowardly death-wish with the path of resistance or martyrdom of which Bagritskii approves. Mandelstam offers a similarly negative interpretation of his 'exile' via allusions to the single star and the single pine: although common to a number of Lermontov's poems, these images refer primarily to 'И звезда с звездою говорит' and the single 'темный дуб' from 'Vykhozhu odin ia na dorogu...'. Mandelstam's anaphora on 'Чтоб' may hint that 'сосна' has replaced 'дуб,' but more importantly it signals that the subtext is a poem where one can expect this word to be repeated ('чтоб' occurs four times in the last two stanzas of Lermontov's poem). Most striking of all is the fact that the line 'Чтоб сияли всю ночь голубые песцы,' which itself is enough to qualify it as an 'ungrammaticality' giving a clue to the poem's meaning, is almost totally underwritten by 'Vykhozhu odin ia na dorogu...':

Спит земля в сиянье голубом.

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея...³²

If then Mandelstam's 'heroic' choice of exile in what appears to be a pre-lapsarian landscape parallels Lermontov's death-wish, it would seem that Mandelstam's sole aim was to escape the claws of the Wolfhound. At this stage in the reading Mandelstam's text implies that Bagritskii's willingness to hunt the old age³³ is more honest and consistent. This is not however the end of the inter-textual trail or trial, but before bringing in the main witness for his defence, Mandelstam alludes to another TB victim who seems to agree with the Dzerzhinskii of 'TVS' that one can rhyme blood and love.

In his memoir of Mandelstam, Semen Lipkin has described his puzzlement that the 'Wolf' poem was nick-named 'Nadson' by the Mandelstams:

Почему Надсон? При чем тут Надсон? Только потом, на улице, я понял, что имел в виду Мандельштам: размер

стихотворения напоминал надсоновское «Верь, настанет пора и погибнет Ваал». Неужели такое поверхностное, лишенное внутренней связи сходство тревожило Мандельштама?³⁴

In fact, the similarity is far from superficial: Nadson's 'Drug moi, brat moi, ustalyi, stradaiushchii brat...' informs 'Wolf' not only metrically but also thematically. In 'Wolf' Mandelstam is aware that Nadson with his 'ideal' and his 'suffering generation' (II, 59) may be in part the key not only to the epoch described in *Shum vremeni*, but to present days too. The *Shum vremeni* subtext makes it clear that the presence of Nadson in the poem brings in a new and dangerous irony. The phrases 'искупительная жертва за поколение' and 'сюда шел тот, кто хотел разделить судьбу поколения вплоть до гибели' (II, 60) are not merely perfect descriptions of Mandelstam's kenotic self-sacrifice and his death 'с гурьбой и гуртом': the suggestion is that Nadsonism in its maximalist simplicity is also the source of the bloodlust, the ends and means philosophy underwritten by the equation of blood and love, which moves those who set the hound on others and would set it on Mandelstam.

The only way out of this dilemma for a would-be civic poet is to show that there are both positive and negative examples of Russian poets writing lines in and about blood and love. So does Mandelstam treat Nadson's poem negatively, or is the wolf Baal, and Bagritskii right in being cruel to be kind after all? The evidence suggests the former: Mandelstam's two 'крови' and his 'кровавых' invoke 'любовь' only for the waiting reader to be disappointed. Moreover, Mandelstam's choice of the dative 'крови' and avoidance of the end position preclude the risk of any rhymes. For clearly one reason why Nadson's poem informs 'Wolf' in a meaningful way is his penchant for 'строчки с кровью и любовью' which are shared with Mandelstam's teacher, V.V. Gippius: «В.В. любил стихи, в которых энергично и счастливо рифмовались пламень-камень, любовь-кровь, плоть-Господь» (II, 107). Nadson's 'Drug moi, brat moi, ustalyi, stradaiushchii brat...' provides a particularly vivid example:

Пусть разбит и поруган святой идеал
И струится невинная *кровь*, —
Верь: настанет пора — и погибнет Ваал,
И вернется на землю *любовь*!..

Мир устанет от мук, захлебнется в *крови*,³⁵
Утомится безумной борьбой —
И поднимет к любви, к беззаветной *любви*,
Очи, полные скорбной мольбой!..³⁶

If Nadson's poem (an obvious source, incidentally, of Mandelstam's 'Vek') were the most important precursor of 'Wolf,' one could argue that Mandelstam comes down on the side of the Revolution. There is, however, another series of subtexts which, while also resorting to the facile rhyme 'любовь' — 'кровь,' preserve the honour of the Russian poetic tradition and maintain Mandelstam in his faith that sometimes the man who stands alone is both strongest and right. Since 'Vek' is closely linked with 'Wolf,' and given that Nekrasov's 'Poet i grazhdanin' with its theme of the 'constructive sacrifice'³⁷ informs 'Vek,' it is perhaps not surprising that in its investigation of the poet's role 'Wolf' also turns to Nekrasov for advice. If one treats 'Wolf' as a single sentence, with the ultimate stage of the sacrifice given in the final stanza and the fruits of this sacrifice shown in the first one, then it is possible to see the lines:

*За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей...*

Уведи меня в ночь, где течет Енисей.

as the modern reworking of Nekrasov's 'Rytsar' na chas':

*Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!*³⁸

Moreover, the sound patterning of the first stanza of 'Wolf,' with its anaphora on 'за,' focus on the letter 'ч,' internal rhyme 'честь' — 'доблесть,' and its possible anagram of 'отчизна' (ЗА... ЗА... ЛИШИЛся И ЧАШИ НА пире ОТцов), is surely conditioned by Nekrasov's 'Poet i grazhdanin':

*Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно.
Умрешь не даром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...*³⁴

Further confirmation of the dialogue between the various poets is that Nadson quotes 'Rytsar' na chas' in his poem 'Net, ia lgať ne khochu — ne sluchaino tebia...'.⁴⁰ More significantly, Mandelstam had used 'Rytsar' na chas' as a subtext before, at the start of his poetic career, in 1906, in 'Tianetsia lesom dorozhen'ka pyl'naia...':

Скоро столкнется с звериными силами
Дело великой любви!
Скоро покроется поле могилами,
Синие пики обнимутся с вилами
И обагрятся в крови!⁴¹

От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови,
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!

If one looks more closely at 'Rytsar' na chas,' its relation to the argument of 'Wolf' becomes clear. Nekrasov's 'poem of the road' contains a transparent allusion to its most important subtext:

Выводи на дорогу тернистую!
Разучился ходить я по ней.

Выхожу один я на дорогу.
Сквозь туман кремнистый путь блестит.

In other words, Mandelstam's flight to Siberia is now to be read in terms of his joining the 'стан погибающих/За великое дело любви!' Lermontov's escapist death-wish has been replaced by Nekrasov's stoical acceptance of exile and struggle. Mandelstam's sacrifice, his opposition to the state and its excesses are thus underwritten by the authoritative words of the civic poet *par excellence*. Most significant, however, are the changes the subtext has undergone since its appearance in 1906. The word 'love' is absent from 'Wolf,' showing Mandelstam's unwillingness to follow even Nekrasov in using the facile and dangerous rhyme. Whether one can ever rhyme 'любовь' and 'кровь,' Mandelstam implies, is more than just a metapoetic point. More striking again is that the key word 'обагрятся,' borrowed from the line 'обагряющих руки в крови,' is missing. Nekrasov's judgement is Mandelstam's final word: Bagritskii is caught red-handed, 'обагряющий' his hands, delighting in the 'bloody bones in the wheel,' and the present generation of civic poets is condemned by Nekrasov via the implied pun.

The type of intertextual dialogues described here, though similar to the acts of constructive and reconstructive intertextuality analysed by Igor Smirnov,⁴² are perhaps best treated as examples of the 'transumptive allusion' which Harold Bloom claims is the most important way in which modern poets misinterpret their great precursors. Transumptive allusion is especially characteristic of the sixth and final stage (according to Bloom's theory) of a poet's life, which Bloom calls *apophrades*, or the return

of the dead.⁴³ A strong poet is able to make his poem more original by acknowledging his poetic debts through a combination of implicit and explicit allusions which form a transumptive chain.⁴⁴ The uncanny effect of *apophrades* is to make particular passages in the work of one's precursor seem 'not to be presages of one's own advent, but rather to be indebted to one's own achievement, and even (necessarily) to be lessened by one's greater splendour.'⁴⁵ Thus, Nekrasov's poem becomes more valid if read as Mandelstam's poem, with Nekrasovian hyperbole transformed into Mandelstamian irony. The specific proof of this reversal of time is the punning allusion which creates the impression that Nekrasov is criticizing Bagritskii's attack on Mandelstam; the general proof is the slightly archaic quality of 'Wolf' and the similarities between it and works by both Nekrasov and Nadson.

Thus the intertextual trail in 'Wolf,' at once allusive and elusive, does lead eventually to a firm centre or origin, to Lermontov and Nekrasov; and while each of these 'last words' has its loopholes, it seems clear that the Nekrasov subtext takes precedence. The unnamed 'ты,' summoned by Mandelstam to decide his fate, is the 'кто-то властный' from the variants of 'Wolf'⁴⁶ who was originally to sing this romance: the author of 'Vlas,'⁴⁷ the Nekrasov text most beloved of the Acmeists. Nekrasov, were he living at this hour, would say no to present days. Before this conclusion is reached, however, Mandelstam calls up alternative voices to ask his innocence to justify itself, and the case for excesses 'in the name of love' is put strongly by Mandelstam's poem itself. In that Mandelstam has been willing to countenance (through his use of intertextuality) the possibility that he is wrong, his decision to stand alone in opposition to his society is all the more damning of that society. His 'внутренний диалог' (II, 305) is, paradoxically, the surety of his 'внутренняя правота' (№ 234).

But while 'Rytsar' na chas' has the best claim to be the 'dominant subtext'⁴⁸ of 'Wolf,' it is arguable that Pushkin, not Nekrasov, lies at the poem's centre. This shows how problematic it is to equate traceable subtexts with what is most important in poetic influence. The themes of 'честь' and the duel between Mandelstam and his 'равный' in 'Wolf' demand to be seen against the background of the fate of Russian poets, beginning with the most important example, the fate of Pushkin. A passage from *Shum vremeni* shows how naive Pasternak was in writing 'О знал бы я, что так бывает...', and is perhaps the best short summary of the argument of 'Wolf': 'Никогда он [Lermontov - AWMR] не казался мне братом или современником Пушкина... Ведь после 37-го года и кровь и стихи журчали иначе' (II, 59). In other words, Pasternak's claim that he did not know the cost of poetry is seen as naive. At its best, Russian poetry has always been about 'строчки с кровью.'

Mandelstam's 'Wolf' investigates in potted form the history of Russian poetry from Pushkin's death onwards and shows that the kenotic sacrifice of Russian writers is the central (if ambiguous) fact of that tradition. Andrei Voznesenskii's words (written about Mandelstam, though in a slightly different context) that 'интертекст русских поэтов кровью сочится!'⁴⁹ are both symbolically and literally true of the intertextual world of 'Wolf.' Thus the bottom line of 'Wolf' is that it refers, quite simply, to Mandelstam's heroic and lonely rebellion.

Yet there is also an important sense in which Mandelstam may have agreed with the reproaches that were implicit in 'O znal by ia, chto tak byvaet...' and made explicit by Pasternak elsewhere. Gornfel'd is not to play D'Anthès to Mandelstam's Pushkin, and Mandelstam eventually realizes that to describe such irritations in the way he does in the first two stanzas of 'Wolf' is to exaggerate their significance and thus to debase the real passion which is still to come:

К числу убийц русских поэтов или кандидатов в эти убийцы
прибавилось тусклое имя Горнфельда... Погибнуть от
Горнфельда так же глупо, как от велосипеда или от клюва
попугая. Но литературный убийца может быть и попугаем.
(II, 185)

Only the last line of 'Wolf' talks totally unambiguously about the poetic confrontation and duel to the death with the 'equal' (at once God, Stalin and Pushkin!), about the last creative acts foreshadowed in 'Pushkin i Skriabin' (II, 313). The word 'равный' is the first word explicitly to *equate* the as yet unnamed Joseph Stalin with Osip Mandelstam. The fate described in the preceding lines is therefore merely the prelude to the tragedy, and must be treated with some irony and detachment. The traditional battle of poet and ruler described in the last line of 'Wolf' must be distinguished from the threat to Mandelstam from the age's various 'paralytic D'Anthèses.' The new Dante was aware that he could not afford to perish from them: 'Потому что еще не пора' (№ 376).

It is both as a result of such detachment and the cause of that detachment that the poem contains those subtexts which make its meaning ambiguous. Yet though Mandelstam was a child of his age, trapped by and in a 'double existence,'⁵⁰ the objectivity one finds in 'Wolf' does not stop it being ultimately a Pushkinian call for 'милость к падшим.'⁵¹ It is the conflicting intertexts which give 'Wolf' an unparalleled authority: like Yeats, Mandelstam knew instinctively that 'we make of the quarrel with others rhetoric,' but 'of the quarrel with ourselves, poetry.'⁵² It might seem ironic, therefore, that Pasternak's poem 'Mne po dushe stroptivyi norov...' (from his cycle 'Khudozhnik' which as a whole polemicizes with

Mandelstam) describes perfectly Mandelstam's poetic practice, the quarrel with oneself which makes it possible to 'rhyme' *чувство* and *искусство* in both life and art without becoming either a slave or an executioner:

Но кто ж он? На какой арене
Стяжал он поздний опыт свой?
С кем протекли его боренья?
С самим собой, с самим собой.⁵³

A more telling fact, however, is that the final expression of theatrical and amphitheatrical imagery in Pasternak's work, the poem 'Gamlet,' refers to three redemptive sacrifices: Christ's, Hamlet's - and Mandelstam's. By the time of writing 'Gamlet' Pasternak was aware that his poetic rival and friend had been right: for any true heir of Pushkin, there could only be one path. Like the Mandelstam of 'Wolf,' the Pasternak of 'Gamlet' knows that the cup cannot pass him by:

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.⁵⁴

NOTES

I am grateful to M.L. Gasparov, Professor G. S. Smith and Sven Spieker for their valuable comments on an earlier version of this article.

1. Unless otherwise noted, all references to Mandelstam's works are to *Sobranie sochinenii*.

2. John Keats, *Letters*, London and New York, 1948, p. 72.

3. Gregory Freidin, *A Coat of Many Colors*, Berkeley/Los Angeles/London, 1987, p. 227.

4. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, London, 1980, p. 2, pp. 115ff.

5. See anon., 'Zametki o peresechenii biografii Osipa Mandel'shtama i Borisa Pasternaka,' in *Pamiat'. Istoricheskii sbornik*, 4, Moscow, 1979, Paris, 1981, pp. 313ff; and Nadezhda Mandelstam, *Vospominaniia*, New York, 1970, p. 158. For analysis of the dialogues in 'Kvartira tikha, kak bumaga...', see Omry Ronen, 'Leksicheskii povtor, podtekst i smysl v poetike Osipa Mandel'shtama,' in *Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky*, ed. Roman

Jakobson, C.H. van Schooneveld, Dean S. Worth, The Hague-Paris, 1973, pp. 367-87; and Freidin, *A Coat of Many Colors*, pp. 239-41.

6. Lazar' Fleishman, *Boris Pasternak v tridtsatye gody*, Jerusalem, 1983, p. 102.

7. Boris Pasternak, *Stikhotvoreniia i poemy*, Moscow, 1965, p. 371.

8. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York, 1975, p. 19.

9. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, 1973, p. 70.

10. Omry Ronen, *An Approach to Mandel'shtam*, Jerusalem, 1983, p. 352.

11. Eduard Bagritskii, *Stikhotvoreniia i poemy*, Moscow-Leningrad, 1964, pp. 252-54.

12. Pasternak, *Stikhotvoreniia i poemy*, p. 371.

13. Various critics have argued with Nadezhda Mandelstam's claims, e.g., anon., 'Zametki o peresechenii,' p. 313, but the fact that these particular lines are innocent enough is at once true and beside the point: Mandelstam was *misinterpreting* them in order to make what he felt were justified criticisms of Pasternak.

14. Quoted in Evgenii Pasternak, *Pasternak. Materialy dlia biografii*, Moscow, 1989, p. 464.

15. I.A. Goncharov, *Obryv*, Moscow-Leningrad, 1957, p. 615.

16. Boris Pasternak, *Okhrannaia gramota*, in his *Vozdushnye puti*, Moscow, 1982, p. 273.

17. See Freidin, *A Coat of Many Colors*, p. 275; and *Literaturnoe nasledstvo*, 93, 1983, pp. 678ff.

18. Quoted in anon., 'Zametki o peresechenii,' p. 316.

19. A.S. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii v desiaty tomakh*, Moscow, 1964, VII, p. 298.

20. Gregory Freidin, 'Sidia na saniakh: Osip Mandel'shtam i kharizmaticheskaia traditsiia russkogo modernizma,' *Voprosy literatury*, 1991, 1, p. 13.

21. Freidin, *A Coat of Many Colors*, p. 236.

22. Ibid. Some translators and critics still make the mistake of seeing the new age as a wolf, or even say that the wolfhound is a wolf. Yet in a sense this is of course so, and Mandelstam's problem is that he is 'меж волка и волка.' One cannot but wonder whether his understanding of Dante's mysterious words about the birth-place of the hound which will destroy the wolf — 'tra feltro e feltro' (*Inferno*, I, 105) — stimulated this idea, for the phrase literally means 'меж войлоком и войлоком,' and was later translated as such by Lozinskii.

23. Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 96.

24. F.I. Tiutchev, *Polnoe sobranie sochinenii*, Leningrad, 1987, pp. 104-05.

25. The important Mandelstamian concept of 'нежность,' missing from the rephrasing of the subtext in 'Wolf,' may possibly be supplied by Bagritskii's contrasting and almost sadistic use of the epithet in 'TVS': 'Их нежные кости сосала грязь.'

26. For example 'Grifel'naia oda' and '1 ianvaria 1924.'

27. Bagritskii, *Stikhotvoreniia i poemy*, p. 127.

28. Pasternak, *Stikhotvoreniia i poemy*, p. 111.

29. Bagritskii, *Stikhotvoreniia i poemy*, p. 126.

30. Mikhail Lermontov, *Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh*, Moscow, 1975, I, p. 123.

31. Bagritskii, *Stikhotvoreniia i poemy*, pp. 124-27.

32. The fact that of all the words in line 11 of 'Wolf' only 'песцы' has no parallel in Lermontov's 'Vykhozhu odin ia na dorogu...' can be seen as a clue to the true meaning of Mandelstam's line. The 'песцы' are Lermontov's stars, via both the phrase 'голубая звезда,' and the constellation *Canis minor*, allowing the single (because brightest?) star of line 14 to be Sirius, the dog-star of the hunter Orion. (Unfortunately there is no space here to discuss the implications for 'Wolf' of the various myths informing it, most especially the stories of Orion, Oedipus and Romulus.)

33. Bagritskii, *Stikhotvoreniia i poemy*, pp. 252-54.

34. Semen Lipkin, 'Ugl, pylaiushchii ognem. Vstrechi i razgovory s Osipom Mandel'stamom,' *Literaturnoe obozrenie*, 1987, 12, p. 99.

35. Nadson's 'захлебнется в крови' is probably the subtext of both 'Vek' and 'O znal by ia, chto tak byvaet...'. 'Пусть разбит и поруган святой идеал' may parallel the line in 'Vek' 'Но разбит твой позвоночник,' while 'И струится невинная кровь' is the link between Nekrasov's 'Когда под ней струится кровь,' Mandelstam's 'Кровь-строительница хлещет' and Pasternak's 'строчки с кровью.'

36. S.Ia. Nadson, *Polnoe sobranie stikhotvorenii*, Moscow-Leningrad, 1962, p. 110.

37. I.P. Smirnov, 'Tsitirovanie kak istoriko-literaturnaia problema: printsipy usvoeniia drevnerusskogo teksta poeticheskimi shkolami kontsa XIX — nachala XX vv. (na materiale "Slova o polku Igoreve"),' *Blokovskii sbornik*, 4, *Nasledie A. Bloka i aktual'nye problemy poetiki*, Tartu, 1981, p. 274.

38. N.A. Nekrasov, *Izbrannoe*, Moscow, 1975, p. 165.

39. Nekrasov, *Izbrannoe*, p. 93.

40. Nadson, *Polnoe sobranie stikhotvorenii*, p. 252.

41. *Sochineniia*, I, p. 261.

42. I.P. Smirnov, *Porozhdenie interteksta. (Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorchestva B.L. Pasternaka)*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Vienna, 1985.

43. Bloom, *The Anxiety of Influence*, pp. 139-55.

44. See, for example, chapter 7 of Bloom's *A Map of Misreading* ('Milton and his Precursors,' pp. 125-43), and his *The Breaking of the Vessels*, Chicago and London, 1982, in particular chapter 3 ('Transumption: Towards a Diachronic Rhetoric,' pp. 73-107). Bloom's tendency since *A Map of Misreading* to stress the central role of transumption in modern poetry contrasts somewhat with his earlier exaggerated claims concerning the unimportance of 'verbal resemblances between one poet and another' (see note 8).

45. Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 141.

46. *Sochineniia*, I, p. 393.

47. Nekrasov, *Izbrannoe*, pp. 45-47. It is also possible that Mandelstam *in extremis* imitates Nekrasov in calling on his mother for spiritual succour and guidance: the poem certainly lends itself to such a reading.

48. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, p. xvii.

49. Andrei Voznesenskii, 'Slovo — eto Bog,' *Izvestiia*, 14 January 1991, p. 3.
50. Nadezhda Mandelstam, *Vospominaniia*, p. 220.
51. The comparison was first made by Stanislav Kuniaev, 'Legenda i vremia,' *Dvadtsat' dva*, 14, September 1980, p. 143.
52. W.B. Yeats, *Selected Works*, London, 1988, p. 257.
53. Pasternak, *Stikhotvoreniia i poemy*, p. 381.
54. Boris Pasternak, *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, Moscow, 1989, III, *Doktor Zhivago*, p. 511.

THE GUESTS OF REALITY: MANDELSTAM AND ANAMNESIS

Leon Burnett

There they were as our guests,
accepted and accepting.

T.S. Eliot

I

In the final section of *Shum vremeni* there is a passage which associates memory with a *return* along the course of a dried-up river. Mandelstam wrote:

Вместо живых лиц вспоминать слепки голосов. Ослепнуть. Осязать и узнавать слухом. Печальный удел! Так входишь в настоящее, в современность, как в русло высохшей реки.

А ведь то были не друзья, не близкие, а чужие, далекие люди! И все же лишь масками чужих голосов украшены пустые стены моего жилища. Вспоминать — идти одному обратно по руслу высохшей реки! (II, 44-45)¹

One cannot help but notice, in this passage, that all of the verbs carrying a powerful semantic charge take an infinitive form ('вспоминать', 'ослепнуть', 'осязать', 'узнавать' in the first paragraph, and 'вспоминать' again and 'идти обратно' in the second). This casting of the most potent signal-words into an impersonal mode is entirely consistent with Mandelstam's programmatic announcement at the beginning of the previous section of *Shum vremeni* that his desire was 'to trace the age, the noise and germination of time' and that his memory was 'hostile to all that is personal' (II, 41).² What are we dealing with in Mandelstam's creative autobiography is *impersonal* memory, the kind of memory that since antiquity has been related to the mythological figure of Mnemosyne and the Platonic understanding of *anamnesis*.³ It is the kind of *poetic* memory that would rather decorate empty walls 'with the masks of others' voices' and catch the echo from the 'moulds of voices' that belong to 'other, distant people' than entertain the prosaic presence of the 'living faces' of close friends.

Wittgenstein has remarked that 'Man learns the concept of the past by remembering'.⁴ What Mandelstam's metaphor of the dry river-bed would seem to add to the philosopher's abstract

formulation is that if *memory* takes man (or, more specifically, the poet) back along the course ('русло') of a dried-up river to the point of origin, it is *recognition* that has the power to return him to the present, to modernity ('современность').⁵ Alternatively, we may tease out another significant implication of Wittgenstein's statement for Mandelstam's poetics by rephrasing it thus: the poet *places himself in the past* by remembering. To which it is necessary to add the converse proposition, namely that the poet *places the past in himself* by remembering.

Each of the three images in the second of the paragraphs that I have cited above from *Shum vremeni* implies, or invites, some act of completion: the *masks* of voices, the *empty walls* of the dwelling and the *course* of the dried-up river. Mask, wall and river-bed possess a fundamental isomorphism: each is a bounded surface, contoured to, but lacking, *three-dimensional life*. The mask lacks the living face, the empty wall of the dwelling its own signs of having been lived in,⁶ and the river its water (of life).⁷ In the fragmentary essay on Pushkin and Skriabin, upon which he was working intermittently from 1915 to 1919, Mandelstam imagines Mnemosyne wearing a 'mask of oblivion' that falls from her frail face at the moment of death. The heroic endeavour for Mandelstam, in this period, culminated in a challenge to non-being, expressed in an impersonal mode by means of such aphorisms as 'To build — means to wrestle with emptiness [бороться с пустотой], to hypnotize space' in «Utro akmeizma» (II, 143) and 'To remember at any price! To overcome oblivion [побороть забвение] — even at the cost of death' in «Skriabin i khristianstvo» (II, 160).⁸

The image that Mandelstam adopts at the end of *Shum vremeni* and elsewhere for the as yet inarticulate, creative word is that of a *mould* ('слепок').⁹ Historically, this was a keyword not only for Mandelstam but also in the larger Acmeist challenge to the Russian Symbolists' 'taxidermic' practices.¹⁰ Its significance may be indicated by reference to two critical passages in the writings of Mandelstam's contemporaries, Maksimilian Voloshin and Nikolai Gumilev. The former commenced his important article 'Golosa poetov', which contained a review of the 1916 edition of Mandelstam's *Kamen'*, with the statement: 'The voice: that is what is most captivating and most elusive in man. The voice: that is the inner mould of the soul';¹¹ while the latter delivered himself of the following dictum in his essay, 'Zhizn' stikha':

Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию. Такое стихотворение самоценно, оно имеет право существовать во что бы то ни стало.¹²

Mandelstam himself employed the word 'слепок' in the following well-known passage from his essay 'Slovo i kul'tura':

Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из глаз его после долгой разлуки. 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. (II, 171)

Here, as in the final section of *Shum vremeni*, the 'mould' ('слепок') and 'blindness' ('слепота') are associated by means of what Omry Ronen has called a 'paronomastic "plot"' based on the root слеп-.¹³ What is more, the two passages share a common vocabulary of signal-words: the nouns 'face' ('лицо') and 'hearing' ('слух'), the adjective 'living' ('живой') and the verbs 'feel' ('осязать') and 'recognize' ('узнавать').¹⁴

II

There are two crucial points of reference for any exploration of the Hellenic concept of *anamnesis*: the Platonic 'myth' and the New Testament 'covenant'. Both are associated with the idea of death and rebirth, and both are implicated in Mandelstam's poetics of recollection. Although Mandelstam invokes the Christian Eucharist as a sacral act of *anamnesis*, he alludes more frequently in his lyric poetry to the Platonic model and the Greek myths from which it is drawn. I would suggest that the most immediate cause for this preference, in the work of a twentieth century poet, is to be found in the radically different ways in which the two traditions treat time. Whereas Christianity (like its offshoot, Marxism) offers a rectilinear, irreversible chronology, classical mythology is steeped in ideas and beliefs concerning the cyclic and the reversible.¹⁵ According to the mythical way of thinking, as Mircea Eliade has explained, the revolt against the irreversibility of Time helps man to 'construct reality'. In this sense *anamnesis* transforms an exemplary model, or original act, which must be recollected. It is no 'eternal repetition of the same', since the model is 'susceptible to unlimited applications'.¹⁶ To adapt the language of the ethnologist to my argument, I would contend that for the modernist poet the paradigmatic event — or text — functions as a mould, neither empty nor complete in itself.

Mandelstam's image of the 'dried-up river' operates as a symbolic correlative to the idea of reversed temporal flow.

Mythological references to the non-chronological movement of time supply the poet with an additional 'keyboard' to the *scientific* one that he adapted first from Bergson and then, later, from Lamarck.¹⁷ What Mandelstam reacted against, indeed what he enjoyed subverting, was any idea of smooth, evolutionary progress — the unhindered advance of clock and calendar. Anamnesis reverses the process of erasure that custom imposes. It attempts the recovery of some memory, the 'nocturnal word' that has been either forgotten or lost.¹⁸

In an act of recognition, the existence of an object is confirmed at the moment of *kairos* when the arrow hits its mark, at the joyful *moment* of recognition ('узнавания миг') as Mandelstam has called it. Mandelstam employs the word 'узнавание' ('recognition') on only two occasions in the whole volume of *Tristia* (1922), once in the poem after which the collection was named:

Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнавания миг. (I, 124)

and once when he exclaims in the poem 'Lastochka':

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнавания. (I, 131)

It is all too easy to miss a subtle distinction between these two usages, a difference which establishes a contrast between, in the one instance, the 'sweetness' in the tenuous *moment* of recognition that alleviates the sadness of a world otherwise caught up in an eternal repetition and, in the other, the rounded *joy* of recognition when the poet recalls 'the shame of the seeing fingers' that has prevented his coming to grief on what he called elsewhere the 'bad infinity of evolutionary theory', which knows nothing of *hidden* connections.¹⁹ The first stage is still hollow, a moment in time echoing with the strange resonances of ancestral voices, whereas the second has passed beyond this to swell into substance with the visualised roundness of a poem... or familiar body. There are two possible ways of regarding any dome or shell-like structure: as concave or as convex.²⁰ This duality is significant for the construction of the poem that I shall discuss in section IV — 'Dykhanie',²¹ a poem about form and pattern, about the body and its traces, and about the joy that, in Dante's words, transcends the sweetness of the moment: 'Letizia che trascende ogni dolzore'.²²

III

John Leyerle, in an article proposing that Dante's Empyrean is 'a design based on a rose-wheel window', has indicated how the structure of the rose-window is characterized by the kind of doubleness to which I allude.²³ His account establishes the significance of a Dantean duality that, I believe, existed for Mandelstam as well:

...the design of these windows produces two patterns, coincident and inseparable, but not the same: the stone tracery forms the wheel, the *rota*, and the pierced opening forms the rose, the *rosa*. The wheel and the rose are related to each other in the same way that a pattern mould is related to a casting produced from it ... The rota-rosa window... was simple in its physical pattern, but extremely complex in its significance; it was based upon the circle, the most perfect of all shapes, and yet presented a multiple visual statement about the coherence, harmony, and mystery of the medieval Christian world picture.²⁴

The essential point of the comparison between Leyerle's reading of Dante and the reading of Mandelstam that I shall undertake is that both assume the existence of a hidden constructive principle, based upon *inversion*. This principle of inversion is responsible, on a two-dimensional plane, for the 'moment of recognition' that triggers the exchange of status between the figure and ground of a *Gestalt* in what might be called the Escher effect.²⁵ In a three-dimensional solid such as a building, interior and exterior stand in similar relation to figure and ground. The most striking, although by no means the only, expression of this relationship in Mandelstam's early poetry occurs in the shifts of perspective that occur in 'Notre Dame' (1912), between the internal musculature of the medieval cathedral's vaulting and the 'secret plan' of its Gothic architecture seen 'from outside':

Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план... (I, 83)

One of the earliest critics to have identified a concealed principle of construction in Mandelstam's poetry was Iurii Tynianov. The poet's uniqueness, according to the Formalist critic, lay in his treatment of the particular *nuances* of words, in his special 'semantic music'.²⁶ 'Mandelstam's semantic structure', Tynianov wrote, 'is such that *one* image, one word series acquires a decisive role for a whole poem and imperceptibly colours all the others'. This 'word series... is the key for the whole hierarchy of images',

yet the key may on occasion be missing, the word 'forgotten' or the link 'stolen'.²⁷ This does not matter, however, for the link 'is created *from verse-line to verse-line*'. The door to the house of Mandelstam's poetry is not locked. Anyone may enter.

Tynianov discusses three 'constructional factors' operative in Mandelstam's poetry: (1) the *name* of the material entity, (2) the symbolic *image* that represents it, and (3) the philological *nuance* or 'shadow' of the word.²⁸ In accepting Tynianov's identification of the three main devices of conformation, I shall associate the 'name' with the contemporary, Saussurean understanding of *anagram*, the 'image' with Aristotle's idea of *anagnorisis*, and the 'nuance' with Platonic *anamnesis*.²⁹

Ferdinand de Saussure, best known for his work on the dual nature of the sign in the system of linguistic signification, also left to posterity a large number of notebooks containing his research on anagrams.³⁰ One concern that the celebrated notes on linguistic semiosis and the neglected ones on anagrams share is the accommodation of what may be referred to as a dominant feature of Modernism: the sense of the discontinuous. The relationship between signifier and signified, according to Saussure, is arbitrary, dependent upon a synaptic leap across a semantic vacuum for the generation of meaning. Similarly, in his investigation into anagrams in the Latin texts of antiquity, Saussure based his research on the premise that:

The poetic 'discourse'... will only be the second *aspect of being* of a name: an extended variation which will allow a perceptive reader to become aware of the evident (though dispersed) presence of leading phonemes.

The hypogram inserts a simple name into the complex array of syllables in a poetic line; its function will be to recognize and reassemble its leading figures, as Isis reassembles the dismembered body of Osiris.³¹

The kind of recognition and reassembly invoked in this mythological allusion is one that takes effect by means of the insertion of a 'simple name' — an anagram. Although the Platonic act of remembrance that calls back the shade (of meaning) from its underworld habitation³² and the device that Aristotle designated as *anagnorisis* (and which Mandelstam celebrated as *узнавание*)³³ function in different ways in the poetic text, each of these two processes, like the anagram, is interested in the revelation of dual aspects of being and has *retrieval* as its motivating principle.

IV

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.

Запечатлется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.

Пускай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть. (I, 68-69)

Ronen's discovery of the anagram *akme* in the opening letters of *Kamen'* has received critical acknowledgement, but no one, as far as I am aware, has extended his piece of detection further to comment on the variations played upon the theme of the poet's disguised name in the first poem to be encountered within the volume.³⁴ The first opportunity of reading the poet's anagram, or (following Saussure) what we might call his 'second contrived being', is afforded by the initials ('O.M.') of the name printed on the title page.³⁵ A contemporary interest in mysticism meant that this monogram could be invested with more than mere personal significance, for, as Belyi had written (in 1910) with regard to the OM of Eastern religion, the *creative word* is inseparable from *breathing*. In his commentary to 'Magiia slov', observing that 'breathing' stands as a symbol for the vital force, Belyi stated: 'Слово «Ом» соединяющее звук, религиозный символ и практику дыхания, было воистину магическим словом'.³⁶

The sound combination *ом* appears twice in the opening line of '*Dano mne telo — chto mne delat' s nim...*', the opening poem of *Kamen'*, first forming the bridge across the visual, but not acoustic, gap between the first two words, and then later as part of an *echo* (or repetition of the ending of the original utterance). The contrast between what is seen and what is heard at the start of the poem creates a counterpoint between unity and division central to the poem's theme. Thus the interlocutor who *reads* the printed page sees that 'Given to me (is a) body', but the interlocutor who *listens* to the recited poem hears an initial sound-sequence that amounts to a series of syllables signifying 'affirmation—breathing—denial',

i.e. *да — ом — нет*, a combination which is subsequently echoed. This sequence and its echo alternates with a repeated phonic unit [ел + unstressed vowel (o/a)].³⁷ A diagram helps to clarify the orchestration of sounds:

Дано_мне т(ело) = yes — breath — no + [sound-unit]
 что_мне д(ела) = echo + [repetition]

The encoding of the poet's name, however, is not limited to the monogrammatic sound combination which appears twice in the first line of the poem. The opening five letters encipher the start of the poet's signature (or as much of his name as is necessary to prompt an addressee's recognition): *О.Мандельштам*. Here also, the strict etymological sense of an ana-gram as a *reversal* of letters is brought into play, for the first five letters of the poem, taken backwards, spell out MONAD (the common European stem of the word which, in Russian, takes the form *monada*). The monad, like the 'magic word' *ом*, also signifies an indivisible unit that reconciles the opposites. What is more, the derivation of the word 'monad', from the Greek *monós* (= alone), by way of *mónas* (= unit), supplies a philological linkage between two abstractions — the unity and the aloneness (of the body) — that set the poem in motion. It may also be remarked that the full signature — *О. Мандельштам* — is present in the first six words of the poem (an anagrammatic combination which, for good measure, is close to duplication in the first twelve words).³⁸

ДАНО МНЕ ТеЛо — Что Мне делать с ним,
 таким единым и таким моим?
 [Capitals = first anagram; underlining = second anagram]

As Gregory Freidin has noted, when Mandelstam's poem appeared in his first poetic volume, it was called 'Dykhanie' ('Breathing'), a 'pointedly ephemeral title' with which to instigate a lyric collection put together under the name of *Kamen'* (*Stone*).³⁹ As well as providing a title for the poem when it was included in *Kamen'*, Mandelstam also revised the opening line in such a manner as to make possible the anagrammatic reading that I have proposed. Originally, when the poem was printed in *Apollon*, it commenced: 'Имею тело' ('I have a body'). Without the change to 'Дано мне тело', the concealed monogram, monad and signature would not be encoded in the opening words for the reader to decipher. The three forms of anagram contained in 'Breathing' are as integral to the inscription of the author in his first book as they to the lyrical theme of imprinting (and sealing) an unrecognizable pattern.

Another point to be made in this reading of the micro-text is that 'тело' is the only noun (physical entity) in the opening stanza. It operates as a specific image with a characteristically Mandelstamian invitation to annex a universal, an all-embracing *teleology*. 'Тело' is the only noun in the opening stanza: 'радость' — another of the poet's 'keywords' — is the only noun in the second stanza. Once again, by adopting the anagrammatic principle of inversion, we find that the stem *рад-* (in 'радость') reappears, at the symmetrically appropriate point of the stanza, as *-дар*, thus semanticizing the etymon of 'благодарить' and returning the reader to the first word of the poem: 'Дано'. In this way the first four lines, having come full circle, close off the poem's initial unit, which is occupied with the interrogation and oblique presentation of the self ('мне'). It may also be noted that the letters of the newly introduced 'дано' ('given'), in reassembling the word 'надо' ('it is necessary'), contributes to the motif of necessity at the very start of the poem. The first third of 'Dykhanie', then, charts the transformation from *data* to *creata* by following a Bakhtinian path from *данное* to *созданное*.⁴⁰ In this respect, Mandelstam's poem would appear to confirm Bakhtin's description of a text 'as a unique monad that in itself reflects all texts (within the bounds) of a given [semantic] sphere' and his claim that 'each text (as an utterance) is individual, unique, and unrepeatable, and herein lies its entire significance (its plan, the purpose for which it was created)'.⁴¹

Structurally, the poem falls readily into three four-line segments. Since this is a self-reflective poem, we may wish to remark upon the manner in which the first person pronoun marks the tripartite division: (1) the first two stanzas present the poetic persona in an oblique case ('мне', 'моим'); (2) the next two stanzas present the poetic subjectively ('я', 'мое'); and (3) the last two stanzas omit pronominal reference to the persona altogether. The middle section, ushered in by the trumpet call of the recurrent first person pronouns in lines five and six, crosses the chasm that marks the mid-point of the poem. The contrast between the two images of the 'world-prison' and the 'window-panes of eternity', involves the reader in a breath-taking leap across the central emptiness of (the) poetic space. It is difficult to say whether it is a leap backwards or forwards, since eternity lacks temporal markers. The 'уже' that follows is suitably ambiguous. Prison, moreover, is a place where man serves time, not time man. Mandelstam's shift of perspective at the mid-point of the poem is accomplished by a juxtaposition of two sets of images that calls to mind Leyerle's observations on the rose-window. The wheel, traditionally associated with 'fortune' and 'time', carries the figurative meaning of secular imprisonment, whereas the rose is emblematic of eternity. In the words of Leyerle that I quoted

earlier, the two 'are related to each other in the same way that a pattern mould is related to a casting produced from it'. Or, to take up my own contrast, the mould and the casting are the concave and convex measure of being.

Only one verb appears in this part of the poem, the neutral 'легло'. It is the dynamic interplay of nouns that animates the central section, where patterns are being traced. The persona is both gardener and flower, presumably because as craftsman he makes the poem, and, as we have already seen, he is also present in it.⁴² Further antitheses are set up between time ('*В темнице мира*') and eternity, between the implied coldness of eternity and the warmth of breathing, that is to say, of life (established in the earlier conjunction of '*дышать и жить*'). The warmth of the 'given' body ('*тело*') is a 'teleological warmth'.⁴³ What is noticeable in this play of imagery is that a complex patterning gradually imposes itself upon the reader, equivalent to the surprised confirmation that a moment of anagnorisis registers. There is a recurrence both at the level of structure (most markedly in the symmetries of lines five and eight, which establishes links both between *gardener* and *breathing* and between *flower* and *warmth*) and at the level of sound through the repetition of the unit *те-*, which undergoes several transformations, in the strategically important word-series: '*тело*', '*темница*', '*стекла*', '*тепло*', '*стекает*'.⁴⁴

If the first of the three segments of this well articulated poem yields up in an anagrammatic mode the cryptic name of the author, and the second segment implicitly invites re-cognition in the pro-fusion of its carefully positioned images, then the third, and final, segment explicitly announces the thematic significance of anamnesis: '*неузнаваемый с недавних пор*'.⁴⁵ This final unit, like the opening one, takes on a ring-like structure, bounded as it is by the two polysyllabic *за-* verbs with parallel meanings (the second in a negative mode) and with a mutual syntactic interest in pattern ('*узор*'): '(the pattern) is imprinted', '(let the pattern) not be erased'. Mandelstam was anxious to announce his presence in an age when poetry was again learning to draw upon the modalities of myth. He wanted to make his mark, a mark that would be more than residual. Later, in the poems of *Tristia*, he would construct his own 'nocturnal word' in order to enunciate a primary metaphysics, when he took the Persephone *mythologeme* as a 'code of the Presence', but when he published *Kamen'* the situation was somewhat different. In 1913, Mandelstam, I would maintain, was already looking back as much as he was looking forward. Since looking back, as Mandelstam knew, had cost Orpheus his Euridice, he devised a plan at the earliest opportunity for preserving non-being in his poetry.

What is absent from 'Dykhanie' yet still present as a guest, is the flower to which the poem ultimately, and indirectly, refers. Among horticultural species that have been created by the poetic imagination there is, in most literary epochs, at least one variety 'absent from all the bouquets'.⁴⁶ Every age cultivates its own gardens. One may mention not only Mallarmé's infamous flower, but the equally exotic bloom that germinates in the opening pages of Novalis's *Heinrich von Ofterdingen*,⁴⁷ as enigmatic precedents for what I would propose is, in Mandelstam's text, first anagrammatized, then recognized, and, finally, remembered - the hidden name of the *rose*.

V

И тут ко мне идет незримый рой гостей...

Pushkin

Mandelstam's subjective 'pattern' ('узор'), as a fully realized anagram, i.e. with a complete reversal of letters, takes the form of an objective 'rose' ('роза'), the accusative form of *роза*.⁴⁸ The principle of composition at work in the twelve-line lyric that establishes the relationship of 'flower' ('цветок') in the third stanza to 'window' ('стекла') in the fourth is one that Mandelstam attributed to the Middle Ages. Not until the 1930s would Mandelstam bequeath to posterity the most profound of his deliberations on poetic discourse in the essay entitled *Razgovor o Dante*, but he was already familiar, at the time he wrote 'Dykhanie', with the dynamic principle governing medieval structures. He discerned it as much, at this time, in the design of the Gothic architecture of Western Europe, in which the *rose-window* stood out as such a marked feature, as he was later to do in Dante's 'thirteen-thousand-faceted' creation of the *Divine Comedy*. This may be seen not only in his poem on Notre Dame, but also in the prose work that he wrote about François Villon, a piece which, as one commentator has written, 'raises most of the great themes presented in the course of Mandelstam's literary career'.⁴⁹ A close reading of this essay, which begins with a reference to an enclosed rose garden and ends with a discussion of Gothic architecture, reveals its author's interest in the same set of relationships as I have discussed in connection with the opening poem of *Kamen'*. In it, Mandelstam represents Villon as both prison-poet and mighty visionary, as a person who 'was fully conscious of the abyss between subject and object, but who understood it as the impossibility of possession' (II, 138).⁵⁰

The poem that I have been discussing ends with the stanza:

Пускай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть.

The delicate *tracery* that is so striking a characteristic in the Gothic style of architecture may be translated into Russian as *узор* — the word that Mandelstam employs twice in this poem. Such patternings have proved to be the most intricate and yet, at the same time, the most enduring of aesthetic formations.⁵¹ Germinations of their own time, they possess the 'periodicity' of stone.⁵² In the essay on Villon, Mandelstam wrote:

Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целость, остаться тем же «сейчас». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней — иначе оно завянет. Виллон умел это делать. (II, 140)

Villon knew how to draw out the imprint of the moment from the soil of his time without damaging its roots, thereby preserving the pattern of the present ('сейчас'). The link established early in Mandelstam's writing between pattern and permanence was one that was never broken. If it was hidden, it was hidden only in order to be revealed, if it was forgotten, it was forgotten only in order to be recollected, and if it was stolen, it was stolen only in order to be restored.⁵³ Mandelstam returned to the word 'узор' in his *Razgovor o Dante*. In this late essay, he had not altered his view of its place in the very fabric of the artistic text. He wrote that:

Орнамент строфичен.
Узор строчковат. (II, 215)

NOTES

1. All references to Mandelstam's works are to *Sochineniia*.
2. All translations in this article from Mandelstam and other Russian writers are my own, unless stated otherwise.
3. 'Mnemosoune is impersonal memory and when it presides over poetic inspiration it is not concerned with the past of the individual... [Platonic] *Anamnesis*... does not have the function of reconstructing the past and setting it in order. It is not concerned with a chronology of events; rather, it reveals the eternal and unchangeable being' (Jean-Pierre Vernant, *Myth and Thought among the Greeks*, London, 1983, p. 92).
4. Quoted from Diane O. Thompson, *'The Brothers Karamazov' and the Poetics of Memory*, Cambridge, 1991, p. 20.

5. Joseph Brodsky has written that poetry 'is language negating its own mass and the laws of gravity; it is language's striving upward — or sideways — to that beginning where the Word was' ('A Poet and Prose', in his *Less Than One: Selected Essays*, London, 1987, p. 186).

6. One may compare the isomorphic sequence that I discuss here with the powerful evocation of the 'white room' in the fifth stanza of the poem 'Zolotistogo meda struia iz butylki tekla...' (I, 116), which is dependent upon a sequence — the stillness of the spinning-wheel, the do-it-yourself smells of vinegar, paint, and wine from the cellar — that builds up to an *anticipated* recollection of domesticity ('Помнишь, в греческом доме.../ Не Елена — другая..?'). The composition of the entire stanza is one that invites completion. Compare, also, 'Rakovina', ll. 13-14 (I, 76).

7. In Mandelstam's poetry, as in Russian folklore, one encounters both the *waters of life* and the *waters of death*. Mandelstam's 'deadly water', originating in the mythological fountain of Lethe and river Styx, flows through his Petropolis in the pre-revolutionary year of 1916: see the poems 'Solominka' and 'V Petropole prozrachnom my umrem...' (I, 110-12). The main source for the river-of-life *topos*, to which Mandelstam returns both in his prose and in his poetry, is Derzhavin's *slate* poem 'Reka vremen' (1816). The image of the *dry* or *empty* water course, as being antithetical to the 'spontaneous overflow' of Romantic fountains, was favoured by other Modernist poets. It is, for example, associated with antiquity in Rilke's reference, near the end of his third *Duino Elegy*, to 'das trockene Flußbett/einstiger Mütter' and with memory in the 'drained pool' of the rose garden at the start of T.S. Eliot's *Burnt Norton*.

8. In 'Skriabin i khristianstvo' Mandelstam wrote, for example, that 'time may flow backwards' and that 'to die means to remember, to remember means to die' (see II, 157-61).

9. I seek to situate Mandelstam's response to Andrei Belyi's concept of the creative word within the context of the contemporary Russian and European critical debates on poetical language in Leon Burnett, 'Contours of the Creative Word: Mandelstam's "Voz'mi na radost'..." in Perspective', *Slavonic and East European Review*, 70, 1992, pp. 18-52.

10. A similar motive is at work in the self-ironizing title of T.S. Eliot's poem 'The Hollow Men' (1925). In this respect, Mandelstam's assertion, in 'Skriabin i khristianstvo', that Pushkin and Skriabin 'died a *full* death, as others live full lives' (II, 157) amounts to more than a mere witticism.

11. M. Voloshin, *Liki tvorchestva*, Leningrad, 1988, p. 543.

12. N.S. Gumilev, *Pis'ma o russkoi poezii*, Moscow, 1990, p. 49.

13. See O. Ronen, 'The Dry River and the Black Ice: Anamnesis and Amnesia in Mandelstam's Poem "Ja slovo pozabyl, čto ja xotel skazat"', *Slavica Hierosolimitana*, 1, 1977, pp. 177-84. Ronen traces the image-constellation (of dry river — forgotten word — human face and voice) found in that poem to lines from Alfred de Musset's poem 'Souvenir'. See also O. Ronen, *An Approach to Mandel'shtam*, Jerusalem, 1983, pp. 103-05, 168-70, for further intertextual links.

14. Mandelstam draws upon the same semantic complex of 'mould', 'face' and the concept of recognition in line 63 of his Pindaric fragment, 'Nashedshii podkovu'. Diana Myers has based the title of her recent article on this poem upon an allusion to this line: see 'The Hum of Metaphor and the Cast of Voice. Observations on Mandel'shtam's "The Horseshoe Finder"', *Slavonic and East European Review*, 69, 1991, pp. 1-39.

15. Even in the mundane procedure of dating, the Christian calendar (A.D.) bears testimony to the sense of forward movement (subliminally reinforced in its similarity to the Latin prefix *ad-*, towards), in contrast to the backward counting (B.C.) required to reach the time of the earliest mythological authors, which suggests more the notion of *return* to the source.

16. See M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, pp. 172-73.

17. Mandelstam refers to the French philosopher in his essay 'O prirode slova' (1922) and to the Swiss naturalist in his poem 'Lamarck' (1932), and in the prose works 'Literaturnyi stil' Darvina' (1932) and *Puteshestvie v Armeniiu* (1933). For further information on these influences, see Elaine Rusinko, 'Acmeism, Post-symbolism, and Henry Bergson', *Slavic Review*, 41, 1982, pp. 494-510, and Donald Rayfield, 'Lamarck and Mandelstam', *Scottish Slavonic Review*, 9, 1987, pp. 85-101.

18. For the view that, in the 1920s, the adoption of a symbolic language of the *mythologeme*, or code of the Presence, became 'the nocturnal word enunciating a primary metaphysics', see M. Detienne, *The Creation of Mythology*, translated by M. Cook, Chicago, 1986, pp. 120-21. In Mandelstam's own system, the reiterated image of the dried-up river belongs to the same symbolic landscape of the 'nocturnal word' as do his various metaphors of the *black sun*, which have received much greater critical attention.

19. See the opening of his essay 'O prirode slova' (II, 172-87).

20. Ryszard Przybylski, I believe, comes closest to acknowledging the distinction to which I refer when he discusses, with a fine attention to detail, the inner-outer dichotomy of Mandelstam's nominalism: see R. Przybylski, *An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest*, translated by Madeline G. Levine, Ann Arbor, 1987, pp. 46-57.

21. When it was originally published in *Apollon* No. 9 (for 1910), the twelve-line composition bore no title. The title by which I refer to it in this article was first employed in *Kamen'*, Mandelstam's first collection of verse, in 1913.

22. *Paradiso*, XXX, 42.

23. In the *rota-rosa* design of Gothic architecture, the rose-window viewed from the outside displays a *rota fortunae*, the familiar wheel of fortune, but viewed from within, it is a rose of light (see John Leyerle, 'The Rose-Wheel Design and Dante's *Paradiso*', *University of Toronto Quarterly*, 46, 1977, pp. 280-308).

24. Leyerle, pp. 287-88, 303.

25. See Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Harmondsworth, 1980, Chapter III: 'Figure and Ground,' pp. 64-82. The print *Metamorphosis II*, by M.C. Escher,

which implements the Escher effect, is reproduced on p. 14 of this book.

26. Tynianov's article 'Promezhutok' was first published, in full, in *Arkhaisty i novatory*, Leningrad, 1929, where it was dated 1924. Implicit in Tynianov's essay is the etymological link between a word's nuance (*оттенок*) and its particular shade (*тень*) of meaning.

27. Tynianov takes the expression 'stolen link' ('*уворованная связь*') from the 'Hayloft' poems that Mandelstam wrote in 1922 (see I, 142-43). For a discussion of the meaning of Mandelstam's 'stolen link', see K. Taranovsky, *Essays on Mandel'shtam*, Cambridge, Mass., and London, 1976, pp. 21-47. Taranovsky, who comments on Tynianov's approach (pp. 24-26), regards the 'link' as 'the personal principle, the poet's bond with his past and his poetic work' (p. 41). My own preference is to see the link as an impersonal principle.

28. This view is reinforced by the comment of a subsequent critic that 'Mandelstam defined the three main elements of Hellenism as word, name, and symbol. As the tools of linguistic communication they create or, rather, define the structure of our cognition' (see Przybylsky, p. 45). Naming, in itself, bore a profound significance for the poet. As Tynianov was one of the first to note, Mandelstam loved proper names, 'because they are not words, but the nuances of words'. On the transformation of names in Mandelstam, see E. Etkind, *Materiia stikha*, Paris, 1978, pp. 307-10.

29. For a detailed history of the literary meaning of *anagnorisis* in its various European guises, see T. Cave, *Recognition: A Study in Poetics*, Oxford, 1988. Two recent books offer productive readings of anamnesis in modern literary texts: E. Douka Kabitoglou, *Plato and the English Romantics: dialogoi*, London, 1990, and Diane Thompson, *'The Brothers Karamazov' and the Poetics of Memory*; Gregory Freidin, *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and his Mythologies of Self-Presentation*, Berkeley/Los Angeles/London, 1987, discusses anamnesis in Mandelstam's work.

30. These notebooks have been collected and commented upon in Jean Starobinski, *Words upon Words: The Anagrams of Ferdinand de Saussure*, translated by Olivia Emmet, New Haven, 1979. Originally published as *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, 1971.

31. Starobinski, pp. 19-20. Although Starobinski speaks here of the hypogram, a more complex form of *logogram*, his words apply to the basic anagram, which Saussure defined as a 'phonism based on a name and undertaking a reproduction of that name' (p. 42); see also note 35.

32. Mandelstam alludes directly to this mythologeme in his 1920 poem 'Lastochka'. See Leon Burnett, 'The Survival of Myth: Mandel'shtam's "Word" and Translation', in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, ed. Theo Hermans, London, 1985, pp. 164-97, for my reading of the poem and its mythological context.

33. *Recognition* ('*узнавание*') has as its emotional register *surprise* ('*удивление*'). In 'Utro akmeizma', Mandelstam wrote that: 'The

capacity of being surprised is a poet's main virtue' (II, 144), and, in 'O sobesednike', he referred to 'the wish to be surprised by our own words, to be captivated by their novelty and unexpectedness' (II, 150).

34. *Kamen'* was brought out by the publishing house *Akme*. Thus, the two words appeared on the title-page of the first edition of *Kamen'*. The poet's name also appeared there—as O. Мандельштам.

35. At the heart of Saussure's research was the anagrammatic form that he called a *hypogram*: '...the *hypogram* is very much concerned with emphasizing a name, a word, making a point of repeating its syllables, and in this way giving it a second, contrived being, added, as it were, to the original of the word' (Starobinski, p. 18).

36. A. Belyi, *Simvolizm*, Moscow, 1910 (reprinted Munich, 1969), p. 619. It is to be noted that T.S. Eliot had recourse to a comparable, mystical 'word-sound' in the last section of *The Waste Land*, 'What the Thunder said', where the Sanskrit DA, as a note to the poem informs us, means 'Give, sympathise, control'.

37. Mandelstam's early poems provide ample evidence of a keen interest in the interplay of sound and syncope. Notable instances occur in 'Silentium' (I, 70, ll. 1-4), 'My napriazhennogo molchan'ia ne vynosim...' (I, 87, ll. 7-8), and 'Ravnodenstvie' (I, 95, ll. 5-6). In a later work, 'Nashedshii podkovu', the да-нет opposition is invoked explicitly. Diana Myers (pp. 33-34) traces the line in question to an essay by Viacheslav Ivanov, published in 1909.

38. It is consistent with the phonic basis of Saussure's understanding of the anagram to allow the phonic ш (in что) to stand for the graphic ч. The only concession to a less than total duplication of the characters that form the poet's name comes in acknowledging the distinction between hard and soft consonants.

39. See Freidin, pp. 34-37.

40. 'What is given [данное] is completely transformed in what is created [созданное]' (M.M. Bakhtin, 'Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh', *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moscow, 1979, p. 299; the translation is by Vern W. McGee in M.M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, Texas, 1986, p. 120. One may add, in a Bakhtinian key, that бытие is well on the way to becoming со-бытие.

41. M.M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, p. 105; for the original, see M.M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva*, p. 283. The word 'monad' occurs in Starobinski's commentary on Saussure's notes. As he suggests, it may be taken to describe the function of the theme-word: 'The developed text is concealed in the concentrated unity of the theme-word which precedes it. It is not, properly speaking, a case of "creation" but rather a deployment through multiplicity of the energy already fully present at the heart of the antecedent Monad' (p. 43). In the case that I argue, *monad* is both function and theme-word.

42. In the context of the Acmeist challenge to Symbolist poetics, the following annotation by Starobinski is of particular pertinence: 'It is entirely understandable that the theory of anagrams, with its insistence on the links of similitude, should interest theorists who

challenge the idea of literary creation, substituting for it the idea of *production*... Saussure never claimed that the developed text pre-existed in the theme-word: the text is *based on* the theme-word, which is something very different. The theme-word simultaneously *opens* and *limits* the scope of the developed line. It is, for the poet, an *instrument*, and not a vital germ of the poem' (p. 45).

43. Mandelstam uses this expression in his essay 'O prirode slova' (II, 181-82).

44. The *me-* is distributed symmetrically, i.e. reversibly, in the three segments of the poem, in the ratio: 1-3-1. (I have omitted '*скажут*', as both technically and functionally alien to this series. Technically, it is *-te*, not *te-*, and its function, if it is not to be regarded as a neutral line-filler, is to question the identity of the addressee.) The effect is augmented by the frequency of the related *-ть* endings, comprised of five infinitives and two nouns, semantically foregrounded: '*радость*' and '*муть*'.

45. 'The platonist equivalent of anagnorisis is, of course, anamnesis. The soul, having at least partially forgotten its divine origin while in the prison of the body, at last throws off its "disguise" in an act of transcendental memory, whether by means of mystical ecstasy or at the moment of death...' (Cave, pp. 144-45).

46. Mallarmé wrote in 'Crise de vers', *Divagations* (1897): 'Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, l'idée même et suave, l'absente de tous bouquets' ('I say: a flower! and, out of the forgetfulness where my voice banishes any contour, inasmuch as it is something other than known calyxes, musically arises, an idea itself and fragrant, the one absent from all bouquets'), text, and translation by Antony Hartley, from *Mallarmé*, Harmondsworth, 1965, reprinted 1970, pp. 174-75.

47. See G.T.Hughes, *Romantic German Literature*, London, 1979, pp. 74-75, for interpretation of the *blaue Blume*.

48. Philologically speaking, the grammatical case is unimportant, for the stem (or root) is the part of this flower which establishes the link between *-зор* and *роз-*.

49. Jane Gary Harris, in Osip Mandelstam, *The Complete Critical Prose and Letters*, Ann Arbor, 1979, p. 581.

50. Mandelstam wrote his essay 'Fransua Villon' in 1910, as part of the emergent Acmeist challenge to the Symbolist world-view, although it was not published until 1913 (in *Apollon*, 4).

51. As Joseph Brodsky observed in a discussion of the version of this paper at the International Mandelstam Conference (London, 1991), the line '*На стеклах легкие узоры*' occurs in the opening stanza of Chapter V of *Evgenii Onegin*. While this is essentially a subtextual point, it is nevertheless of interest to relate the appearance of 'tracery' at this juncture in Pushkin's novel-in-verse with the dismissal of the *rose* as a poetic cliché in the previous chapter (stanza XLII). Since Mandelstam demonstrated his awareness, in 'O prirode slova', that the rose had been abused in the poetry of his time, it could be said that both Pushkin and Mandelstam, in waging literary wars of the roses, attempted to free the poetic word from the respective confines of Romanticism and Symbolism.

52. See section XI of *Razgovor o Dante* for Mandelstam's comments on stone as 'an Aladdin's lamp, which penetrates the geological twilight of future time'.

53. 'The more allusive and elliptical the poem, the more it presupposes a community of understanding that unites author with audience, an audience that requires only hints to "restore the signs missing from the text," to quote Mandelstam's somewhat later description of the skill that defines his «poetically literate reader»' (Charles Isenberg, *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*, Columbus, Ohio, 1987, p. 25).

К ТЕМЕ ДВИЖЕНИЯ В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА: СЕМАНТИКА ШАГА В СТИХАХ К Н.Е. ШТЕМПЕЛЬ

М.С. Павлов

I

К пустой земле невольно припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идет — чуть-чуть опережая
Подругу быструю и юношу-погодка.
5 Ее влечет стесненная свобода
Одушевляющего недостатка,
И, может статься, ясная догадка
В ее походке хочет задержаться —
О том, что эта вешняя погода
10 Для нас — праматерь гробового свода,
И это будет вечно начинаться.

II

Есть женщины сырой земле родные,
И каждый шаг их — гулкое рыданье,
Сопровождать воскресших и впервые
Приветствовать умерших — их призванье.
5 И ласки требовать от них преступно,
И расставаться с ними непосильно.
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра только очертанье...
Что было поступь — станет недоступно...
10 Цветы бессмертны, небо целокупно,
И все, что будет, — только обещанье.

4 мая 1937

Эта работа содержит некоторые замечания к интерпретации стихотворения «К пустой земле невольно припадая...» (части I и II), до сих пор во всех изданиях и специальной литературе остававшегося без последовательного смыслового комментария.¹ В качестве опорного момента анализа выбран мотив шага как один из важнейших в образной системе позднего Мандельштама и центральный в этом стихотворении.

1. Несколько предварительных замечаний

В пределах группы способов движения шаг характеризуется, во-первых, как передвижение по земле, или спуск под землю, или подъем над нею. Земная поверхность неизбежно служит ориентиром всякого шага в физическом смысле. Во-вторых, шаг есть движение упорядоченное, что позволяет осмыслить его как меру отсчета не только в физическом, но и в ментальном плане. В «Новых стихах» Мандельштама шаг выступает в следующих функциях:

а) Шаг является мерой упорядоченного движения, причем иногда оно упорядочивается настолько, что превращается в военный, строевой шаг, и в этом виде может характеризовать время и современность. Например: «Уж я не выйду в ногу с молодежью» (1931), «Идут года железными полками...» (1935).

б) Шаг может быть понят как поступок по преодолению некоей моральной, временной или пространственной грани, например, в стихотворении «Рим» (1937): «Чтоб звучали шаги, как поступки...»; а также: «Я... вхожу/К шестипалой неправде в избу» (налицо нарушение какого-то морального запрета); похожий случай: «Я без пропуска в Кремль вошел»; «Я... в грядущее вхожу»; «Я в мир вхожу — и люди хороши»; «Я выхожу из пространства».

в) Связь шага с мотивом лестницы обеспечивает возможность перехода с нейтрального уровня («земли») «вверх» или «вниз» в физическом, моральном или трансцендентном смысле. Например, стихотворение «Ламарк» (налицо физическая деградация, представленная в образе лестницы живых существ), стихотворение «Рим», в котором снова видна вертикальная организация пространства и тема морального восхождения опять же проведена в образе лестницы. В этом аспекте вплотную встает вопрос о прямой связи темы шага и всей темы движения в поздних стихах Мандельштама — с *Божественной комедией* Данте. Ср. Ад с его ступенчатым спуском, *Чистилище* с его ступенчатым восхождением. С той же *Божественной комедией*, очевидно, связана тема вознесения, полета вслед за лучом, особенно в стихах 1937 г. — ср. способ передвижения Данте в *Рае*.

г) Наконец, сама тема шага, введенная в стихи или в рассуждение, является автометаописательной, отражает высказывание само на себя. Мандельштам обыгрывает это, сталкивая, например, в одной лексеме омонимичные значения: стопа как «ступня ноги» и стопа стихов, или шаг в прямом значении и шаг как логический ход. «У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах... Стопа стихов — вдох и выдох — шаг. Шаг — умозаключающий, бодрствующий, силлогизирующий» (*Разговор о Данте*).² Ср.: «Боратынского подошвы/Изумили прах веков». Если допустить смысловую подстановку стопы вместо подошвы, то окажется, что

«прах веков» изумлен не ногами, а стихами Баратынского. А также: «Дав стопе упор насильственной земли» — стопе будет означать одновременно и ноге (физический план), и поэзии (духовный план). Сюда же: «Гамлет, мысливший пугливыми шагами». Тропа, которая отличается тем, что по ней ходят именно пешком, оказывается общей для мыслителей и поэтов Гете и А. Белого (ср.: «И Гете, свищущий на вьющейся тропе»; «Он [Белый — М.П.] машучи *ступал* на тесных Альп *тропы*»; «Она [душа] бежит вьющейся тропкой,/Но смерти ей тропина не ясна» — последний пример из стихов на смерть А. Белого подсказан Г.А. Левинтоном). Примеры можно умножить.

Все сказанное характеризует шаг либо безотносительно к полу идущего, либо имеет явно мужскую окраску (особенно в случаях с «военным» шагом и с логической поступательностью). Вообще говоря, прямизна и жесткое равномерное движение, будь то движение войск или стройность мысли, у Мандельштама является прерогативой мужского начала. Но есть и другая группа случаев — когда строгая поступь дает перебои. Вдали от земли как опоры, т.е. в небе, появляется семантика «блуждания»: «Заблудился я в небе — что делать?». На земле неровная походка характеризует ситуацию неблагополучия, страдания: «Шли нестройно — люди, люди, люди...» (в «Не мучнистой бабочкою белой...» — стихотворении о похоронах летчиков); «Стучит по околицам века/Костылей деревянных семейка» (в «Стихах о неизвестном солдате»); «...спотыкаясь, мертвый воздух ем» (в минуты отчаяния в воронежской ссылке). О женщине: «Твоим нежным ногам по стеклу босиком...». Неровный шаг, благодаря связанной с ним семантике страдания, осмыслен как нечто более одушевленное и «человеческое», в отличие от известной машинальности строгого шага, в особенности случаев (а). Перейдем теперь непосредственно к тексту стихотворения.

2. Реалии

Время написания стихотворения, весна как пора перехода от зимнего анабиоза к полноценной жизни, прямо отражено в тексте («...эта вешняя погода»). Гораздо труднее оказывается выяснить реальное содержание образов «действующих лиц»: она + подруга быстрая + юноша-погодок (т.е. на год старше «ее»). Вероятно, как и почти все стихи, обращенные к Н. Штемпель, это стихотворение начало складываться по типу «стихотворения на случай». Его реальной подоплекой, как известно, были две прогулки с участием Мандельштама, описанные в воспоминаниях Н.Е. Штемпель (*Новый мир*, 1987, № 10) и проходившие в следующем составе:

1. О. М. + Н. Штемпель + муж Н. Ш., по возрасту ровесник ей;
2. О.М. + Н.Ш. (по направлению к некой Тусе, подруге Н.Ш.).

Ни порознь, ни вместе эти прогулки не могут дать искомой «диспозиции». Возможно, здесь смешались впечатления еще и от каких-то других прогулок, не отраженных в воспоминаниях. Скорее всего, и «юноша» и «подруга» здесь есть не больше, чем набросок с натуры, статисты, только оформляющие центральный образ — быстро идущей слегка хромающей женщины, бесспорным прообразом которой является Н.Е. Штемпель, «ясная Наташа», как сказано в другом стихотворении, с ее реальной хромотой, имеющей особое значение в глазах Мандельштама.

3. Походка

В самом общем плане стихотворение построено как восхождение от реального к трансцендентному, от конкретного к предельно обобщенному. Две трети первой части — это описание шествия, в котором можно узнать черты реальных прогулок. Шествие служит опорой для «ясной догадки» о цикличности бытия и соприродности жизни и смерти. Вторая часть композиционно, а часто и грамматически, параллельна первой, но развивается уже на уровне высокой медитации. Речь в ней идет уже не о конкретной женщине с ее «неравномерной походкой», служащей намеком на некий высший смысл, а о женщине как носительнице определенной онтологической функции, женщине-земле, женщине-жизни. Остановимся несколько подробнее на сходствах и различиях двух частей. Генетически они представляют собой знаменитые мандельштамовские двойчатки, вступившие в необыкновенно тесный для двойчаток смысловой диалог. Варьирование тем и образов происходит весьма разнообразно; общий «корень», из которого «растут» двойчатки, т.е. опорная фраза, обязательная в таких стихах, отсутствует (ср., например, повторяющийся первый стих или даже строфу в настоящих двойчатках: «Люблю появление ткани...», «Кама», «Заблудился я в небе...» и др.). Функция такого «фундамента» переносится на образ идущей женщины, который в каждой из частей имеет единый прообраз, но трактуется по-разному.

По-разному образ вводится в текст. «Она идет...» (I,3) представляет собой как бы репортаж с места события; событие единично, и сам образ намного полнее соответствует своему реальному прототипу, он вводится постепенно, путем накопления признаков:

К пустой земле невольно припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идет...

Начало II части сразу уводит в медитативный план: «Есть женщины...» (Ср. «Есть звуки — значенье...» [Лермонтов]; «Есть в осени

первоначальной...» [Тютчев]; «Есть ценностей незыблемая скала...» [Мандельштам] и мн. др.). Показателен в обеих частях также переход от накопленного материала к философскому выводу. Каждая из частей делится на два композиционных отрезка: 1 — «накопление» опорного образа, и 2 — «разрешение» опорного образа, «вывод». Вот как распределится материал по этим частям:

I

1. (стихи 1-6) Женщина и ее походка — **неравномерная, сладкая, обладающая одушевляющим недостатком**
- * (стихи 7-8) Своеобразная переходная зона: переход от походки к ясной догадке
2. (стихи 9-11) догадка

II

1. (стихи 1-6) Женщины, родные земле и их походка — **каждый шаг - гулкое рыданье**. Здесь шаг и грамматически и по смыслу становится полноправным субъектом действия.
- * Переходная зона отсутствует, вероятно, потому, что и ключевой образ женской походки, и вывод из него лежат в одной и той же философской плоскости, и никакого «мостика» не требуется.
2. (стихи 7-11) догадка

II часть успевает сказать больше, чем I, содержит больше событий: она имеет в своем составе двенадцать предикативных основ против пяти в I части; разумеется, и структура предложения при этом становится иной. Обилие опущенных глаголов-связок, либо нулевых связок во II части, отраженных или не отраженных на письме знаком тире, делает смысл пунктирным, зияющим — хромым.

В сравнении с упорядоченной поступью, которой наделена и современность («Идут года железными полками...»), и всякая обыденная логика, неоднократно подчеркнутая неравномерность походки получает особый смысл. Всякий сбой приводит ритмический рисунок в подвижное состояние, взрывает «маску» вещи, оживляет ее. Становится ясно, почему недостаток назван **одушевляющим**. Простой изъясн в женской походке для Мандельштама, во-первых, оспаривает бездушную «железную» поступь официального времени (ср. «Идут года железными полками...», эквиметричное нашему стихотворению), и во-вторых, оспаривает стройную логику здравого смысла, т.е. ту «походку», которая характерна для «мужской» половины мира и вместе с тем для стихотворства и для стройного «силлогизирующего» рассуждения. Таким образом, походка здесь другая, подчиненная другим правилам, которые целиком лежат в области женского, и логика здесь, следовательно, тоже должна быть другая. Этим, в частнос-

ти, и объясняется тот факт, что в самом стихотворении, особенно в конце, логика «хромает», даже исчезает в своем обычном понимании и заменяется более сложными отношениями. (По мысли О. Ронена, надеюсь, дошедшей до меня без существенных искажений, стихи к женщине составляют в поэзии Мандельштама особенно целостную подсистему, которую нужно судить по ее собственным законам, не всегда вполне совпадающим с общими законами творчества Мандельштама. Если последовательно придерживаться этой идеи, придется осторожнее отнестись к сопоставлению «мужского» и «женского» начал в стихах Мандельштама. Однако, как кажется, погрешность здесь невелика, а оппозиция эта хороша своей наглядностью, и мне не хочется от нее отказываться.)

Итак, шаг в нашем стихотворении это шаг *женский* и *вдобавок* к этому еще и *неровный*, т.е. очеловеченный, страдающий и сострадательный (ср. «рыданье» [II,2]); шаг *быстрый*, связанный с пророческой «ясной догадкой», *близкий земле* (ср. «к ... земле невольной припадая», «сырой земле родные»), и вследствие этого *соединяющий жизнь и смерть* (ср. в походе *хочет задержаться догадка* о том, что «вешняя погода» есть «праматерь гробового входа»).

4. Образ героини

Не забудем, что перед нами, говоря словами Мандельштама, «любовная лирика», и сказанное о шаге касается только одной, хотя и очень важной из сторон стихотворения. Женский образ, с одной стороны, отражает интимность уникальной ситуации, но вместе с тем несет и множество реминисценций культурного плана. В строке «Есть женщины сырой земле родные» смешались реальные и мифологические аллюзии. Во-первых, Воронеж являлся *родиной* Н. Штемпель, а главным атрибутом Воронежа для Мандельштама был *чернозем*. Отсюда Н.Е. Штемпель буквально — одна из женщин, родных земле. Во-вторых, выражение *сырая земля* легко может быть достроено, например, до русского фольклорного «мать-сыра земля», что коррелирует с сюжетом о Деметре, Матери-Земле, дарящей плодородие, и ее дочери Персефоне (ср. «Сырой земле *родные*»), с чьим нисхождением в Аид и возвращением на землю связано чередование увядания и цветения, смерти и воскресения. Как обычно у Мандельштама, здесь цитируется не буквальное содержание, а общий смысл мифа. В контексте стихотворения земная женщина, равно как и Деметра и Персефона, как и сам чернозем, способны соединить в себе оба противоположных начала бытия. Быть родным земле значит быть причастным жизни и смерти одновременно. Отмечу еще раз, что стихотворение осознавалось как любовное, а сама

любовь тоже традиционно осмыслена как двуединое рождающе-гибельное явление.

Мотив обожествления возлюбленной, опирающийся на дантовско-петрарковские ассоциации, пронизывает все окончание стихотворения (II, 5-11). Первый намек на «итальянскую» тематику дан еще в I,2, где очень «по-итальянски» звучит эпитет сладкая, ср. dolce. И Беатриче и Лауру также можно назвать «женщинами, родными земле» в нашем понимании. Помимо текстов собственно Данте и Петрарки наше стихотворение перекликается с циклом вольных переводов сонетов Петрарки, где содержится ключевая для нас антиномия: смерть, «нашедшая прибежище в богине» (Мандельштам). Особенно контрастно эта тема звучит в черновых вариантах сонетов. Ср.:

земная, тленная ипостась женщины	Слепорожденных ставит на колени Надменный мир. Кипит надежды брага. А сердце где? <i>Его любовь и тяга</i> <i>В жирной земле без нежных разветвлений.</i>
-------------------------------------	--

божественное в в ней	Но то, что в ней едва существовало, Днесь, <i>вырвавшись наверх, в очаг лазури,</i> Пленять и ранить может, как бывало.
-------------------------	---

И я догадываюсь, брови хмуря,
Как хороша? К какой толпе пристала?
Как там клубится легких складок буря?

И в сонетах, и в нашем стихотворении в женщине оказываются парадоксально слиты божественное, бессмертное, и телесное, подверженное смерти. Но если в сонетах со смертью героини между этими началами легла пропасть (ср.: «Чую, горю, рвусь, плачу — и не слышит»), то в нашем случае жизнь и умирание сосуществуют, не исключая друг друга, в образе женщины, ступающей по земле. Именно к антитезе «земное — божественное» восходят строки: «И ласки требовать от них преступно, / И расставаться с ними непосильно». Преступно (т.е. святотатственно) требовать от богини — земной ласки, а непосильность расставания и у Данте, и у Петрарки, и теперь у Мандельштама, является характеристикой земного бытия героини, точнее, характеристикой отношения к ней на грани ее перехода в инобытие. Правда, движение может идти и в обратном направлении: непосильно расставаться с женщиной герою, который сам готов исчезнуть с земли, что, очевидно, больше подходит к нашему случаю.

5. Совмещение мотивов

Отчасти о связи мотива походки с образом героини уже говорилось: походка является женской и, что характерно, неровной. Однако, «женское» влияние на ритм повествования заметно и на других уровнях, помимо простой лексической характеристики. Прежде всего, бросается в глаза метаописательный момент: все рифмы стихотворения женские. С другой стороны, стихотворение множество раз обманывает читательские ожидания, выбивается из канона восприятия. Например, слово *свобода* в 1,5 сначала воспринимается как неточная рифма к строкам 2 и 4 (ср.: «походкой», «погодка», «свобода»), на деле же она вводит новую рифму, которая подтвердится только в 9 строке. Восприятие стихотворения выведено из автоматического хода, «хромает». Другой пример. Мы вправе ожидать, что рифмовка второй части потворит рифмовку первой. Однако, 8 строка II части не вводит новую рифму, как в части I, а повторяет вторую рифму: «рыданье» (2), «призванье» (4), «очертанье» (8), и в этом отношении часть II оказывается слитнее, компактнее.

Обратим внимание на строки 7-9 II части:

Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра — только очертанье...
Что было поступь — станет недоступно...

Временная последовательность здесь «шагает» равномерно: сегодня — завтра — послезавтра. Но стоит понять слово *ангел* в чисто сакральном смысле, как событийная последовательность перестает соответствовать временной и становится совершенно немотивированной: неясно, в каком направлении движется смысл в цепочке *ангел — червь могильный — очертанье — недоступно*. Почему бесплотные *ангел* и *очертанье* перемежаются сугубо «плотным» *могильным* образом? Правильная «мужская» градация здесь явно нарушена. Очевидно, *ангел* должен быть понят как «ангел во плоти», женщина-богиня, и тогда эти строки превращаются в картину ступенчатого исчезновения человека с земли. То, что было «ангелом во плоти», разделяется собственно на *ангела* и *тленную плоть* (ср. «червь могильный»), в равной мере не имеющих ничего общего с живущим человеком. *Поступь* затихает в мире, становится недоступна. Остается *очертанье*, т.е. душа как *тень* или как *пар*, но главным образом *очертанье* — это зрительное воспоминание о человеке, образ.

Казалось бы, с угасанием походки, образ женщины должен исчезнуть. И он исчезает, но тут же снова появляется в другом облике, близком по смыслу к «ангелу во плоти». Бессмертные цветы по сему «вечное, нетленное» у Мандельштама есть близнец целокупного неба. Цветы у Мандельштама все, за исключением

асфоделий и бессмертников, так или иначе соотнесены с образом женщины. Примеров тому множество. Можно вспомнить образы цветов-женщин, скажем, в стихотворении «На меня нацелилась груша да черемуха...», датированном тем же числом.

Завершающие строки каждой из частей (I,8-11, и II,7-11) дают две обобщенные картины человеческого бытия. Между ними есть принципиальные различия:

I	II
«жизнь»	«распад»
И это <i>будет</i> вечно начинаться	И то, что <i>будет</i> — только обещанье
«смерть»	«целокупность»

Во-первых, значимо, что меняется порядок чередования жизни и смерти. Во-вторых, в отличие от I с его строгой цикличностью («И это будет вечно начинаться»), смысл финала II, если можно так сказать, уходит за пределы тривиального цикла, т.е. остается открытым. Это — своеобразное «исправление ошибки», сделанной в I. Дело в том, что повторяемость «припадающей» походки (к земле — к небу, к земле — к небу... и так без конца), намекающей на вечную смену умирания и жизни, сама помимо воли становится правилом, недопустимым в этом стихотворении. Строка (II,11), дающая вместо вечного начала открытое обещанье, а чего — неизвестно, опровергает это правило.

Время вернуться к заглавному мотиву. Историческая обстановка конца 30-х гг. по шкале «мужское» — «женское» в нашем толковании явно характеризуется как «мужское», т.е. грубое, жестокое. В такой обстановке построение всякой системы, основанной на прямой логике и вообще при главенстве любой прямизны и однозначности, обречено восприниматься как нежелательный прецедент для поэта. Таким образом кстати оказывается женская походка с ее признаками «слабости, неравномерности, одушевленности». В этом стихотворении она взяла на себя всю смысловую нагрузку человечности в бесчеловечном мире и стала всеобщим критерием, проявляющимся даже на морфологическом уровне (в моральном плане: «ласки требовать от них преступно», в физическом плане: «что было поступь, станет недоступно»). К сожалению, соблазн всеобщей прямизны и простоты слишком велик, а когда эту несвойственную ей по природе тенденцию исповедует женщина, то и вовсе все переворачивается с ног на голову. Здесь я имею в виду послеворонежские стихи, написанные под влиянием Еликоницы Поповой, «сталинистки умильного типа», по выражению Н.Я. Мандельштам. В одном из них: «Дорога к Сталину — не сказка,/Но только — жизнь без укоризн». Ср. здесь жизнь без укоризн, т.е. безукориз-

ненную жизнь со свободой одушевляющего недостатка, т.е. свободой именно в силу недостатка.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Когда работа над статьей была уже закончена, а сама статья прочитана в качестве доклада на конференции в Лондоне, мне стало известно обширное исследование Э. Рейнольдса, посвященное этому стихотворению и в целом не противоречащее той концепции, которая развивается здесь.

2. *Сочинения*, II, с. 217.

АРХЕОПОЭТИКА МАНДЕЛЬШТАМА

(На примере «Концерта на вокзале»)

Ержи Фарыно

Если и музыка нас оставит, что будет
тогда с нашим миром?

Гоголь

Основной сюжет «Концерта на вокзале» (№ 125; комментарий — I, 462-63) — вхождение в некий мир и осмысление как его сущности, так и собственного положения в этом мире субъекта текста, «Я». И по сюжету, и по времени написания (1921 год) данное стихотворение вполне естественно могло бы рассматриваться в составе сборника *Tristia*. Тогда его позиция была бы родственна позиции завершающего *Камень* стихотворения «Я не увижу знаменитой "Федры"...» (№ 81; ср. переключку «Я опоздал на празднество Расина!» и «Я опоздал. Мне страшно. Это сон»).

В «Стихотворениях 1921-1925 гг.» оно знаменует собой «прощание» с миром *Камня* и *Tristia* и обреченность на «посюстороннюю новую реальность» (ср. отсутствие выхода «из табора улицы темной...» в финальном тексте книги: «Я буду метаться по табору улицы темной...» [№ 144]; в художественном, но отнюдь не в смысловом, отношении аналогично «прощальное» «Памяти Демона», предваряющее сборник *Сестра моя — жизнь* Пастернака, а сама эта функциональная параллель — не только результат типологически родственных текстопорождающих механизмов, но, видимо, и сознательного выбора: как и Пастернак, Мандельштам начинает свой текст с отсылки к гораздо более ему далекому Лермонтову).

Основной же композиционный принцип «Концерта на вокзале» — многократный повтор. Так, если в первой строке выводится самая общая картина универсума, то во второй тот же универсум дается уже в более конкретной реализации, а строфы III-IV возобновляют исчерпавший себя повтор и занимают место очередного, укрупленного, повтора всего предшествующего целого, т.е. строф I-II, но на ином семантическом и онтологическом уровне (ср. прекращающий и переключающий в иную реальность характер стиха 12: «Я опоздал. Мне страшно. Это сон»). Кроме того, будучи повтором строф I-II, строфы III-IV являются также и взаимным повтором: строфа III, повторяя на еще более конкретном уровне мир строф I-II, сама повторена в строфе IV, но на этот раз с выходом в виденье-понимание как

частной позиции самого «Я» в данном универсуме, так и общего смысла (семантики) этого универсума (глагол «мниться» своим смыслом "видеться, чудиться, мерещиться" повторяет смысл мотива "сон" стиха 12, но, с другой стороны, он вводит и ментальный акт «мнить» — "думать, полагать, судить, заключать, делать вывод"; см. статью мнить в: Даль 1979, 334, и там же пример на связь «мниться» с "мерещиться, показаться" — «Мне мнилось, помнилось, будто кто вошел»). В итоге композицию данного текста можно выразить, приблизительно, так:

«[«I» → "II"]» → "[«III» → "IV"]",

а при раскрытии скобок — так:

«I» → "«II»" → ""«III»"" → """"«IV»""""

или еще точнее:

«I» → "«II»"/«"«II»"» → ""«III»""/«""«III»""» → """"«IV»""""

где « » обозначен статус плана выражения, а " " — статус плана содержания. При этом, как видно, строфы II и III выступают тут в двойной позиции — в позиции плана содержания по отношению к предшествующим и в позиции плана выражения по отношению к последующим, тогда как строфа I имеет статус только плана выражения, требующего своей семантизации, строфа IV, имея собственный план выражения, стоит в позиции семантики всего предшествующего текста, в том числе и строфы I (поэтому I и IV и образуют естественные рамки всего целого и могут даже читаться без строф II-III). Отдельные строфы оказываются тут, таким образом, взаимовариантами, а весь текст моносемантичным с последовательной трансформацией этой семантики. Смысл всего текста раскрывается тогда, если его читать не аддитивно, а именно как вариативный, трансформационный или, точнее, экспликативный ряд (конечно, можно было бы говорить и о музыкальном принципе такой композиции, но это затрудняло бы разбор семантических реляций в тексте):

- | | |
|----|--|
| I | 1 Нельзя дышать, и твердь кишит червями, |
| | 2 И ни одна звезда не говорит, |
| | 3 Но, видит Бог, есть музыка над нами, |
| | 4 Дрожит вокзал от пеня аонид |
| | 5 И снова, паровозными свистками |
| | 6 Разорванный, скрипичный воздух слит. |
| | |
| II | 7 Огромный парк. Вокзала шар стеклянный. |
| | 8 Железный мир опять заморожен. |
| | 9 На звучный пир в элизиум туманный |
| | 10 Торжественно уносится вагон. |
| | 11 Павлиний крик и рокот фортепьянный — |
| | 12 Я опоздал. Мне страшно. Это сон. |

- III 13 И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
14 Скрипичный строй в смятении и слезах.
15 Ночного хора дикое начало,
16 И запах роз в гниющих парниках,
17 Где под стеклянным небом ночевала
18 Родная тень в кочующих толпах.
- IV 19 И мнится мне: весь в музыке и пене
20 Железный мир так нищенски дрожит,
21 В стеклянные я упираюсь сени;
22 Горячий пар зрачки смычков слепит.
23 Куда же ты? На тризне милой тени
24 В последний раз нам музыка звучит.

Мир первой строфы если и не апокалиптичен, то, во всяком случае, лишен жизнотворных начал. Он — место, где жизнь невозможна: «нельзя дышать», «паровозными свистками/Разорванный... воздух», «твердь кишит червями». Но более существенно тут другое свойство данного мира: он лишен всякой духовной коммуникативности. Стих «И ни одна звезда не говорит» не только прекращает выработанную поэтической традицией мифологему "говорящих звезд" или "говорящей вечности", но и снимает предполагавшуюся той же мифологемой "надежду" на соприкосновение с "вечностью". Последнее станет очевидностью, если вспомнить хотя бы «Среди звезд» Фета (1970, 358):

Но лишь взгляну на огненную книгу,
Не численный я в ней читаю смысл...

Вы говорите: «Вечность — мы, ты — миг...

Мы здесь горим, чтоб в сумрак непроглядный
К тебе просился беззакатный день.

Вот почему, когда дышать так трудно,
Тебе отрадно так поднять чело
С лица земли, где все темно и скудно,
К нам, в нашу глубь, где пышно и светло».

При этом легко заметить, что "звездное небо", будучи у Фета «огненной книгой», трансформируется у Мандельштама в «твердь кишит червями» на базе той же апокалиптической «книги жизни» (Откровение, 20:14-15 и 21:1), с одной стороны, а с другой — на основании параллелизма «червь/огонь/геенна» (Исайя, 66:24; Марк, 9:44, 46, 48) и, возможно, др.-рус. «чървь (червь)», означавшего "ад, преисподнюю".

Обрыв коммуникации осуществляется у Мандельштама еще и иначе — путем трансформации "воздуха" в "паровоз". Морфема "-дух" со всеми ее коннотациями и этимологическими связями с "жизнью", "душой" и "Богом" становится в "паровозе" — "паром", который (этимологически) открывает возможность для ввода мотивов «парников» (16), «пара» (22), «смятенья» (14) и «упираться» и «тризны» (21, 23), так как рус. «преть» связано и с "бурлить, кипеть", и с "спорить". Приставка же "воз-" с ее значением "вверх" (ср. ей тождественную и.-е. *ud-* — "вверх") становится в "паровозе" — "возом" в смысле "везущей повозки". Метатеза "воз-дух/пар-о-воз" являет собой одновременно и палиндромное прочтение: «паровозы» и их "движение-коммуникация" оказываются противоположностью «воздуха» и его "движения-коммуникации". Коммуникация по вертикали, т.е. духовная, тут прервана и подменена коммуникацией по горизонтали, т.е. механическим передвижением.

Единственное начало, на каком этот мир еще держится и благодаря которому еще не окончательно распался, — «музыка», «пенье аонид».

В сочетании с фразеологизмом «видит Бог» «музыка» получает тут характер "оправдания" или "обоснования" для этого мира и для "надежды". Формула «видит Бог» (в отличие от родственных «Бог даст» и «Бог весть», возлагающих судьбы будущего или неизвестного на Высший Промысел) призвана удостоверить в истинности или в фактическом существовании предмета высказывания и расшифровывается приблизительно так: "знать еще не, коль скоро" или "видит Бог, еще есть (еще не все потеряно)". Эта формула употребляется обычно либо в случае самоубеждения, отклонения своего временного сомнения, либо в случае предотвращения чужого возможного колебания или недоверия. Если редуцировать данную строфу, получится следующая мысль: «Нельзя дышать... /Но, видит Бог, есть музыка над нами.../И снова.../скрипичный воздух слит», т.е. «нельзя дышать», но благодаря «музыке» «воздух» «снова» восстановлен. «Музыка», таким образом, оказывается тут "пневмогенной", "духотворной", и в итоге — "жизнетворной" и "мирогенной".

Со всей очевидностью мирогенность музыки реализуется во второй строфе в виде трансформации прежде безжизненного и "разорванного" мира в стройный "космос" и "укрошенный хаос" (7-8): «Огромный парк. Вокзала мир стеклянный,/Железный мир опять заморожен», где «парк» и «шар» знаменуют собой идеальное мироустройство как земного, так и вселенского уровня, а «заморожен» читается как "увлечен, очарован" ("заслушался") музыкой и "лишен своей разрушительной силы".

Как "паровоз" являет собой обратность "воздуха", так же "вокзал" читается как обратность «пенье аонид» ("пенье муз" или просто "музыки"): рус. «вокзал» (а более раннее «воксал»)

происходит от английского Vauxhall, где Vaux- воспринимается как лат. vox — "голос", "карканье", "жужжание" и, в частности, "заговор, заклинание, волшебное слово, магическая формула". О таком восприятии Мандельштамом морфемы "вокз-/вокс-" ("Vaux-/vox") свидетельствуют мотивы "скрипки" (с подспудно присутствующем в ней этимом ц.-в.-н. screi — "крик"), "завороженности" и эксплицитного "крика" в стихе 11. Однако, в стихе 4 «вокзал» — всего лишь "вокзал", т.е. "станция железной дороги". Но если учесть, что «воздух» с наличным в нем "дух-" этимологически связывается с др.-инд. dhúnōti — "трясет, сотрясает", то «Дрожит вокзал от пенья» с результативным «И снова... воздух слит» читается как "оживание" «вокзала», как активизация его латентного vox и приобщение к «музыке» (попутно отмечу, что в фольклоре «дрожь» означает, как правило, метаморфозу—оживание). На этом уровне трансформация «вокзала» в «парк» и «шар стеклянный» представляется вполне естественной.

В своем новом статусе «вокзал/парк» сохраняет как свою связь с "музыка-" — или шире — "соносферой", так и с прежней "вокзальностью". В первом случае это видно во вписанном в эпитет «огромный» признаке "гром", который затем (в стихе 11) будет эксплицирован двояко — и как «рокот» и как «Форте-/forte» в слове фортепьянный.

Во втором случае в том же эпитете «Огромный» наличествует и комплекс «ром», который можно читать и как связанный с Roma — "Рим" (что в стихе 8 имеет свое палиндромное прочтение «мир»; в стихе 11 — «фортепьянный» с его подспудной связью с "городом", особенно если учесть стихотворение 1926 года «Рояль» (№ 412): «Мы сегодня увидали/Городок внутри рояля.../-/Что ни улица — струна/В этом городе видна»; а во всей строфе — смысл "мирозданья", "космоса") и как связанный с греч. Ῥώμη, Ῥώμα — "сила", "мощь", что отражено в эпитете «железный» и в том же «фортепьянный» ("железо" связано с хтоническим началом, но одновременно символизирует собой "силу", "крепость"; равным образом fortis значит "твердый, прочный, мужественный, энергичный", а будучи одного корня с fero, связывается со смыслами "нести, уносить, поднимать, воздевать").

Трансформация «вокзала/железного мира» в "музыкальный космос" имеет и еще одну основу: с одной стороны, скрипка именовалась в русской традиции "лирой"; слово же «железо» возводят этимологи к ст.-слав. «желы» — "черепашка", что, на уровне мифа, открывает связь опять-таки с "лирой". Кроме того, едва ли можно игнорировать народную связь "скрипа/скрипки/скрыпицы" с "возом/телегой" — ср. загадку, приводимую в статье «скрипъ» (Даль 1980b, 209), «Едет скрыпа-скрыпулица, везет желтоперину: курган, курган, пусти ночевать: мне не век вековать, одну ночь ночевать» с ответом «телега, рожь, овин». У

Мандельштама этим мотивам загадки отвечают мотивы «вагон» (10), «павлиний крик» (11), «ночевала» (17) и «сени» (21).

Как уже говорилось, композиционно вторая строфа повторяет первую, но в обратной — энантиоморфной — последовательности.

Стих 7 и в лингвистическом и в трансформативном отношении занимает позицию следствия (результата) стиха 6: «скрипичный воздух слит» и → возникает организованный мир: «Огромный парк. Вокзала шар стеклянный», где «скрипичный» в контексте предваряющего «разорванный» выдает свою омонимию со «скреплять, спаивать», а «стеклянный» — с «течь, стекать» и этим самым с предыдущим «слит» (ср. «воздушным стеклом обливаются сонные горы» в «Золотистого меда струя...» [№ 92]) в итоге чего и «шар» получает характер не только «прозрачного», но и «воздушного». По всей вероятности, не безразличен тут и звуковой повтор «паровозными/парк», «паровозными/воздух/вокзала», в силу которого «воздушность» вписывается также и в «парк» и «вокзал». Если к тому же «парк» читать как ср. лат. *parcus* — «отгороженная роща», то этот «парк» противостоит былой «разорванности воздуха» «паровозными свистками».

Стих 8 эксплицирует «паровозные свистки» стиха 5 как «железный мир», но снимает силу с разрушительного — «разрывающего» — «свиста». Симметричный повтор «снова/опять», устанавливая соотнесенность этих стихов, обращает внимание на энантиоморфизм «паровозными/заморожен» и на противостояние синтаксической организации стихов 5-6 и 7-8: прежней «прерванной» конструкции тут противопоставляется конструкция строго упорядоченная и последовательная. При этом синтаксическое «одно в другом» сменяется миропространственным «одно в другом»: «Огромный парк», в котором → «Вокзала шар стеклянный».

Более того. Если присмотреться внимательнее, то место прежде «разорванного воздуха» тут занимает «разорванность» «паровоза»: «паровозными» → «Парк. Вокзала», а это отражено как исчезновением «паровозов» (остался только «парк»), так и «вокзала» — его место синтаксически занял «шар» (видимо, «слитный воздух»), «одно прозрачное целое». Сохранение же «вокзала» в позиции определения дает «историю» данного мира, указывает на его «генезис»: как-никак он всего лишь трансформация («заморожен») «мира железного», готового вернуться в свое прежнее состояние (что и получит свое выражение в последней строфе).

Стих 9, продолжая возникший в стихах 7-8 смысл «прозрачности/призрачности», одновременно эксплицирует прежний стих 4 «Дрожит вокзал от пенья аонид» в терминах «пира» и «туманного элизиума» и сообщает «музам-аонидам» статус психопомпов, водителей в страну блаженства — «в элизиум туманный». При этом «пир» — естественная трансформация прежнего «пенья»

(согласно этимологам, рус. «петь» и «пировать» восходят к общему обрядовому «пить», к жертвенным возлияниям и воспеваниям; у Мандельштама это заметно в промежуточном «Разорванный, скрипичный воздух слит» и в явной отсылке к мифу о музах и Аполлоне); «туманный» — прежних "пара" и "(воз)духа"; «звучный» же — не только семантический повтор "музыки", "скрипичности", но и фонетически наличных в слове «воздух» "вз" и переименование (сущностное) "скрипичного воздуха", который к тому же — «слит».

Стих 10, соотносясь со стихом 3, устанавливает связь между "торжественностью" и формулой «видит Бог», с одной стороны, а с другой — между "музыкой" и "вагоном". Глагол «уносится» оправдан тут прежними смыслами "вверх" в приставке "воз-" и "нести, уносить" в этимоне *fero* слова «железный». Равным образом «вагон» как вид "экипажа" — результат морфемы "воз", указанной связи "скрипки" с "телегой" и, само собой разумеется, "вокзального" мотива текста. Позициональная же соотнесенность "вагона" с "музыкой" активизирует мифопредставление о музыке и музах как о мировой лестнице и как о психопомпах. Более того, мотив "звезды" в стихе 2, «над нами» в стихе 3 и немецкоязычное «вагон» (*Wagen*) заставляет полагать, что данный «вагон» соотносится с "мировым центром", с Большим Возом, иначе — с Большой Медведицей (словом *Wagen* немцы называют именно Большую Медведицу; у самого Мандельштама "возом" и локусом "эолийского строя" Большая Медведица называется в стихотворении «Я по лесенке приставной...» (№ 132) (его разбор в мифонародном апсекте см. в: Faryno 1984).

Соотнесенность стихов 11 и 2 выявляет в свою очередь связь "павлина" со "звездным небом" и "фортепиано" с "кимвалом" и в результате — со сферой небесной музыки. В пределах своей строфы "павлин" появляется как трансформация "вокзала/шара". Рус. «павлин» через ср.-нж.-нем. *raw(e)lûn* восходит к франц. *ravillon* — "шатер" (а на уровне реалий «павлин» мотивирован, вероятнее всего, созвучием с «Павловском» и вокзальным «павильоном» в том же Павловске). Разумеется, однако, что мотив "павлина", как и "шара", привлекает Мандельштама своей древней (античной греческой и индийской) соотнесенностью со звездным небом и с вечностью. Кстати, подобным образом "мировая лестница" наблюдается и в эпитете «фортепьянный», буквально "громко-тихий". Кроме того, «фортепьянный» со своим *forte* и *riano* — не что иное как прежний «Огромный парк» с его "громом" и лат. *parcus*, означающим, в частности, "мягкий, деликатный".

На уровне "вокзального" мотива «Павлиний крик» отвечает сигнальному звонку, предупреждающему об отправлении поезда, а «рочот фортепьянный» — тронувшемуся и удаляющемуся (стихающему) поезду. Передача же "железнодорожного" мотива музыкальными терминами объясняется тут иначе, и только

отчасти мотивируется концертами, устраивавшимися на вокзале в Павловске (но об этом речь пойдет позже).

Стих 11 завершает своим финальным «-пьяно» "выход" в «элизиум» и приобщение "мира" к "мусикийскому универсуму". Этот сюжет закончен. Но он закончен не для «Я». Согласно стиху 12, «Я» — «опоздал», как опаздывают во сне. Вот это "опоздание" со всеми его последствиями и соотносится со стихом 1: «Мне страшно. Это сон» являет собой семиотическое осмысление инициального "видения" «Нельзя дышать, и твердь кишит червями». Дальше "черви" получают вид "гниения" (т.е. физической смерти), а музыка — "тризны".

Стих 12 прерывает текст еще и иначе: сменой объекта и переходом на субъект. «Я опоздал» могло бы читаться как нарративная формула рассказа о себе, о случившемся с «Я» в повествуемом прошлом мире. Но, входя в одну стиховую и синтаксическую парадигму с «Мне страшно», это «Я опоздал» читается как состояние-эмоция (типа "Я — опоздавший"), а весь стих получает характер градации эмоций:

«Я опоздал» → "«Мне страшно»" → ""«Это сон»"",
где «сон» — "предел страха" и реализация этого "страха".

В контексте строф I-II «опоздал» значит "не успел", "не унесся «На звучный пир в элизиум туманный»" и "остался по эту сторону", в "железном мире", где «Нельзя дышать, и твердь кишит червями». Поэтому строфа III, как уже говорилось, начинает текст сызнова, а «Я» очутился в исходном положении. Продолжение же сюжета обеспечивается "входом" «Я» в ранее создавшийся универсум: «И я вхожу в стеклянный лес вокзала». Зато семантически данный повтор призван эксплицировать смысл "вокзала".

Прежний «парк» теряет теперь свою "о-громность" и "организованность", становится "лесом". "Лесом" же становится и прежний «Вокзала шар» (7). Исчезнувший в 7 и трансформировавшийся там в «шар» "вокзал" не возобновляется, а теряет, как и «парк», свою структурность. Будучи "стеклянным лесом вокзала", этот «лес» — не "культурный" (не «парк») и не "природный" "лес". Он — "призрачный", так сказать, "колдовской" (т.е. даже и не «заворожен»). «Стеклянный» предполагает значение "прозрачный, незримый". «Лес», подменивший собой «вокзал» (из 4), сохраняет за собой признак "переходного локуса" и активизирует свою мифологическую родословную как локуса смерти. Со смертью и с потусторонностью связана в античной и в общеевропейской народной традиции также и "прозрачность, незримость" (ср. мотив "слепоты" и его связь с "тризной" в стихах 22-25).

Если в стихе 13 исчезли «парк» и «шар», то в стихе 14 исчезает породивший эти «парк» и «шар» — «скрипичный воздух» (из 6). Прежнее «скрипичный воздух слит» теперь уже «Скрипичный строй в смятеньи и в слезах». "Слезы" — трансформанта

прежнего «слит», и в то же время промежуточного "элизиума" (из 9): лат. *ēlīsiō* значит "выдавливание, выталкивание" и, в грамматике, опущение буквы (главным образом — гласной) — ср. известную фразу Сенеки «*lacrimae per elisionem cadent*» — "слезы текут сами собой". Таким образом, "слезы и смятение" разрушают тут «скрипичный воздух/строй» и аналогичны прежним "паровозным свисткам" в 5-6.

«Парк» и «шар вокзала» были результатом "восстановления скрипичного воздуха". Теперь и «воздух» и «парк/шар» подменены "строем". Рус. «строй» восходит к др.-рус. «строи», которым переводилась греч. "икономия" (οἰκονομία) — "управление хозяйством" (небезынтересно также отметить, что во многих слав. языках слово «строй/stroj» значит "машина, сооружение", и что это значение в мандельштамовском тексте естественно связывается с мотивом "паровоза"). "Экономический" же смысл присутствует и в «парке» — лат. *parcus* значит "бережливый, экономный, расчетливый", а *parco*, в частности, — "беречь, оберегать, копить". Короче говоря, в строфе III мир лишается своей "икономии" и организующего начала, которым была «музыка над нами» (3). Дальше уже следует "физический распад" и "обнищание" (16-22). «Воздух» со своим "-дух" потерян. Он станет всего лишь "запахом (гнили)" и "горячим паром" (16, 22).

В стихах 15-16 вместо прежней "музыки над нами", "пенья аонид" и "звучного пира" имеется «Ночного хора дикое начало», а вместо "элизиума" — "гниющие парники", т.е. "розарий без роз". Если функцию античного хора понимать как организующую и сообщающую происходящему действию смысл (что у Мандельштама реализует "пенье аонид" в 4), то тут теряется именно это структуро- и смысловое начало мира: данный "хор" не только "ночной", но и "дик". Мотивы "смятения", "гниения", "тени", смысл "разрушения", "опустения" и "потери" во всей этой строфе подсказывают, что "ночь" воспринимает Мандельштам как лат. *nox* — "ночь, тьма, мрак; тень смерти, смерть; подземное царство; смута, разруха" и *poxa* — "вред, ущерб; наказание, кара". В свою очередь, «под стеклянным небом» (17) противостоит прежнему «есть музыка над нами» (3), которое "музыку" соотносит с "небом" и с промежуточным "шаром" (в 7). Однако, сохраняя "небо", эта строфа упраздняет упомянутого в стихе 3 "Бога". В мире «под стеклянным небом» "Бога" нет. Его место заняло «хора дикое начало», ибо рус. «дикий» родственно словам балт. языков со значением "незанятый, праздный, пустой" (ср. смысл "опустения розария-вокзала" в 16-18), кимр. *dig* — "злой, гневный", и, естественно, русскому же «дивий», которое восходит к др.-инд. *dēvās* — "бог" (в латышском, например, оно дало *dīevs* — "небо").

«Парники» в 16 продолжают семантику "пара" в "паровозах" (5), комплекса "пар" в «парк» (7) и "тумана" в «элизиум туман-

ный» (9). В этом контексте "парники", долженствующие быть "розариями", — эквивалент "элизиума", особенно если учесть, что, например, Пиндар, Проперций или Тибулл говорили о розе Елисейских полей. Кроме поэтической традиции, общекультурная европейская традиция, начиная с древней Греции и Рима, связывала розы с цветком загробного царства, с похоронной обрядностью, со смертью. Эту связь за розой сохраняет и христианская традиция — роза становится символом страстей Христовых и душ праведных (такова роза, например, у Данте). Но у Мандельштама "роз" нет. И по смыслу стихов 17–18, и синтаксически от "роз" сохранился всего лишь «запах». Сами же "розы" = "души" выбыли в «элизиум туманный»: «запах роз в гниющих парниках, / Где... ночевала / Родная тень в кочующих толпах». На этом "опустении" мира сюжет стихотворения снова обрывается. Очередная строфа начинает его заново, но уже в ином семантическом истолковании — как откровение еще более глубокой сущности данного мира: «И мнится мне» с двоеточием как сигналом экспликации "мнящегося".

Своим "чудится, мерещится" «И мнится мне» продолжает мотив "сна" стиха 12; своим же "мнемоническим" или "мечтательным" характером вводит смысл "психея", прежде латентно присутствовавший не только в мотивах "элизиума/теней/душ", но и в "вокзале" как "павильоне" — франц. *ravillon* восходит к лат. *rapilio* — "бабочка", "мотылек".

В строфе II (в стихах 7–8) «вокзал» имел вид "парка" и "шара" с напоминанием об их генезисе от "железного мира". В строфе III остается «стеклянный лес» (вокзала) (13). В строфе же IV есть только «железный мир», а "вокзал" вовсе не упоминается. Как таковой, "вокзал" тут же распался (подобно распределению "пар-о-воза" в стихах 7–8) на "пену" и "сени". "Пена" занимает тут место прежнего "пенья" (в 4) и наличного в "вокзале" омонимного *vox*. "Сени" же — место квазиморфемы "-зал", меняя свой статус на "преддверие (переднюю, прихожую)" и соотносясь с "тенью" (своей омонимией с «сень» — "тень"). Кроме того, «сени» повторяют семантику "павильона" — "шатра", так как этимологически восходят к греч. *σκηνή* — "шатер".

Прежняя "торжественность" и "огромность-сила" (7, 10) уступает теперь место "нищенству" (20). Причем мотив "нищего" восходит, с одной стороны, к мотиву "разорванного (воздуха)" в 6, а с другой — ко внетекстовому "Павловску": "Павел", лат. *raul*, *pauper*, значит "малый, небольшой, незначительный", "бедный, нищий". Само собой разумеется, что и «дрожит» означает теперь "слабость, бессилие", а не экстатическую дрожь, как в стихе 4.

«Пар», входя в парадигму "пар-о-воз → пар-к → пар-ники", окончательно теряет свою связь с "воздухом-душой" и становится атрибутом "смерти". И если раньше под видом "паровозных

свистков" он "рвал воздух", то теперь «зрачки смычков слепит», т.е. разрушает ту же "музыку" как "пневмогенное начало" (напомню, что "слепота" — атрибут царства смерти, Аида). Кроме того, если учесть наличие в одном контексте "пены", "дрожи" и "слепоты смычков", то не будет неуместно напомнить евангельскую притчу о бесноватом, «одержимом духом немым» (Марк 9: 17-27). Этим самым текст возвращается к первой строфе: «Горячий пар» к «Нельзя дышать», "слепота смычков" к «ни одна звезда не говорит», а «тризна» — к «твердь кишит червями». Остается только «музыка», но она «В последний раз... звучит».

Стих 2 «И ни одна звезда не говорит» опознается исследователями как трансформированная цитата из лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» (Лермонтов 1963, т. I, 315; см. комментарий в: I, 463; Тарановский 1967, 1974).

Если оставаться только в пределах лермонтовского контекста, то у Мандельштама имеет место не только полемика со стихами 3-6 Лермонтова, как считает Тарановский (1967, 1974), но и более полная соотнесенность с сюжетом Лермонтова. Так, выход «на дорогу» получает у Мандельштама вид "выхода и входа на вокзал": «И я вхожу в стеклянный лес вокзала» (13).

Более того. Торжественность и гармоничность универсума у Лермонтова противопоставлены "жизни-прошлому" как локусу "несвободы и разочарований". Выход «на дорогу» оказывается у Лермонтова выходом в инобытие, но не в смерть-могилу, а в некое онехрическое состояние, в "сон". У Мандельштама этому состоянию отвечает античный "элизиум".

"Сон" мыслится лермонтовским «Я» как "сон земли", и в такое состояние и хотел бы этот «Я» попасть: «Надо мной чтоб, вечно зеленея,/Темный дуб склонялся и шумел». Тем временем у Мандельштама лермонтовские мотивы «кремнистый путь блестит», «Пустыня внемлет Богу» и «Спит земля в сияньи голубом...» трансформированы в «твердь кишит червями» и "опустошенность вокзала". Сохраняется у обоих поэтов устремленность в "сон/элизиум", но если у Лермонтова он "земной", то у Мандельштама его "элизиум" запредельный, а тут, по эту сторону, элизиума нет. И если у Лермонтова «И не жаль мне прошлого ничуть», то у Мандельштама как раз его «Я» хотел бы в это прошлое попасть.

Однако отношение к Лермонтову у Мандельштама гораздо сложнее.

Другой контекст, отмечаемый исследователями, — «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»). Считается, что стихи 19-20:

И мнится мне: весь в музыке и пене
Железный мир так нищенски дрожит.

соотносятся со стихами Лермонтова (1963, т. I, 306):

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.

Тем временем мотивы "парников", входа «В стеклянный лес вокзала», "железного мира" говорят о другом — о переключке с мотивом и сюжетом стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...» (Лермонтов 1963, т. I, 254-55), где, в частности, речь идет об отключении от суеты мира сего и о выходе в прошлое, в старину:

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забиться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей...

В аллею темную вхожу я...

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник нѣзванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

У Мандельштама его "элизиум" — не сон и не обман, а некая реальность культурно-мнемонического порядка, универсум его "Психеи-жизни". И вот этот выход в такой универсум, т.е. реализация "Психеи-жизни", оказывается невозможным в "железном мире" «Концерта на вокзале».

Есть и еще одна переключка с Лермонтовым. Стихи 17-18:

Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах.

напоминают, с одной стороны, «Утес» (Лермонтов 1963, т. I, 302):

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана,
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко

Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

а с другой — «Тучи» («Тучки небесные, вечные странники!...»; Лермонтов, 1963, т. I, 281), где «тучки» — «вечные странники», которые бегут земного бытия, земной суеты:

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

У Мандельштама этим лермонтовским "тучкам" отвечает мотив отрешенных от мира сего "теней"; "тучка" как двойник лермонтовского «Я» трансформирована тут в иного двойника — в мандельштамовскую "тень/Психею-жизнь".

Комментаторы «Концерта на вокзале» (I, 463) отметили также соотнесенность мотива "элизиума" с мотивом Элизиума у Тютчева, т.е. со стихотворением «Душа моя, Элизиум теней...» (Тютчев 1987, 119):

Душа моя, Элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помыслам години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных, —

Душа моя, Элизиум теней,
Что общего меж жизнью и тобою!
Меж вами, призраки минувших, лучших дней,
И сей бесчувственной толпою?..

И, кроме того, стихов 23-24:

Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит.

с двумя последними стихами Тютчева (1987, 122; комментарий на с. 384) в следующем тексте:

Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой, —
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.

Не видите ль? Собравшись в дорогу,
В последний раз вам Вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,

Но дом ее уж пуст и гол стоит, —
Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь.

Тютчевский повтор «Собравшись в дорогу,/В последний раз вам Вера предстоит» и «Молитесь Богу,/В последний раз вы молитесь теперь» контаминируется у Мандельштама в единый двухстиховой финал, где «тризна» отвечает "молитве/молебну", а «музыка» — «Вере» (ср. в стихе 3: «видит Бог, есть музыка над нами»). Но «тризна» и есть, собственно, реализация "последнего раза" как последний, прощальный "молебен". Если тютчевскому «вам» и «вы» отвечает тут «нам» (и, может быть, «ты»), то этот "молебен-тризна" эксплицирует у Мандельштама глубинный тютчевский смысл молитвы за души свои. «Милая тень», таким образом, выдает здесь смысл "моя, наша душа", что в общей системе Мандельштама именуется "Психеей-жизнью" (ср. хотя бы «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» [№ 112]).

"Роза" — устойчивый собственный мотив Мандельштама, но не исключено, что в данном случае он как-то связан с тютчевским «Mala aria» (букв. "зараженный воздух", но может быть и "зловещая песнь"), где все признаки Рима жизни являют собой признаки сладостной Смерти (Тютчев 1987, 112):

Люблю сей Божий гнев! Люблю сие незримо
Во всем разлитое таинственное Зло —
В цветах, в источнике прозрачном, как стекло,
И в радужных лучах, и в самом небе Рима!
Все та ж высокая, безоблачная твердь...
Все тот же запах роз... и это все есть Смерть!..

Как ведать, может быть, и есть в природе звуки,
Благоухания, цветы и голоса —
Предвестники для нас последнего часа
И усладители последней нашей муки...

Если реконструировать положительную модель универсума, открывающего «Концерт на вокзале», т.е. если снять с него все отрицания, то окажется, что он — собирательная модель универсума XIX века и составлен на основании традиции Лермонтова, Тютчева и Фета. Негация же исходит как бы не от Мандельштама, а от естественного состояния мира мандельштамовской современности, и прежде всего — от мира современной ему культуры. На одну такую переключку указал Тарановский (1969, 165–66) — это «Мертвое небо» Давида Бурлюка (опубликованное осенью 1913 года в альманахе *Дохлая луна*):

«Небо — труп»!! не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом
Усмиряю боль ше-лестом обманом
Небо — смрадный труп!!
Для (внимательных) миопов
Лижущих отвратный круп
Жадною (ухваткой) эфиопов.
Звезды — черви — (гнойная живая) сыпь!!
Я охвачен вязью вервий
Крика выпь.
Люди-звери!
Правда звук!
Затворяйте же часы предверий
Зовы рук
Паук.

Не исключено, что «сени», в которые "упирается" «Я» Мандельштама, это реминисценция "затворенных пред-верий" Бурлюка, и что «Крика выпь» нашло свое отражение у Мандельштама в мотиве «Павлиний крик».

"Мертвое, разлагающееся небо", однако, не индивидуальный мотив Бурлюка, а устойчивый топос авангарда (главным образом — футуристов). В частности, такое небо есть и у Пастернака — в «После дождя» 1915 года, опубликованном в сборнике *Поверх барьеров* 1917 года без заглавия (см. Пастернак 1965, 588-89, и переработанный текст в 1928 на с. 95):

За окнами давка, толпится листва
И палое небо с дорог не подобрано...

Крепчает небес разложившийся смрад,
Смрад сосен и дерна, и теса и тополя...

Но с другой стороны, "умершее небо" есть и у самого Мандельштама — в стихотворении 1911 года «Скудный луч холодной мерою...» (№ 21):

Что мне делать с птицей раненой?
Твердь умолкла, умерла.
С колокольни отуманенной
Кто-то снял колокола,

И стоит осиротелая
И немая тишина,
Как пустая башня белая,
Где туман и тишина.

Есть у Мандельштама также и "отравленный воздух" — в стихотворении «В Петрополе прозрачном мы умрем...» 1916 года [№ 89]:

Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година...

и "звезда, как огонь" в «На страшной высоте блуждающий огонь...» (№ 101), а в стихотворении 1937 года «Я скажу это начерно — шепотом...» (№ 376) есть "небо, как чистилище":

И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище —
Раздвижной и пожизненный дом.

"Умершее", "палое", "разлагающееся", "огненное" или "червивое" небо авангарда, в том числе и Мандельштама, равно как и "пламенная твердь" Тютчева или "огненная книга небес" Фета, восходят, несомненно, к одному и тому же источнику — к Библии, к Откровению — по-разному, конечно, этот исходный образ осмысляя и вступая в полемику с осмыслениями предшественников. Тем не менее небезынтересно предположить, что, с одной стороны, "червивость неба" являет собой эксплицированную пресуппозицию, стоящую за "червивеющей" библейской манной небесной (которую иудеи собирали про запас; см. Исход 16:20, 24), а с другой — более древнюю мифологию, согласно которой "небо" (и вообще весь мир) есть "божество" или "тело воплотившегося в мир божества". Кроме того, существуют распространенные и среди славян представления о том, что черви выводятся из туч и неба. В частности, черви порождаются созвездием Плеяд (Moszyński 1967, 182). У этих представлений есть ряд относительно расхожих вариантов. Так, например, у болгар черви появляются в результате того, что, показываясь на небосклоне после 45-дневного отсутствия, Плеяды=наседка отрясает с себя пух и червей на землю и вызывает опасные болезни овец, коров и лошадей (к моменту появления Плеяд крестьяне загоняют весь свой скот под крыши и навесы). В свою очередь, у западных славян всякие болезни и моровой воздух появляются в моменты затмения солнца и луны (см. Moszyński 1967, 182, 132).

Примечательно еще, что в тех же народных представлениях звезды часто именуются гвоздями, особенно Стожары и Полярная Звезда (Moszyński 1967, 23-27). А это, думается, проливает некоторый свет на именование Мандельштамом звезд — "колючими" и на его устойчивый мотив "убийственного света звезд". Ср. хотя бы мотив "убивающих звезд" в «Мне холодно. Прозрачная весна...» 1916 года (№ 88):

По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные,
Мерцают звезд булавки золотые,
Но никакие звезды не убьют
Морской воды тяжелый изумруд.

Представления о музыке как об организующем начале мира восходят у Мандельштама к античной традиции (это показано в статье: Пшибыльский 1972, где на с. 119-22 разбираются и некоторые аспекты музыкальной темы «Концерта на вокзале»). Эта же традиция, в том числе и мифонародная ряда европейских культур, мыслит музыку, пение и музыкальные (особенно — струнные) инструменты как мировую лестницу и как водителя (психопомпа) в запредельный или потусторонний мир. Такой запредельный мир представляется по-разному — и как подземный, и как небесный, и как опасный, и как желаемый. Отсюда также и двойное отношение к музыке — она уводит в мир смерти или же в мир блаженства, но в любом случае от исполнителя-слушателя требует отключения-выхода, забытья, т.е. состояния, равносильного смерти. Данный аспект музыки (и звука) хорошо известен поэтическим системам XIX века (он очень отчетлив, например, у Фета — см. Faryno 1975), но особую значимость и особую эксплицитность своей роли психопомпа музыка получила в XX веке у поэтов авангардных (постсимволистских) формаций — в частности, у Ахматовой, у Цветаевой или у Пастернака. У Мандельштама такое "авангардное" с явной мифонародностью истолкование музыки ("песенки-лесенки") отчетливо видно в его "двойчатке" «Сеновал»: «Я не знаю, с каких пор...» и «Я по лесенке приставной...» (№№ 131, 132).

Вот этот аспект "музыки-психопомпа" и реализуется в «Концерте на вокзале». Согласно предложенному прочтению, в стихе 10 «музыка» трансформируется в «вагон», а «Павлиний крик и рокот фортепьянный» стиха 11 — финал концерта-"вознесения" в «элизиум туманный». С этого момента «музыка» в тексте разрушается, а связь «Я» и его надежда на коммуникацию с "элизиумом" прекращается. Он остается по эту сторону, в мире лишенном своего сущностного бытия и своего смысла.

Небезынтересно при этом отметить, что слово «концерт» (вынесенное в заглавие) употребляется тут не только на манер английского "согласье", "согласование", но и в его отправном лат. смысле *concerto* — "состязаться", "спорить". Так, в последней строфе это "спорить" эксплицируется глаголом «упираюсь» (стих 21), этимологически восходящим к церк.-слав. «пря, спор». Более того, и др. рус. «тризна» буквально означало именно «состязание». На этом уровне оказывается, что финальная "тризна" — экспликация и повтор заглавного "концерта".

«Концерт на вокзале» имеет свою реальную основу в обычае устраивать концерты на вокзалах. Этот вид концертов Мандельштам описывает в *Шуме времени* (публикация 1925 года) в главе «Музыка в Павловске». Описание реализовано едва ли не теми же самыми словами, что и в разбираемом стихотворении (II, 45-46):

В середине девяностых годов в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург. Свистки паровозов и железнодорожные звонки мешались с патриотической какафонией увертюры двенадцатого года, и особенный запах стоял в огромном вокзале, где царили Чайковский и Рубинштейн. Сыроватый воздух заплесневших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему — тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы.

Исследователи склонны считать этот пассаж если и не раскрытием содержания «Концерта на вокзале», то по крайней мере неким ключом к нему (см.: Пшибыльский 1972, 120; Nilsson 1963, 46-47). Но это не совсем так. Думается, что объяснения требует и одно и другое — и стихотворное и прозаическое описание концерта в Павловске в таких именно терминах и выражениях.

Вокзал с парком и концертом контаминирует, как известно, два института — транспортный (железнодорожный) и увеселительный. Последний восходит к месту прогулок и отдыха городской публики в загородном Vauxhall'e под Лондоном, где устраивались также и концерты. К нему же восходит и подпетербургский Павловск с его парком и вокзалом. Эти концерты описаны, между прочим, в *Идиоте* Достоевского, где, в частности, отчетливо реализуется смысл "концерта" как "состязания-спора", т.е. скандала (Достоевский 1973, т. VIII, 286-92, 351-52). Кроме того, у Достоевского мотив «воксала» обрамлен мотивом «зеленой скамейки» (там же, с. 285, 301, 351 и след.), т.е. локусом перерождения, перехода в инобытие (кстати, на этой скамейке Мышкин переживает видение Швейцарии и "Божьего мира" — подробнее об этом мотиве у авангардистов и его связи с Достоевским см. в: Faryno 1987a).

Вот эта особенность локуса "воксал/вокзал" и определена у Мандельштама «Элизиумом» в прозе. Однако это не метафора, основанная на сходстве института воксал/Vauxhall и Елисейских полей, а нечто более глубокое.

Войдя в быт XIX века, железная дорога с ее вокзалами стала очень быстро мифологизироваться. В народе она осмысливается как "огненный змей", т.е. в хтоническом плане. Как носитель смерти она вошла в литературу — Некрасов, Лев Толстой. Мотивуку железной дороги от ее начал в литературе по авангард включи-

тельно прослеживает Flaker (1982, 219-45, особенно глава "Zeljeznička poezija", где на с. 231-33 оговаривается и «Концерт на вокзале» и «Музыка в Павловске» Мандельштама). Но и эта работа почему-то не замечает, что связь железной дороги со смертью — не новое мифологизирование, а актуализация мотива дороги вообще как переходного, чреватого опасностью и смертью, локуса в иной мир. Перенос оказался устойчивым по ряду причин, одна из которых, видимо, — механичность движения (всегда приписываемая миру смерти), и, конечно, установка позитивизма. Постсимволистские формации XX века не снимают этого смысла ни с железной дороги, ни с вокзалов. Но они актуализируют этот смысл в ином ракурсе — в ракурсе катахрестического локуса, локуса смерти — перерождения и выхода в иной мир и в иное — более одухотворенное — состояние. Вокзал и поезд становятся психопомпами. Таков, в частности, «Вокзал» 1913 года Пастернака (публикация в сборнике *Близнец в тучах* 1914 года — см. Пастернак 1965, 579-80, вариант 1928 года на с. 69-70):

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный, верный рассказчик,
Границы горюнивший люк.

Бывало, вся жизнь моя — в шарфе,
Лишь только составлен резерв;
И сроком дымящихся гарпий
Влюбленный терзается нерв;

Бывало, посмертно задымлен
Отбытий ее горизонт,
Отсутствуют профили римлян
И как-то нездешен beau monde.

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал
И в пепле, как mortuum caput,
Ширяет крылами вокзал.

И трубы склоняют свой факел
Пред тучами траурных месс.
О, кто же тогда, как не ангел,
Покинувший землю экспресс?

И я оставался и грелся
В горячке столицы пустой,
Когда с очевидностью рельса
Два мира делились чертой.

Прежняя дорога в варианте "вокзал/поезд/вагон" повторяет собой, как видно, смысл архаического представления о музыке как о психопомпе и о (мировой) лестнице в потустороннее. В этом отношении мандельштамовский «Концерт на вокзале» сплошь "моносемантичен". Даже лермонтовская «дорога» и «кремнистый путь» выдали тут свой "миф": в свете Мандельштама видно, что и у Лермонтова отправной мотив «дороги» (хотя и не «железной») оборачивается мотивом смерти-погребения "под дубом" и состоянием, приобщенным к "мировым процессам". Особенность же мандельштамовского решения заключается в том, что его «Я» остается по эту сторону и что в его восприятии XX век не имеет своего "психопомпа" и теряет свою связь с сущностью мира.

ЛИТЕРАТУРА

Произведения Мандельштама цитируются по: *Собрание сочинений*.

Chevalier J., Gheerbrant A.

1987 *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb.

Cirlot J.E.

1981 *A Dictionary of Symbols*, translated from the Spanish by Jack Sage, New York.

Даль В. И.

1978 *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. I, Москва.

1979 т. II, Москва.

1980a т. III, Москва.

1980b т. IV, Москва.

Достоевский Ф.М.

1973 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. VIII, *Идиот*, Ленинград.

Faryno J.

1975 «О problemu koda lirike Afanasija Feta. Na primjeru pjesme "Sjala je noć..."», *Umjetnost Riječi*, 19, 1975, с. 121-49.

1979 «Две модели лирического "Я" у Лермонтова», в *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*, ред. Nils Åke Nilsson, Stockholm 1979, с. 167-85.

- 1984 «"Сеновал" Мандельштама», в *Text - Symbol - Weltmodell*, ред. J.R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid, Munich, с. 147-58.
- 1985 *Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» — «Царь-Девуца» — «Переулочки»)*, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 18.
- 1987а «Греческая губка на зеленой скамейке в "Весне" Пастернака», *Dissertationes Slavicae*, 19, *Supplementum: Boris Pasternak*, Szeged, с. 181-222.
- 1987b «Археопозитика "Писем из Тулы" Пастернака», *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 20, *Mithos in der Slawischen Moderne*, ред. W. Schmid, с. 237-75.
- 1987с «Литература как "повтор прекращенного повтора"», *Wiener Slawistischer Almanach*, 20, с. 151-64.

Фасмер М.

- 1986а *Этимологический словарь русского языка*, т. I, Москва.
- 1986b т. II, Москва.
- 1987а т. III, Москва.
- 1987b т. IV, Москва.

Фет А.А.

- 1970 *Стихотворения*, Москва.

Flaker A.

- 1982 *Poetika osporovanja. Avangarda i književna ljevica*, Zagreb.

Лермонтов М.Ю.

- 1963 *Избранные произведения в двух томах*, т. I, *Стихотворения. Поэмы*, Москва.

Левин Ю.М.

- 1975 «Заметки о "Крымско-эллинических" стихах О. Мандельштама», *Russian Literature*, 10/11, с. 5-31.

Мифы...

- 1980 *Мифы народов мира. Энциклопедия*, т. I, Москва.
- 1982 т. II, Москва.

Moszyński K.

- 1967 *Kultura ludowa Słowian*, т. II, *Kultura duchowa*, 1, Warszawa.

Nilsson N.Å.

- 1963 'Osip Mandel'stam and his Poetry', *Scando-Slavica*, 11, pp. 37-52.

Пастернак Б.Л.

1965 *Стихотворения и поэмы*, Москва-Ленинград.

Пропп В.Я.

1986 *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград.

Пшибыльский Р.

1972 «Осип Мандельштам и музыка», *Russian Literature*, 2, с. 103-25.

Сегал Д.М.

1975 «Фрагмент семантической поэтики О.Э. Мандельштама», *Russian Literature*, 10/11, с. 59-145.

Тарановский К.Ф.

1967 «Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама», в *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*, The Hague-Paris, III, с. 1973-95.

1969 «Три заметки о поэзии Мандельштама», *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 12, с. 165-70.

Тютчев Ф.И.

1987 *Полное собрание стихотворений*, Ленинград.

НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ О ПРИРОДЕ ПОЭЗИИ В СВЯЗИ С ОСОБЕННОСТЬЮ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ У МАНДЕЛЬШТАМА

Елена Невзглядова

...Не уставая рвать повествованья нить...
О. Мандельштам

В *Разговоре о Данте* Мандельштам говорит: «...там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала».¹

Сейчас, когда прошло сто лет со дня рождения поэта и более пятидесяти лет со дня его смерти, ни для кого не новость мысль о том, что пересказ может только исказить художественный смысл стихотворения; но «несоизмеримость с пересказом» означает еще и противопоставление рассказу, то есть последовательному изложению лирического сюжета, повествованию.

В XIX веке логико-грамматическая последовательность в сюжетном построении была нормой; в XX веке, благодаря Мандельштаму, стало понятно, что логическая последовательность в сюжете играла роль условности и представляла собой ограничение, налагаемое на речь, от которого поэзия с течением времени освобождалась.

Возможности нарушать последовательность изложения — «рвать повествованья нить», как сказано у Мандельштама, — различны. Интуитивно это делали все поэты. Многочисленные восклицания и вопросы, прижившиеся в поэзии, это не что иное, как отставка повествовательной интонации, перерыв в связном изложении.

На непоследовательность, нелогичность поэтической мысли обращали внимание уже в середине прошлого века: «Гейне писал стихи точно так, как г. Фет, — на стекле мороз чертит узоры, а девушка умна, и г. Фет любит созерцать утомления... Я не понимаю связи между любовью и снегом».²

Первые сознательные шаги в новом сюжетостроении были сделаны Анненским. У Анненского есть стихи, в которых трудно было бы понять смысл, если бы не название. Таковы «Дальние руки», «Смычок и струны», «Будильник» («Будильник» в особенности). Лирический сюжет в них лишен повествовательности,

мысль не развивается последовательно, между отдельными частями сюжета нарушены логические связи.

Этот способ построения сюжета, противоположный повествовательному развертыванию, свойствен в высшей степени поэтике зрелого Мандельштама.

Уже в *Камне* мы находим известные приемы, свидетельствующие о нежелании говорить последовательно:

Тяжка обуза северного сноба —
Онегина старинная тоска;
На площади Сената — вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка.

Или:

В огромном омуте прозрачно и темно,
И темное окно белеет.
А сердце, отчего так медленно оно
И так упорно тяжелеет?

Союз «а» здесь устанавливает логическое противоположение между белеющим окном и тяжелеющим сердцем — противоположение, которого на самом деле нет.

Б.Я. Бухштаб в своей замечательной работе 1929 года «Поэзия Мандельштама» обратил внимание на те обманные маневры, которыми Мандельштам пользуется для создания иллюзии логической связи между элементами сюжета.

Нам остается только имя:
Чудесный звук на долгий срок.
Прими ж ладонями моими
Пересыпаемый песок.

«...Это "ж" дает только поддержанную традицией иллюзию связи с предыдущим». ³ Бухштаб приводит ряд «формул», как он их называет: «И я люблю...», «О, этот...», «И вот...», «Так...», «Есть...», «А ныне...» и т.д. «Эти сочетания "Пусть говорят" или "И мнится мне..." — могут ввести любую мысль, "А ныне" — любое состояние. "И вот" — любое событие. Отсюда и возможность частого повторения, делающего формулы традиционными, и та формальность значения, которая является основным признаком каждой формулы». ⁴

Так вот, в *Камне* усилия Мандельштама в основном направлены на то, чтобы обуздать алогичную природу поэтической мысли, приспособив ее к традиционным требованиям организации сюжета, установленным поэтикой прошлого века. Но сами эти

усилия говорят о принужденности логической связи в сюжетном развертывании (в этимологическом смысле этого слова).

Кроме вопросов, прерывающих нить повествования, ту же роль выполняют многочисленные обращения:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра...

Или:

Высокий спорщик, неужели...

Особенно интересны в этом отношении специфические концовки мандельштамовских стихов. У Мандельштама нет завершающего смысла, в который, как в море, впадает проточная логическая мысль. У него мысль часто как бы замирает на каком-то «проходном» месте, избегая естественного для повествования нисходящего движения; мысль его часто ни к чему не ведет, хотя сюжет — «общая динамика вещи» (Тынянов) — на месте не стоит; концовка у Мандельштама чисто музыкальная:

И тоненький бисквит ломая
Тончайших пальцев белизна.

Или:

И осторожной рукой
Позволено их переставить.

Или:

И горло греет шелк щекочущего шарфа...

Или:

И мелькает локоть голый!

Союз «и», с которого в этих случаях начинается последняя строка, создает иллюзию итоговой связи с предыдущим. Но только лишь иллюзию.

Не запланированное возникновение внезапно пришедших, ничем не подготовленных образов и мыслей свойственно поэтическому мышлению вообще и в особенности мышлению Мандельштама.⁵

Характерно, что говоря о поэзии в связи с творчеством Мандельштама, Иосиф Бродский в качестве основного поэтического приема назвал монтаж.

В книге *Tristia* Мандельштам овладевает неслыханной свободой в построении сюжета, совершенно порывая с причинно-следственной связью в организации структуры текста.

Возьмем, например, стихотворение «На розвальнях, уложенных соломой...». С точки зрения формальной логики в этом стихотворении все перемешано; эпиграфом к его разбору могла бы послужить строка: «Все перепуталось, и некому сказать...».

В строфе I речь ведется от первого лица множественного числа. В строфе II множественное число первого лица заменяется на единственное, а место действия из Москвы переносится в Углич. Глагол прошедшего времени — «ехали» — уступает место глаголу настоящего времени — «везут». В строфе III появляется третье лицо единственного числа: «И никогда он Рима не любил». Строфа IV:

Сырая даль от птичьих стай чернела.
И связанные руки затекли.
Царевича везут, немеет страшно тело,
И рыжую солому подожгли.

вызвала разночтения. Н.И. Харджиев считает, что имеется в виду царевич Алексей, сын Петра Первого, который в марте 1718 года был увезен из Москвы и казнен. К.Ф. Тарановский в специальной работе, посвященной этому стихотворению, говорит, что речь идет о Димитрии-Самозванце; то же самое думает Л.Я. Гинзбург, основываясь на признании М. Цветаевой, что стихи посвящены ей. Л.Я. Гинзбург причисляет их к любовной лирике. Тарановский, отрицая наличие здесь любовной темы, находит «основную посылку» стихотворения в строфе III: «Колебание между католичеством и православием было характерно для первого самозванца. Оно же было и личной проблемой Мандельштама».⁶

Позволю себе добавить еще одно соображение в пользу царевича Димитрия: упоминание Углича. Конечно, царевич — не семилетний мальчик, убиенный по преданию Годуновым. Но имя Углич указывает на имя Димитрий. Связь имен ассоциативная, но ее достаточно для однозначного понимания.

При рассмотрении этой сложной сюжетной конструкции важно то, что картины русской истории явлены поэтом так, что читатель имеет дело не с рассказом о них, а с участием в них; ощущение участия возникает благодаря особому принципу построения: «всё перепуталось и некому сказать». О чем и кто повествует? — этот вопрос в данном случае был бы неуместен.

Вообще везде, где каким-то образом фигурирует реальная ситуация, она вводится отрывочно, по кусочкам, нередко восстанавливается лишь путем суммирования всего смысла.

Роман Ингарден высказал идею «полифоничности» художественной литературы, указав на многофазовость композиции

литературного произведения, связанную с тем, что «так называемое эстетическое переживание — это не одно сложное переживание, а некоторое определенное их множество».⁷

Разрушая логические связи между элементами сюжета, поэт добивается эффекта множественности и тем самым сгущенной, обостренной эстетической реакции. У зрелого Мандельштама эстетически ценный прием разорванного повествования становится преобладающим.

Одновременность множественных разнородных представлений возникает на всех уровнях, не только на сюжетном.

Возьмем стих:

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина...
(«Золотистого меда струя...»)

Рискну утверждать, что прялка присутствует в этом художественном пространстве, и может быть, даже в большей степени, чем тишина, в силу некоторой экзотичности имени предмета по сравнению с тишиной — понятием привычно-употребительным. Неважно, что прялка здесь привлечена лишь для сравнения; ее присутствие обусловлено тем, что зрительные и слуховые представления, будучи названы, возникают в воображении, игнорируя грамматическую иерархию. Этот тип аграмматической связи характерен для не названных, но присутствующих смысловых элементов. Например, Пенелопа — в том же стихотворении. Она не названа, а указана: «Не Елена — другая». Елене таким образом тоже предоставлено место. Кроме того, и это главное, — Мандельштам всякий раз пользуется именем как деиктическим словом (указательным местоимением) для изображения стоящего за текстом неименованного предмета, ситуации, явления, состояния. В этом смысле о каждом мандельштамовском слове можно сказать: «не Елена — другая». Другая. Другой. Другое. (Важно избежать называния. Назвать — значит сообщить. Указанное можно вообразить и почувствовать.)

В последней строфе стихотворения — «Золотое руно, где же ты, золотое руно?..» — можно подумать, что Одиссей, который «возвратился, пространством и временем полный», — странствовал в поисках золотого руна, — если не понимать специфику стихового смысла, слагающегося по иным законам, чем смысл в повествовании, сообщении.

Есть сюжеты целиком находящиеся в сфере воображаемого, в сфере мыслимых величин. В таких сюжетах мотивы вводятся иногда одним словом, словосочетанием или стихом, не имеющим логико-грамматической связи с предыдущим и последующим. Таково, например, стихотворение «Веницейской жизни, мрачной и бесплодной...». Части смысла соединяются в нем демонстративно бессвязно, назывными предложениями:

Тонкий воздух кожи. Синие прожилки.
Белый снег. Зеленая парча.

В строфе II имеет место видимость смыслового параллелизма:

И горят, горят в корзинах свечи,
Словно голубь залетел в ковчег.
На театре и на праздном вече
Умирает человек.

Только кажется, будто первые два и два вторые стиха соотносятся друг с другом как параллельные смыслы.

На самом деле поэт, говоря о Венеции, все время держит в уме образ дряхлости и красоты, смерти и праздника («Как от этой смерти праздничной уйти?»), и это соединение конфликтных понятий, психологический оксюморон, стоящий за каждым словоупотреблением, связывает семантически чуждые элементы текста.

Подсказанные дальними ассоциациями представления и образы Мандельштам не трудится грамматически связать между собой в развертывающийся сюжет. Вместо развития мысли — топтание на месте, возвраты, повторы. «В голубое дряхлое стекло» (I строфа) — «Голубого дряхлого стекла» (V строфа); «Сатурново кольцо» (III строфа) перекликается с «черным Веспером» последней строфы; «В кипарисных рамах зеркала» (I строфа) — «в зеркале мерцает» (VII строфа); «Умирает человек» (III строфа) — «Жемчуг умирает» (VII строфа); «Тонкий воздух кожи» (I строфа) — «Воздух твой граненый» (V строфа).

О. Ронен замечает, что «поэт переносит принцип повтора и в область стихотворного "сюжета"». ⁸

К этому стихотворению по типу сюжетной конструкции примыкает стихотворение «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...». В нем так же каждой новой строкой вводится новый мотив, не связанный ни с последующим, ни с предыдущим. Мотивы повторяются, варьируются, но не развиваются, и соединение их обеспечивается лишь общим кругом представлений, приковывающим внимание автора. Слова и образы не вносят смысл, а приобретают его ретроспективно, когда возникает понимание предмета мысли, отраженного в речи с разных сторон и по частям; повторяю, они выполняют указательную (диектическую) функцию. Мысль направлена на один и тот же круг представлений, в который вовлечены как бы не знающие о своей причастности к нему разные предметы-посредники (например, «медуницы и осы», «роза», «плуг», «сети и соты» в стихотворении «Сестры — тяжесть и нежность...»).

Интересно проследить то, как Мандельштам сознательно рвет нить повествования в повествовательном сюжете стихотворения «Ариост».

Начинается оно с того, с чего начинаются все рассказы, имеющие источником фольклорное повествовательное начало, отвечающее на вопрос «где?» (подобно сказовому зачину: «В некотором царстве, в некотором государстве»): «Во всей Италии приятнейший, умнейший...».

Заметим очень важные и редкие в повествовательных жанрах глаголы настоящего времени, начиная со строфы II проходящие по всему тексту: «он наслаждается», «перчит», «ведет», «завирается», «говорит» и т.д.

Во II строфе продолжается развертывание смысла. Синтаксически эта строфа является продолжением первой; обе они имитируют повествовательное развитие действия, которое прерывается в III строфе:

На языке цикад пленительная смесь
Из грусти пушкинской и средиземной спеси...

с тем, чтобы снова вернуться к прерванной последовательности: «он завирается...» и «содрогается...».

В IV строфе, наоборот, два вторых стиха прерывают рассказ внезапным возгласом как бы слушателя:

Рассказывай еще — тебя нам слишком мало,
Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум.

V строфа — обращение к городу — заставляет резко изменить интонацию этого прерывистого повествования:

О город ящериц, в котором нет души, —
Когда бы чаще ты таких мужей рожала...

В эту изменившуюся интонацию, в это обращение врывается возвратный мотив-требование:

...Который раз сначала,
Покуда в жилах кровь, рассказывай, спеши!

Наконец, VI строфа — еще одна, самая значительная, самая неожиданная смена мотива, влекущая еще более резкое интонационное изменение:

В Европе холодно. В Италии темно.

В харджиевском издании эта строфа оказалась первой, начальной. И как же много она проигрывает, если ей придать вынужденную начальным положением повествовательную интонацию! Поставленные в начало эти простые неполные предложения мелодически приобретают характер сообщения: в Европе холодно, в Италии темно. Находясь в середине текста и не будучи грамматически связаны с предыдущим, они звучат как нахлынувшее внезапно чувство, они похожи на произвольный жест волнения. Эта кульминационная строфа — чисто музыкальный эмоциональный всплеск и высшая точка сюжета.

Последние два стиха этой строфы возвращают к прерванному, разворачивающемуся с препятствиями, но неуклонно движущемуся рассказу об Ариосто — «А он вельможится всё лучше, всё хитрее...» — возвращают при помощи противительного союза «а», играющего роль обманной логической связки (знакомый прием, о нем говорилось уже вначале). И когда этот союз «а» появляется через строфу, уже неудивительно, что он просто вводит новый мотив: «А я люблю его неистовый досуг...».

Логическая несвязанность смысловых элементов, выполняющих деиктическую функцию по отношению к неназванному комплексу представлений, часто препятствует легкости понимания стихового смысла.

Так, в «пейзажных» на первый взгляд «Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...» предмет поэтической мысли — чувство несвободы. Если этого не понять, стихотворение предстает как свод разрозненных высказываний. Только при соотнесении смысла каждого стиха и отдельного слова с чувством утраченной свободы, частицы смысла, как опилки в магнитном поле, приобретают единую направленность и ложатся в осмысленном порядке. Ввиду этого комплекса чувств становится понятен стих:

Иль этот ровный край — вот все мои права...

отсылающий к пушкинскому стихотворению «Из Пиндемонти»: «Не дорого ценю я громкие права...», и далее — «Иные, лучшие мне дороги права», и наконец — «Вот счастье! вот права...».

Того же характера сюжетная «загадочность» стихотворения «Как светотени мученик Рембрандт...». Оно посвящено сходству двух искусств — живописи и поэзии, и только в свете известных мыслей поэта о специфике и назначении искусства его можно понять.

«Резкость моего горящего ребра» — это источник творчества, подобно адамову ребру, из которого сотворена женщина. И она, — говорит поэт, — никем не охраняется. «Сторожа» и «воины» — персонажи рембрандтовских картин, и они имеют отношение не столько к охране поэзии, как это можно подумать, если следовать формально-грамматическому смыслу:

И резкость моего горящего ребра
Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят...

сколько поддерживают связь с адресатом риторического вопроса:

Простишь ли ты меня, великолепный брат,
И мастер, и отец черно-зеленой теми...

«Око соколиного пера/И жаркие ларцы у полночи в гареме» — всё это видения рембрандтовских полотен; они, как считает поэт, «Смущают не к добру, смущают без добра/Мехами сумрака взволнованное племя».

Сумрачно-ворсистый неровный фон, в который погружены рембрандтовские лица и предметы — «черно-зеленая темь», «у полночи в гареме», «мехами сумрака» — метонимически представляет искусство — то, чем взволновано людское племя.

«Не к добру», «без добра» — потому что искусство Рембрандта, как и искусство самого Мандельштама, не служит утилитарным нравственным целям.

Новое построение сюжета, рвущего все связи с повествованием, обусловлено специфически поэтическим мышлением, обнажившим свою природу в поэтике Мандельштама.

«Язык бессмысленный», воспетый Мандельштамом в стихах и декларируемый в статьях, приобретает смысл (Мандельштам недаром говорил о себе: «Я смысловик») в особом многоплановом мышлении, «соприродном душе» поэта.

Речь идет об одновременности разнородных представлений и ощущений, воспринимаемых человеком в какой-то данный момент, — зрительных, слуховых, осязательных, реальных и воображаемых — вперемешку, без всякого ранжира, без деления на главные и второстепенные. Выключенность из практической жизни и одновременность восприятия разнохарактерных представлений обуславливает отсутствие логической связи между ними и обладает специфическим художественным воздействием. В практической речи для того, чтобы передать сложный комплекс представлений и ощущений, приходится прибегать к последовательному перечислению. Поэзия владеет приемами передачи многопланового мышления. Рифма служит одним из важнейших приемов наложения смыслов, их непоследовательного соединения. Метрическая организация тоже создает тот фон, на котором возникают алогичные связи, т.е. соотнесенность смыслов путем наложения.

Психиатры и нейропсихологи знают, что в мозгу человека имеется специальный механизм, функцией которого является чисто процедурный, операционный аспект мыслительной деятельности. Он обеспечивает последовательность мыслительных

операций. Но он безразличен к материалу, которым оперирует мысль. Этот механизм располагается на территории левого полушария. Условно говоря, этот механизм можно назвать синтаксическим. Что касается семантического, то он, расположенный в правом полушарии, плохо приспособлен к упорядочиванию знаков, то есть к логическому развитию мысли. Территориальное разделение синтаксического и семантического механизмов позволяет им функционировать одновременно, не мешая друг другу; однако это их разделение дает возможность и независимого функционирования обоих механизмов. Искусственно подавляя деятельность одного полушария, можно усилить деятельность другого.

Поэзия — правополушарная область — заинтересована в том, чтобы проявить себя наиболее ярко, и, устраняя из оборота продукты деятельности левого полушария, она достигает тем самым своих целей. Человек, интуитивно притормаживая работу левого полушария, возбуждает энергичную деятельность правого; при этом представления, роящиеся в мозгу, вступают друг с другом в иные связи, нелогические (связь путем наложения), возникает многоплановое мышление, эстетически ценное, поэтически продуктивное. Интересно свидетельство, так сказать, специалиста, задумавшегося о природе специфического поэтического дара. Словами своего героя — Федора Константиновича Годунова-Чердынцева, едущего нехотя на очередной урок, Набоков думает: «Вот бы и преподавал то таинственнейшее и изысканнейшее, что он, один из десяти тысяч, ста тысяч, быть может, даже миллиона людей, мог преподавать: например — многопланность мышления: смотришь на человека и видишь его так хрустально ясно, словно сам только что выдул его, а вместе с тем несколько ясности не мешая, замечаешь побочную мелочь — как похожа тень телефонной трубки на огромного, слегка подмятого муравья и (все это одновременно) погибает третья мысль — воспоминание о каком-нибудь солнечном вечере на русском полустанке, то есть о чем-то не имеющем никакого разумного отношения к разговору, который ведешь...».⁹

Свойственные поэтической мысли способы соединения, точнее, соотнесения ее частей, берутся поэтом в основу построения сюжета. Мандельштам сознательно, «не уставая рвать повествования нить», добрался до природы поэтического смысла, совершив поистине революционное преобразование в русской поэзии.

Но вот что еще интересно заметить: его «разорванное сознание» управляемо конкретными, определенными, прочно сцементированными представлениями о главных человеческих ценностях, в кругу которых вращалась его поэтическая мысль. Этим его поэзия решительно отличается от эпигонских попыток нынешних авангардистов, или, как они себя называют, «постмо-

дернистов», войти в русло соблазнительной мандельштамовской поэтики. Уроки Мандельштама не так легко усваиваются, как это кажется множеству наших современников.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Сочинения*, II, с. 214.
2. Рецензия на «Стихотворения» Фета, *Библиотека для чтения*, 1850, 5, с. 9, 10.
3. Б.Я. Бухштаб, «Поэзия Мандельштама», *Вопросы литературы*, 1989, 1, с. 131.
4. Там же, с. 132.
5. Немало примеров алогической связи элементов сюжета можно привести из поэзии Пастернака, Ахматовой (ее прием «психологического параллелизма»).
6. К.Ф. Тарановский, «Еще раз о стихотворении Мандельштама "На розвальнях, уложенных соломой..."», *Russian Literature*, 22, 1987, с. 451.
7. Роман Ингарден, *Исследования по эстетике*, М., 1962, с. 122.
8. Омри Ронен, «Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама», в: *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague-Paris, 1973, с. 370.
9. В. Набоков, *Дар*, Анн Арбор, 1972, с. 184-85.

МАНДЕЛЬШТАМ И ФУТУРИЗМ

Вопрос о зауми в поэтической

системе Мандельштама

Ж.-К. Ланн

Наверно несколько парадоксально звучит вопрос о зауми по поводу такого поэта, как Мандельштам, уже в манифесте «Утро акмеизма» решительно выступившего с защитой прав Логоса и логики в словесном творчестве. О поэзии Мандельштама Б. Эйхенбаум писал как об «умной поэзии».¹ С другой стороны иные критики выдвинули противоположное мнение, подчеркнув заумность и непонятность мандельштамовской поэзии зрелого периода; согласно таким суждениям, иные стихотворения походили бы на ребусы или логогрифы.² Следовательно правомерно поднять вопрос о присутствии зауми, в какую бы форму она ни облеклась, и в поэзии Мандельштама, и шире, в системе его представлений о поэзии, причем следует учесть несколько фактов, подтверждающих особую роль зауми в его поэтике.

а) Если временно допустить определение зауми, данное футуристами,³ то удивительно часто повторяется этот мотив у Мандельштама либо в тех статьях, в которых он явно полемизирует с футуристами, либо там, где он излагает собственные свои взгляды на поэтическое творчество. Тут создается впечатление, что заумь предстает как стержневое понятие в его концепции поэтического творчества.

б) Размышления Мандельштама над языком, над возникновением и условиями поэтической речи ведут к узаконению «нелогичных» элементов и их включению в систему художественных приемов. Рядом с этими соображениями теоретического порядка стоит и вопрос о материальной стороне человеческой речи, являющийся темой нескольких стихотворений Мандельштама.

в) Целый ряд признаков поэтики Мандельштама (своеобразная структура стихотворения, специфика его образов, новаторское использование традиционных тропов поэтической речи) как-то оправдывает эффект заумности. Речь идет о том, чтобы ответить на вызов этой «гераклитовой» поэзии и постараться определить, так сказать, «логос» зауми, то есть значение элементов зауми, встречающихся у поэта, который сам себя называл «смысловиком».⁴

Я буду рассматривать разные употребления термина «заумь» в теоретических и критических статьях Мандельштама, потом «заумную» практику в его поэзии, или точнее, те ее аспекты, которые можно сблизить с «классической» заумью, и в заключение я коснусь вопроса о «структурной зауми» на уровне образов и их сцепления — черте, несомненно свидетельствующей о принадлежности поэта к течению новой европейской поэзии, отмеченной именами Рембо и Маллармэ.

I. Заумь как теоретическое понятие и ее функция в поэтической системе Мандельштама

Заумь — прежде всего художественный факт, с которым поэт столкнулся в полемике с футуристами (в особенности с «левым» крылом так называемого «будетлянства»). Сущность этого сложного комплекса разнородных явлений изложена в манифесте Крученых «Декларация слова как такового» и в статье Хлебникова и Крученых *Слово как таковое*.⁵ Если оставить в стороне проблему заумного языка у Хлебникова, то тезис, выдвинутый будетлянами-заумниками сводится к провозглашению права поэта писать на совершенно новом языке, освобожденном от смыслового «груза»; согласно такому воззрению, заумь — не что иное, как «язык», в котором, благодаря вытеснению смысла, звуки сами по себе порождают новые, от бытового употребления независимые значения.⁶ В манифесте «Утро акмеизма» Мандельштам, отняв у футуристов лозунг «слова как такового», выступает с защитой всех составных элементов слова, в особенности так называемого «сознательного смысла», будетлянами отвергнутого: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов» (II, 321).⁷ Тут возникает вопрос о том, какое место отводится заумному, несознательному элементу при такой концепции, которая целиком осмысляет слово, превратив в форму то, что раньше считалось содержанием. Что такое форма, которая в себя вобрала все элементы слова? Справедливо было указано на средневековые корни мандельштамовской концепции слова-Логоса,⁸ но к этому надо бы прибавить, что эллинское понимание слова, даже преломленное сквозь призму средневековой философии, есть прежде всего идея его целостности: логос — это не только «говорение», но и пение и ритм.⁹ Отвергая традиционную дихотомию формы и содержания и возводя значение в достоинство формы, Мандельштам коренным образом преобразовывает понятие о форме, которая уже противопоставляет себя не содержанию, а «не-форме», бесформенности; весь труд поэта в том и состоит, чтобы наложить форму на речь, изменяя соотношение между означающим и означаемым. Таким образом, «заумь», определяемая как совокупность всех

элементов слова, которые остаются за пределами «умной» формы, низведена до имманентности, и тогда приходится говорить уже не о зауми в «будетлянском» смысле слова, но скорее об углублении смысла посредством «диффузии» звука и значения, то есть взаимного их проникновения (см. известное сравнение структуры слова с фонарем в статье «О природе слова» [II, 256]). Перемещая полюсы этого соотношения, Мандельштам останавливается там, где преобладание звука над смыслом уже грозит перерождением речи в чистую бессмыслицу, в ряд «блаженных, бессмысленных слов». Это тем и объясняется, что Мандельштам, в отличие от заумников и от Хлебникова, оперирует не столько на лексическом уровне, сколько на структурном уровне связи и сцепления образов. В противоположность хлебниковской и крученыховской зауми, «металогизм» у Мандельштама глубоко тропологичен и лучше всего проявляется в своеобразном использовании тропов поэтической речи.

Знаменательная метафора о слове-камне в «Утре акмеизма» может быть истолкована как парадоксальное узаконение включения зауми в «умную», осмысленную речь: «Но камень Тютчева... 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» (II, 322). Действительно удивительна фигура, путем которой отождествляется камень и слово. Но, оказывается, тютчевская «проблема» заменена другой, не менее волнующей проблемой. «Голос» самой материи звучит в падении, воспоминание о котором как бы сохранено и увековечено в неподвижной глыбе, а этот голос подобен членораздельной речи (явная реминисценция из Нерваля: «A la matière même un verbe est attaché»).¹⁰ Этот еще гремящий камень поэт поднимает и, в соответствии с принятой в статье установкой на архитектуру, вставляет его в «умное» произведение. Мандельштам отстраняет праздную философскую проблему, которая «столетье за столетьем пронеслась», перевернув метафору вверх дном: поэт не задает себе лишних вопросов о происхождении «словесной материи», о том, является ли она продуктом произвольного наития, или же, наоборот, целесообразной деятельности. Мандельштам не ставит себя ни в какую зависимость от каких бы то ни было теорий о происхождении языка, вдаваясь в рассуждения о сознательном изобретении языка или о произвольном его развитии из бессознательных импульсов у человека. Он принимает эту материю так, как она есть, и ее преображение совершается в этом поднимающем и созидающем жесте: словесная субстанция, включенная в умопостигаемую структуру, получает новую, прибавочную осмысленность. Поднимая слово-камень, поэт акмеист совершает над бытовыми значениями то же претворение,

что и Хлебников — над семантической материей, когда он открывает т.н. «звездный язык», обосновывающий заумь: «Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки... Ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовой язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность».¹¹ Поэт подбирает слова, отяжеленные бытовым употреблением, и посредством поэтической конструкции он их переосмысляет, придавая новые оттенки старым значениям согласно формуле Маллармэ:¹² зарождение нового смысла — собственное дело поэта. В поэтической конструкции явление зауми не может не быть чистым внутренним эффектом глубокого изменения как звуковой, так и смысловой структуры самого словесного материала.

На примере суждений Мандельштама о поэзии Хлебникова сильно ощущается близость обоих поэтов в их отношении к языку, но одновременно обнаруживается и непреодолимое противоречие в позициях акмеиста и будетлянина. Мандельштам верно подметил глубинную пружину хлебниковской зауми, сняв с нее сомнительный престиж словесной «магии». Он устанавливает правильную историческую и лингвистическую перспективу, изображая хлебниковское словотворчество как переходный путь в развитии языка, создание побочных, «воображаемых» значений. По мнению Мандельштама, своим словоновшеством Хлебников дал образец несбывшихся возможностей русского языка, но этот лексический потенциал как раз осуществлен в его поэтической речи и таким образом имеет определенную художественную действенность (II, 283). Парадоксальность мысли Мандельштама ярко выступает в строках, посвященных творчеству Хлебникова: «этимологическая ночь», гуща русского корнесловия, в которую Хлебников погружает читателя, доставляет наслаждение уму и сердцу этого самого читателя (II, 245). Стало быть, то, что Мандельштам называет заумью, не лишено «ума», смысла: это — полный значения поэтический фактор, обладающий немалой долей эффективности. Если назначение поэта в том и состоит, чтобы напомнить читателю о высоком достоинстве человеческой речи,¹³ то заумное слово представляет собой тот толчок, благодаря которому всплывают на поверхность языкового сознания забытые структуры языка. Но здесь речь идет скорее о зауми в переносном смысле. Ведь заумь в узко техническом смысле этого слова у Хлебникова — постоянное колебание между звуком и смыслом, медленное зарождение смысла из простых звуковых единиц языка.¹⁴ Мандельштам, конечно, знает этот первичный аспект зауми как эксперимента, произведенного над физиологией слова, как игры простыми звуками языка: «От Бальмонта уцелело поразительно немного — какой-нибудь десяток

стихотворений. Но то, что уцелело, воистину превосходно, и по фонетической яркости, и по глубокому чувству корня и звука, выдерживает сравнение с лучшими образцами заумной поэзии... В лучших своих стихотворениях — "О ночь, побудь со мной", "Старый дом" — он извлекает из русского стиха новые и после неповторявшиеся звуки иностранной, какой-то серафической фонетики. Для нас это объясняется особым фонетическим свойством Бальмонта, экзотическим восприятием согласных звуков. Именно здесь, а не в вульгарной музыкальности, источник его поэтической силы» (II, 342). В данном отрывке «заумная поэзия» отождествлена с элементарными шумами, с «серафической фонетикой», о которой речь впереди. Словарь шумит, колокол народной речи звучит в поэзии Вяч. Иванова (II, 343), Данте вводит «детскую заумь» в свой астрономический словарь (II, 366), фонетика Данте сама изнутри «подорвана», оздоровлена варваризацией, сближающей ее с криками животных и с детским лепетанием и бормотанием (III, 185). Подчеркивая чувственную сторону зауми, Мандельштам сближается с сенсуализмом Крученых, который выдвигал на передний план неинтеллектуальную, эмоциональную функцию зауми, благодаря которой будто бы восстанавливается первичная образность и красочность слова.¹⁵ Для того чтобы обозначить словесное выражение, освобожденное от всякой коммуникативной или объективной установки, Мандельштам пользуется другим термином, также встречающимся в «Новых путях слова» Крученых: глоссолалия. Будь то пение цитат,¹⁶ симфония целых эпох культуры (II, 227) или лепет любовника,¹⁷ глоссолалия представляет собой то абсолютное состояние речи, о котором говорил Маллармэ,¹⁸ тот тип речи, которая производится и воспринимается ради себя самой. Но заумь «блаженных, бессмысленных слов» — не только источник чисто эстетического наслаждения; она также имеет «профилактическую» ценность, предохраняющую поэтическую тайну от посторонних посягательств. Тут заумь выступает в роли эмблемы поэзии в целом: ведь само поэтическое письмо — не что иное, как «созидание тайны и мудрое распределение непонятности».¹⁹ В угрожающем мире развращенного Логоса заумь оказывается способной защищать человека от дурного безумия.²⁰ Она облечена функцией бродильного фермента в культуре художественного слова и является могучим оружием в борьбе против застывания, окаменения поэтического слова. В разгар полемики против символистов и футуристов заумь отвергалась как самостоятельный поэтический фактор и утверждалась органичная целостность слова. Но после провозглашения «панморфизма» (или панлогизма) в манифесте «Утро акмеизма» произошла какая-то реабилитация зауми как элемента, тайно оспаривающего и подрывающего основы и условности словесного и социального Логоса. Об этой эволюции во взглядах поэта на

междоусобие двух стихий в слове свидетельствует и сама поэтическая практика: ведь заумь подспудно участвует и в творчестве Мандельштама.

II. Заумь как элемент поэтической практики

Необходимо предварительно отличить два аспекта в поэтическом использовании заумного (несмыслового) элемента у Мандельштама:

а) заумное, иррациональное в речи предстает как тема, вполне рационально и логично обработанная в стихотворении;

б) заумь как художественный прием, «нечто... соприродное языку» (II, 340). Как мы увидим, этот прием мало характерен для поэтики Мандельштама, который редко прибегает к «варваризации» собственной поэтической речи.

За все время поэтической деятельности Мандельштам воспевал звук, шум и голос как залог свободы и красоты. То, что восстает против господства значения, восхваляется, не без полемического задора, как то, благодаря чему утверждается полная независимость слова по отношению к любой попытке «идеологического» порабощения. Проявление пламенного этого заступничества за права «слова как такового» многолико и видоизменяется в зависимости от эволюции взглядов поэта на язык.

В эстетическом отношении слово рассматривается как некое истечение недифференцированной первичной стихии. Такое понимание природы слова, несомненно унаследованное от символистов и романтиков, имеет большое поэтическое преимущество: ведь сегодняшнее, поэтически обработанное слово в какой-то мере еще способно уловить изначальную музыку и само превратиться через звуковую свою сторону в «музыкаподобное» творчество: известное стихотворение «Silentium», например, истолковано В. Шкловским как поэтическое переложение темы «предсуществования» стихотворения в виде заумного, звукового про-образа, внутренней звукоречи.²¹

Иностранные, «чужие» звучания в полном смысле слова очаровывают слушателя, так как чужая, непонятная речь похожа на чистый звукоряд и «фонетика» вне смысла похожа на «ангельский» язык и в уме поэта встает сравнение с «серафической фонетикой»: «Значенье — суета, и слово — только шум,/Когда фонетика — служанка серафима» (№ 40).²² «Серафическая» окраска чужих наречий вводит тему запретных звуков (см. высказывание об армянском языке: «Армянский язык — неизнашиваемый — каменные сапоги. Ну, конечно, толстостепенное слово, прослойки воздуха в полугласных. Но разве всё очарованье 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» [II, 170]). Отсюда двойное отношение «звуколюба» к «языку бессмысленному, солено-сладкому»: поэт желает «уйти» из родной речи и найти убежище в чужом звуковом мире, но вместе с тем он как бы боится соблазна чужих имен и потери сокровенного «я» в перевоплощении и «переодевании» языкового сознания («Себя губя, себе противореча...», «Не искушай чужих наречий...»). Погружение в бессмысленную звуковую стихию усиливает ощущение отчужденности будничного рассудка и «звуковые очереди — ряд проносящихся перед сумерками души мировых истин», по меткому выражению Хлебникова.²³ Но из таких звуковых туманностей и зарождается слово, знаменательное и значащее слово, и вновь изобретается акт наименования (II, 145). Уже были проанализированы мандельштамовские мотивы звуковой «магии»²⁴ и было показано, что звуковая игра преимущественно опирается на собственные имена, на редкие или на полнозвучные слова: в поэтическом «имяславии» собственному имени, как заумному «сгустку», отводится первенствующее место. Ведь собственные имена не обозначают, а просто называют, и в этой своей функции, так же, как и любые имена, сочетаемые по закону звукового сходства, они обеспечивают долговечность текучей словесной массы, делая из нее «*materies signata*» (II, 375).

Одна из важных функций зауми как приема в том и состоит, чтобы возвратить и говорящего, и слушающего к физиологическим основам языка, к телесной стороне речевого процесса: губы,²⁵ голос (II, 215), язык, гортань, сам воздух, ударяющий голосовые связки, весь труд «речепроизводства» — отлично переданы через заумь, которая понимается здесь как художественно симулированная регрессия к инфантильной стадии речи,²⁶ но это движение вспять к истокам речи одновременно и равносильно исчезновению, умиранию, как явно показывает система образов ранней редакции стихотворения «Ломается мел и крошится...».²⁷ Восьмистишия поэтически излагают тот же процесс и на деле «разыгрывают» рождение поэзии (II, 365).

Если слово способно вернуться к первичной «звериности», когда чувства возобладают над рассудочным элементом, то, наоборот, логический смысл часто выводится из иррациональных звуков, из ритма и самого тембра речи (II, 400). Более того, само художественное произведение возникает как ответ на стимул, оно вызвано из недифференцированной магмы звукослов волшебным жезлом таинственного дирижера так же, как и само воспоминание возбуждено чисто гортанными, языковыми и небными ощущениями (II, 156).

Примечателен тот случай, когда Мандельштам прямо указал на заумную стихию как на возможный выход из кризисного

положения — в последнем стихе стихотворения «Я по лесенке приставной...» (№ 132). Упоминание о зауми («А другая — в заумный сон») на самом деле действует как сигнал о программной ее функции.²⁸ Выход за пределы настоящего «в заумный сон» двусмыслен: он значит утрату и разложение, но одновременно он и есть убежище, спасение, средство самозащиты.²⁹ Во всех случаях, перечисленных К. Тарановским,³⁰ заумь как утрата смысла соответствует острому ощущению тех угроз, которые нависли над словом в эпоху исторической катастрофы: будучи своего рода катастрофой в области речи, заумь является вызовом, если она равносильна возвращению в первозданный хаос, по линии тютчевской традиции.³¹ Это трудное, и во многих отношениях «заумное», стихотворение составляет хороший образец мандельштамовской зауми: она отнюдь не игра на бессмысленных звуках, или же, как у Хлебникова, на «осмысленных», семантизированных фонемах; она вся на высшем уровне организации образов. В этом отношении Мандельштам продолжает богатую традицию поэзии «замкнутой манеры», зашифрованную поэзию трубадуров и новейших «заумных» поэтов, великих «колебателей и разрушителей смысла», Рембо и Маллармэ.³²

III. Тропологичная заумь

«Остраняющая» работа поэта в том и состоит, чтобы создать и особенно организовать всю систему тропов. Мандельштам многократно высказывался о неописательской природе поэтической речи, об онтологической основе «гераклитовой» непонятности, текучести образа, о бытийности сравнения (III, 190),³³ о неэквивалентности логичности и тропологичности (II, 378) — ведь «образотворяющее» мышление отвечает скорее на импульсы бытия, чем на повеления чистого разума. Все эти рассуждения обосновывают поэтику «колебания смысла и разрушения целостности образа», вследствие чего поэзия естественно не переводима на ясный язык понятий и особая поэтическая «орудийность» не сводима к определенным техническим приемам. Тем не менее несколько факторов обуславливают лирическую «затемненность»:³⁴

а) Образы друг из друга выводятся и группируются в некие «гнезда» главным образом по принципу фонетических ассоциаций: звук — как бы «индуктор» смысла. Примеры этих звуковых и смысловых сетей обильно приведены и проанализированы в книге И. Семенко.³⁵ Свидетельство самого поэта, кажется, подтверждает гипотезу о фоно-семантических наслоениях или наложениях в процессе зарождения стихотворения.³⁶

б) Образы чаще всего как бы подсказаны поэту, они внушены бессознательным и получают «осмысляющее», логическое истолкование лишь апостериори. Заумь смысловых ходов, запутанная система образов — следствие подсознательных импульсов.³⁷ Можно с правом возразить, что такая концепция «заумного» происхождения стихов удобным способом избавляет от обязанности интерпретации, но, как известно, теория бессознательного включает в себе специальный отдел, посвященный толкованию сновидений.

в) Логика сцепления образов у Мандельштама не соответствует обычной повествовательной логике, стихотворение чаще всего не развивается согласно предписаниям классических канонов.³⁸ Л. Гинзбург тонко проанализировала ту новую логику, своего рода «металогiku», при помощи которой можно восстановить смысл образов на сверхлогическом уровне: повторность определенных слов и стиховых формул позволяет очертить символику, внутренне присущую творчеству поэта.³⁹ Ассоциативность образов,⁴⁰ конечно, не похожа на футуристическую заумную недифференцированность, но ее основа лежит на уровне того «высшего ума», о котором писал Хлебников в статье «О стихах»: «Речь высшего разума, даже непонятная, какими-то семенами падает в чернозем духа и позднее загадочными путями дает свои всходы».⁴¹ Есть несомненные точки соприкосновения между мандельштамовским образо-творчеством и хлебниковским поэтическим мышлением, но говорить о прямом влиянии одного поэта на другого не следует: устанавливаемые сходства — типологического порядка, и «заумность» образной системы у обоих поэтов — результат общей установки на «самовитость» слова.⁴²

Путь поэта был однажды определен Гумилевым: от иррационального к рациональному.⁴³ Мандельштам далеко не «заумник» в литературно-историческом употреблении этого термина, но он современник Хлебникова, Крученых и Зданевича. Вместе с тем он и наследник Рембо, Маллармэ и Данте — того Данте, которого он своеобразно переистолковывает в собственном поэтическом искусстве — *Разговоре*. Мандельштам не расщеплял слова, как Крученых, он не стремился — как Хлебников — найти «заумную» подоснову языка, он не сломал синтаксиса, как Б. Лившиц гилейского периода. Он умеренно ослабил грамматическую дисциплину и сдержанно поиграл со звуками. Заумь лишь искушение, заманчивый и опасный идеал в поэтическом творчестве. Та божественная гармония, о которой пишет Ахматова,⁴⁴ — не символистская эвфония, не будетлянская (как у Крученых) какофония, не сюрреалистское свободное нанизывание неожиданных, абсурдных образов; она скорее всего напоминает ту призрачную «музыку значений», которую слышал в стихах

Мандельштама тонкий критик Тынянов⁴⁵ и которая ставит Мандельштама в один ряд с поэтами новой европейской школы,⁴⁶ для которых музыка стиха зависела не столько от сочетаемых звуков, сколько от сочетаемых значений, доступных одному внутреннему уху.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Б. Эйхенбаум, *О литературе*, М., 1987, с. 448.
2. С. Маковский, «Осип Мандельштам», *Октябрь*, 1991, 2, с. 189, 191-93.
3. Ср. например следующее определение, вскользь данное А. Крученых и В. Хлебниковым в манифесте *Слово как таковое*: «...будетляне речетворцы [любят пользоваться] разрубленными словами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)...»; или другое: «...художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным» (в: *Манифесты и программы русских футуристов*, Мюнхен, 1967, с. 57, 63).
4. Н. Мандельштам, *Воспоминания*, Нью-Йорк, 1970, с. 195.
5. *Манифесты и программы*, с. 63-64, 53-59.
6. Там же, с. 63 и далее.
7. Все ссылки на Мандельштама по: *Собрание сочинений*, если не указано иначе.
8. A. Faivre-Dupaigre, 'Acméisme russe et Moyen Age occidental. (Etude du Matin de l'acméisme d'Ossip Mandelštam),' *Revue de Littérature Comparée*, 241, 1987, с. 47-67.
9. H. Keller, 'Stoicheion,' *GLOTTA*, 34, 1955, с. 167; см. также его *Mimesis in der Antike*, Bern, 1954, с. 210 и далее.
10. G. de Nerval, 'Vers dorés,' *Oeuvres*, Paris, 1966, I, с. 9.
11. В. Хлебников, «Наша основа», *Собрание произведений*, V, Л., 1933, с. 229-30.
12. 'Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange/Donner un sens plus pur aux mots de la tribu' ('Le tombeau d'Edgar Poe').
13. *Разговор о Данте*: «Произнося "солнце", мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. 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» (II, 374-75).
14. «Наша основа», с. 234-37.
15. «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота

восстановлена» (А. Крученых, «Декларация слова, как такового», *Манифесты и программы*, с. 63).

16. Ср. N. Struve, *Ossip Mandelstam* (Paris, 1982): 'A l'interpénétration des cultures, des époques historiques, à la glossolalie des faits ("glossolalie" signifiant ici expression sans logique nécessaire) s'ajoute l'interpénétration, la glossolalie de toutes les formes de l'activité et de l'intelligence humaines...' (с. 203).

17. Struve, ук. соч., с. 179; см. также J. van der Eng-Liedmeier, 'Mandel'stam's Poem "V Peterburge my sojdemsja snova",' *Russian Literature*, 7/8, 1974, с. 190-92.

18. S. Mallarmé, 'Crise de vers,' в: *Variations sur un sujet*, Paris, 1974, с. 360-68: 'Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel' (с. 368).

19. A. Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1926, с. 64.

20. O. Ronen, 'An Introduction to Mandel'stam's "Slate Ode" and "1 January 1924": Similarity and Complementarity,' *Slavica Hierosolymitana*, 4, 1979, с. 150, 154-55.

21. В. Шкловский, «О поэзии и заумном языке», *Поэтика*, 1, Петроград, 1919, с. 22.

22. Об этом стихотворении см. K. Taranovsky, *Essays on Mandel'stam*, Cambridge, Mass., and London, 1976, с. 19.

23. «О стихах», *Собрание произведений*, V, с. 225.

24. Ю. Иваск, «Дитя Европы», в: *Собрание сочинений*, III, с. xi-xiv.

25. Н. Мандельштам, *Воспоминания*, с. 192-94.

26. Н. Мандельштам, *Книга третья*, Париж, 1987, с. 131.

27. И. Семенко, *Поэтика позднего Мандельштама*, Рим, 1986, с. 37-41.

28. Struve, ук. соч., с. 187 и далее.

29. См. Ronen, ук. соч., с. 150.

30. См. примечание 22.

31. Е. Тоддес, «Мандельштам и Тютчев», *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 17, 1974, с. 62.

32. W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée*, Paris, 1954, 'La poésie pure,' с. 76-107.

33. «...само бытие есть сравнение» (из черновых записей к *Разговору о Данте*).

34. М. Цветаева, «Эпос и лирика современной России», *Сочинения*, М., 1980, II, с. 411-12.

35. Семенко, ук. соч., с. 11, 21, 25, 28-29, 46, 59, 109, 118-19, 122-26.

36. См. примечание к стихотворению «Да, я лежу в земле, губами шевеля...», *Сочинения*, I, с. 585.

37. См. примечание к стихотворению «Еще мы жизнью полны в высшей мере...», *Сочинения*, I, с. 545; Н. Мандельштам, *Вторая книга*, Париж, 1972, с. 263.

38. Под предписаниями классических канонов имеются в виду нормы, установленные традиционными «Искусствами поэзии» и «Науками поэзии» (Гораций, Буало и т.п.).

39. Л. Гинзбург, «Поэтика Осипа Мандельштама», в: *О старом и новом. Статьи и очерки*, Л., 1982, с. 267-85; ср. Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris, 1976, с. 13, 96, 108.
40. Тaranovsky, ук. соч., с. 9.
41. «О стихах», с. 226.
42. См. примечания Н. Харджиева к стихотворениям № 120 и № 275, в: О. Мандельштам, *Стихотворения*, Библиотека поэта, Л., 1974, с. 283-84, 312.
43. См. примечание к стихотворению «Венецианская жизнь», *Сочинения*, I, с. 488.
44. А. Ахматова, *Сочинения*, III, Париж, 1983, с. 129.
45. Ю. Тынянов, «Промежуток», в: *Архаисты и новаторы*, Л., 1929, с. 570-72.
46. См. V. Terras, 'Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam,' *Slavic and East European Journal*, 10, 1966, с. 253, 265; Тaranovsky, ук. соч., с. 92-93.

MANDELSTAM'S *EGIPETSKAIA MARKA*

AS A WORK IN PROGRESS

Charles Isenberg

Introduction

This paper will be an exploration of the generic affinities of Mandelstam's novella with the *poioumenon*, or story about the writing of a story.¹ I may begin, however, by invoking another possible sense of the title: not only Mandelstam's text, but the reader's ongoing engagement with it as well, may be thought of as a form of work-in-progress. If ever an author has encouraged a reader who is an active co-producer of meaning, that author is Osip Mandelstam. In one of his letters, Mandelstam states: 'The greatest satisfaction for an artist is to set into motion those who think and feel differently than he himself' (III, 169).² What better way to celebrate Mandelstam than with a demonstration of the capacity of his work to set the reader into motion?

Frame Narrative and the Work-in-Progress

In an earlier reading of *Egipetskaia marka*, I described it as a work in the form of a draft manuscript, containing material at different stages of incorporation into an emerging design.³ I would like to extend this notion by relating it to the properties of Russian frame narrative. In the generic repertoire of the work-in-progress subtype of frame-narrative, the following three closely related qualities seem most relevant to Mandelstam: specularity, the self-reflexive quality that comes from explicit presentation of the narrative situation, and an emphasis on the writing process.

As regards specularity, while any fiction implies relations of analogy between its component episodes or plot-lines, the frame-and-inset structure heightens this aspect of narrativity. The frame to some extent always anticipates or repeats the inner story, yielding fictions whose planes seem to mirror each other. So it is with *Egipetskaia marka*: attempting to stabilize his identity through the act of narrating a fiction, the writer populates his fiction with characters (Parnok, Bosio) who double his own anxieties. As the master-figure of narration, the frame highlights other instances of framing, especially in the embedded story; often these

inner frames will take the form of a figure for the text.⁴ But the use of the frame-and-inset pattern also builds in an emphasis on the narrative situation. The frame-narrator is always situated as a speaker in a setting. This makes him/her/it a participant in the story and, by the same token, tends to shift the balance in the frame from summary to scene. In the instance of *Egipetskaia marka*, this scene is very much a scene of writing.

Using *Egipetskaia marka* as a benchmark, we can set the threshold high enough to give the idea of the *poioumenon* enough power to draw real distinctions. First, let us rule out any but *verbal* works-in-progress, thereby eliminating those stories in which the work within the text is a work in some other artistic mode, such as a painting. Second, we can require that the writing process be emphasized as well as the result. Third, we can also exclude fictions that use the narrative frame more or less as a way of solving the problem of motivation — for example, epistolary works (e.g. *Bednye liudi*), character diaries (Zamiatin's *My* for instance), framed cycles presented by an editor or writer (Pushkin's *Povesti Belkina*, Babel's *Konarmia*) and chronicles (Dostoevskii's *Besy*).

In short, the literary work-in-progress should be not simply a work with an embedded text, but one that uses the relationship of the writer/narrator to his or her project to thematize the process of literary creation. Thus if we take *Egipetskaia marka* as our benchmark for the work-in-progress, the closest parallels in nineteenth century Russian fiction will be found in Dostoevskii's *Zapiski iz podpol'ia* and his *Dnevnik pisatel'ia* — especially the latter. Although a work on a vastly larger scale, *Dnevnik pisatel'ia* anticipates Mandelstam in its emphasis on process, its variegation, and its apocalyptic undercurrent.⁵

Hence the work-in-progress text in Russia is chiefly a phenomenon of the twentieth century. As 'a story about a story,' to borrow the title of Vladimir Makanin's much later contribution, *Egipetskaia marka* belongs to a tradition which is well represented in modern Russian literature. Between Mandelstam and Makanin, there are, for instance, Kharm's ('Skazka'), Nabokov ('Usta k ustam,' *Dar*, and, in English, *Pale Fire*) and Bulgakov (*Master i Margarita*).⁶

Yet Mandelstam's tale is stylistically more experimentalist, more avant-garde, than any of these texts in its refusal of what its author considers to be obsolete conventions governing the relations between agents, motives and actions. This is evident from the very opening of *Egipetskaia marka*, which, thanks to the unsituatedness of the first sentence, and the blurring potential of Russian quasi-indirect discourse in the second, cannot be unambiguously assigned either to the inner-story world or to the writer's subject-position. Does the Polish servant belong to

Parnok's milieu or to the writer's? To whom should we ascribe the dream?

As readers we are being invited to accept a work whose author has not yet stabilized either character or attribution of speech or experience. In this sense, Parnok, the main hero of the inner text, is unmotivated. Either the writer has not finalized his attitude towards his hero, or he ascribes a different value to him in different episodes, reinventing him afresh each time. As an illustrative example, consider the tirade against 'people attached to life sideways' (I, 13-14). Is it supposed to describe Parnok and/or to abreact on the writer? The 'sideways' motif has clear applications to both, but the *ressentiment* and the sense of entitlement do not. In sum, the passage seems to be one of those moments where the writer is experimenting with a Dostoevskian outlook, but refracts it through his own sensibility.

Beyond the unsituatedness of some fragments and the incoherence in characterization, there is also the problem of motifs which travel between the inner and outer narratives: Artur Iakovlevich Gofman, for instance, and Aunt Ioganna. Some passages, moreover, evoke the physical look of a work-in-progress. Hence the telegraphic jottings, suggestive of writing not yet elaborated beyond the stage of the writer's initial conception; hence, also, the 'arbitrary' status even of quotation marks — why, for instance, is the second Bosio fragment set off by quotation marks but not the first? Is the second fragment supposed to be drawn from a newspaper account or memoir? Or is Mandelstam signalling that he is making use of blocks of a projected story about Bosio? More broadly, is the Bosio plot a mere auxiliary meant to anchor the Petersburg consciousness more deeply in the past? Or is it an alternative plot, which might, at a later stage of writing, develop at the expense of the Parnok line?

For the reader, this text in the form of a working draft is, in effect, a do-it-yourself kit. But what is the reader being invited to do? The story's tone is so deeply ambivalent with respect to all inherited values that readers (including this one) have been tempted to elide some of its ambiguities by emphasizing one strand or another. Thus, for example, Gregory Freidin speaks of the novella as an act of cruel self-mockery, directed against the poet's humanistic and aesthetic values; this authorial self-undermining has its positive, liberating counterpart in *Chetvertaia proza*.⁷ Daphne West, on the other hand, seems to see Mandelstam as taking the high moral ground and condemning degenerate modernity.⁸ Similarly, Dmitrii Segal sees the writing process as the writer's progress towards freedom and as a way of embedding cultural values for safekeeping.⁹

If we produce readings that cancel each other out, this may be a sign that the ambiguities of the text are resolvable neither on

the scale of what is textually verifiable nor on the much grander scale of cultural-historical critique. On the one hand, this undecidability regarding the relations between agents, motives, actions and objects is a realization of the programmatic statement made by the writer/narrator: «Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя...» (II, 40). Yet inasmuch as the work takes the form of a draft manuscript, privileging process over product, it also anticipates a much more positive ideal, the affirmation of the fragment and the ornament, which will become central to Mandelstam's poetics in *Puteshestvie v Armeniiu* and *Razgovor o Dante*. In these later 'proses,' the text composed of fragments and gaps is not simply presented as an aesthetic response to the chaos of the moment but as exemplary for all prose.

It is not the business of art to resolve such dilemmas but to point them up. The prominence of the device of fragmentation in *Egipetskaia marka* is conditioned both by the writer's experience of the cultural-historical moment and by the decision to represent that moment in the shape of a work-in-progress; put differently, the writer/narrator of the tale, reporting on an apocalypse in process, perceives the moment as too fluid to be finalized; hence, the fragmented form of the work-in-progress.¹⁰ Hence, too, the question of precisely who says or does what turns out to be the wrong question, since doubts about agency (in the terms of Plekhanov's famous essay, 'The role of the individual in history') are part of the story's very fabric. The reader's role, then, is not to explicitate a solution but to grasp the possibility of irreconcilable contradiction as *the* pertinent truth about the self and its literary reflections.

Autobiography and Fiction

In the frame-and-inset form, the space between the narrating 'I' and the narrated protagonist always implies the zone of proximity — wider or narrower — between reality and fiction, or between lived experience and the stories available to us for representing it. The anxiety which floods the zone between 'outer' and 'inner' stories in *Egipetskaia marka* becomes palpable as the tension between the telling of the story and the story of the telling. What is at stake are such questions as: Is life narratable? Is there a narrative/narrating subject around which fragmented perceptions can coalesce?

Egipetskaia marka is an exemplary text for exploring the modernist problematic of the process of creating a fictional hero as the process of fashioning an authorial self (Joyce's Stephen Daedalus, Virginia Woolf's Lily Briscoe). The writer projects an

alter ego who, like himself, is a Jewish *raznochinets* and Petersburg. Beyond this, Parnok is also something of a portrait of the artist, who begins full of confidence, plotting his imaginary itineraries with a penholder, and ends in a failed attempt at writing («Он сделал слабое умоляющее движение рукой, обронил листочек цедровой пудренной бумаги и присел на тумбу» [II, 26]). Yet his predilection for 'false recollections,' illustrated by his memory of having turned on the lights in a conference hall (II, 11), as well as his deep attachment 'to everything superfluous, transforming the trolley-car babble of life into events,' highlight the process of retroaction between artist and character, since Parnok's sensibility so clearly echoes Mandelstam's as poet and critic. Indeed, as regards Parnok's memory of the brilliantly illuminated hall, since there is nothing to mark this vivid recollection, so precisely rendered as both visual and emotional experience, as 'false,' what does the term mean? Is it false because it is a 'wandering dream' transferred from the writer to his character? If the mimetically 'real' is diegetically 'false,' then, as with the issue of Parnok's polysemantic name, the hidden concern is with the interchange between textuality and what lies 'beyond-the-text.'

To the extent that the writing process in *Egipetskaia marka* is to be read as an attempt at authorial self-fashioning, Mandelstam's imaging of the forces that threaten this intention become an important part of the story. Within this large topic, I will take up one issue which serves as an overarching code for the dilemmas faced by the work-as-process: the breakdown of attempts to sustain the self with respect to a totalizing schema of maleness and femaleness. My point of departure is Svetlana Boym's gloss on a moment when the barrier between frame and inset seems about to dissolve, the narrator's anxious cry: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока!» (II, 24). Although, as Daphne West has pointed out, Mandelstam apparently liked to use the name 'Parnok' to refer to his friend Valentin Parnakh, the jazz pioneer and dance critic, it was Valentin's sister Sof'ia, the poet (or 'poetess,' in Mandelstam's pejorative judgement) who had chosen the name as her own.¹¹ Professor Boym suggests that in a story with several hermaphroditic images the name 'Parnok' becomes saturated with implications of gendered writing. (She mentions, for instance, the mustachioed Greek woman and the 'stone lady' in the boots of Peter the Great; I may add the story's other 'real' character, Father Bruni, whom Parnok considers to be 'in a sense, a lady' [II, 14]; the queen bee/mob victim; and the *muzhik* with the lady's handbag.) Alluding to both brother and sister, the narrator's outcry also signifies a buried anxiety about feminization, about becoming (or remaining) deracinated, about losing the 'masculine' gift of a style adequate to the contemporary crisis.¹² This insight naturally invites a more general consideration of qualities that are gendered

as feminine. There appears to be a powerful set of associations linking inspiration, writing, time («время... молодая еврейка» [II, 18]), and death with the feminine and with Jewishness.¹³ To be a woman/Jew/writer is to be vulnerable to the vicissitudes of history. Thus fear, invoked by the writer as his muse in the final chapter in the fragment beginning «Я люблю... страх» (similar motifs are found, for instance, in 'Fransua Villon' and 'Grifel'naia oda'), appears as both the masculine noun «страх» and as «женщина-врач Страшунер» ('the woman doctor Frightner'), a noun-phrase with female sex reference.

We may think of Dr Strashuner, with her grotesque surname (She who terrifies and heals? She who heals through a salubrious fear?), comprising a Russian root and a Jewish ending, as an appropriate muse for *Egipetskaia marka*. The mysterious doctor is the last item in a chapter which also alludes to that "'little old insurance man" Geshka Rabinovich' («"страховой старичок" Гешка Рабинович» [II, 30]), the name and nature of whose trade (*страхо-вание*) join associations of fear and death. At the same time, the Rabinovich episode is also part of a series of comic, ambivalent glances at Jewish assimilation, at the 'illicit love affair' («незаконная связь») with Russian culture, here embodied in 'some Lizochka' (II, 30), whose promotion of 'Geshka' to 'Genrikh Iakovlevich' appears to be the same kind of infelicitous performative as the earlier reminiscence of 'Nikolai Davydovich Shapiro.' In these Russianized names, the use of personal name and patronymic serves less to confer legitimacy than it does to emphasize incongruity.

As to the link between death and femininity, a computer content-analysis would probably tell us that *Egipetskaia marka* is a story about dead females: the death and funeral of the Italian singer Angelina Bosio, who in her capacity as a potential double, sharing traits with the writer and with Parnok, also represents the dangers of feminization; the simile comparing a pine branch in an ice block to a young Greek girl in an open coffin; the funeral of El'za Blomkvist; and the suicides of Anna Karenina and Emma Bovary. The fictiveness of these two literary heroines is only part of what connects them to the theme of writing; more interesting are the implications that come with the writer's declaration that his consciousness has been formed through a metempsychosis of suicide, a moment when the narrator does indeed become like a woman — or, more precisely, like another male-authored female character: «Я не знаю жизни: мне подменили ее еще тогда, когда я узнал хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, младшей сестры нашей гордой Анны» (II, 34).¹⁴ And on a different plane, Fear — personified as a cooper — frames another scene of death, whose male victim is metaphorically

feminized: «Маткой этого странного улья был тот, кого бережно подталкивали...» (II, 17).¹⁵

Figures for the Text

Since both the inspiration that stimulates the writer's creative process and the dangers that threaten it meet in this cluster of images, it is only to be expected that component motifs will also occur in the context of figures for the text. For such a short work, Mandelstam's novella is replete with 'mirrors in the text' — *mise-en-abyme* figures that evoke the text as code (the draft manuscript or work-in-progress), enunciation (the narrative situation/communicative network), or utterance (the juxtaposed stories of the writer, Parnok, and Bosio), or some combination of these properties. Such figures include: the epigraph, maps, iconic representations of the writer's draft manuscript, paintings and other graphics, sheet music and, finally, the city of Petersburg itself, understood both as artistic production and historical experience.

Since I am considering *Egipetskaia marka* as a work-in-progress, I have limited myself to figures which are implicated, one way or another, in the idea of text-production. This list does not exhaust the tale's self-replications. For example, the title, in conjunction with its elaboration in the text, is certainly a figure for the story's concerns — especially its apprehensions regarding the endurance of the work and the writer — but it is only obscurely connected to the field of textuality, via the motifs of printing, staining and erasure, which suggest the physical processes of writing. Similarly, Parnok's view of the lynching from the dentist's window has the earmarks of a classic inner frame/*mise-en-abyme* of the narrative situation and story. There is the literal enframing of the victim, first viewed from the window, then isolated within the square composed of the mob, and then there is Parnok's place on the margins of the scene, mirroring the marginal little man — Parnok's Parnok? — at its centre; there is the shaping role of fear, which is responsible for the design. And there are the mirroring relations between this scene on the one hand, and the writer in the outer text separated from/joined to his hero in the inner text, on the other.

I turn now to figures that have a clearer application to the work-in-progress, beginning with the epigraph: «Не люблю свернутых рукописей. Иные из них тяжелы и промаслены временем, как труба архангела». In its apocalyptic overtones, Mandelstam's epigraph suggests an affinity between his 'tale without a hero' and a later Petersburg tale, Akhmatova's *Poema bez geroia*. But in contrast to Akhmatova's opening epigraph, attributed to Mozart/Da Ponte's *Don Giovanni*, Mandelstam's lacks even a pseudo-attribution; it is a message that the reader cannot

refer to a sender. Thus it initiates the ambiguity about agency and authority which will be so prominent in the story.

More important for the purposes of this paper, the epigraph also initiates the pattern of stressing the tangible, physical side of writing. Mandelstam practices a kind of ekphrasis of the text — that is, through his verbal representation of what writing looks like, he comments on his own writing as if it were a work of visual as well as scriptive art; I know of no other fiction that returns so persistently to the motif of writing implements and inscribable surfaces.¹⁶ From a certain perspective, this focus on the external, material side of writing might be thought of as pathological, a form of contiguity disorder, involving a (deliberate) misunderstanding of what text-production means. From another perspective, we might say that although Mandelstam was not a consistent historical or dialectical materialist, he was certainly a scriptive materialist: who else is so attentive to the material 'base' on which the literary 'superstructure' rests? I cannot help wondering whether Mandelstam's idiosyncratic insistence on the materiality of language and on the writer as *homo faber* is not an attempt to fashion his own Marxism — or Marxism-Mandelstamism.

To explore how Mandelstam represents the writing process in its visual dimension, I will juxtapose four passages: Parnok's reminiscence of the Il'in hemispheric map, the images on the tailor Mervis's room-divider screen, and the two 'iconographic' representations of writing from Chapters IV and V.

The Il'in wall map of the world, remembered from Parnok's childhood, belongs to the archaeology of family life and has the fixedness and authority of Scriptural beginnings: «Вначале был верстак и карта полушрий Ильина» (II, 7). In the capacity of its hemispheres to concentrate within themselves time and space, it might represent an ideal of pure unproblematic representation. Yet it also becomes a work-in-progress: Parnok animates and personifies the land masses, and he draws the routes of fantastic journeys. This scene of the imaginary writing of heroic journeys is the antimodel not only to Parnok's later failures but also to the image of the city as a 'paving-block book with its middle torn out' («топцовая книга... с вырванной серединой» [II, 36-37]). Hence the tale moves from a fully-authorized text, empowered by an authority at the earth's very core, to an image of the city as a book without a core.¹⁷

In Mervis's screen, metaphorized as a 'rather strange iconostasis,' Mandelstam is returning scriptiveness to its pictographic origins. This 'second-order pictography' (i.e., the verbal representation of visual images which, in turn, unfold a narrative) seems an archaizing gesture in other respects too: it evokes a typical traditional form of popular décor, and, as a literary device, it has roots that can be traced all the way back to the ancient novel; it

is found, for example, in the proem to *Daphnis and Chloe*, characterized by Mandelstam as the first novel.¹⁸

Yet I would like to suggest that a more modern form of pictorial narrative, the silent film, also provides conventions for reading the scene. As Anne Hollander says of the moviegoer's experience: 'Nothing is more unsettling than to look at some significant-seeming communication and feel, I can't read this. What is it about? Yet much movie power is generated by that very circumstance — maybe I'll get it in a minute, I'll keep watching.'¹⁹ Reading Parnok's visit to Mervis — indeed, reading the novella in general — we come close to just this cognitive situation.

Before interpreting the tailor's screen as a form of pictographic narrative, we might pause a moment to consider the implications of Mandelstam's playful characterization of it as an iconostasis. On the one hand, the figure who has access to the space behind the iconostasis is normally a priest; hence, this metaphor ties the episode into the series of collisions between Russianness and Jewishness. On the other hand, an icon stand holds icons — but given the content of these secular 'icons,' we must be confronting the loss of the distinction between the sacred and the profane. The odd juxtaposition of themes — Pushkin, the Brazilian explorer Santos-Dumont, and Dutchmen on stilts — produces an effect which is part triptych, part collage. Starting out in mock-heroic fashion, it seems to gesture at telling two exemplary stories: the death of a great poet, and the adventures of a famous explorer and pioneer of air travel. But it collapses entirely into kitsch with its final incongruous genre scene.

Read as pictographic narrative, the screen tells two parallel stories of heroes who are literally cast out of their places, and the adjacency of the dying/drunk poet and the ejected pilot may even be a kind of rebus, a visual realization of the Futurist cliché about 'throwing Pushkin overboard from the ship of modernity.' Put differently, since there are no 'plot' connections between the first two images and the third (connotative connections are another story), this visual narrative ends by demonstratively losing the thread. Perhaps, then, we can take Mervis's screen as a grotesquely reductive, self-mocking *mise-en-abyme* for the text, which tries to tell two exemplary stories (Parnok's attempt to save the victim of the lynch mob, Bosio's career) but collapses, if not into kitsch, then into a first-person utterance of ambivalent tonality.

However, the most developed figure for the text is constituted by those fragments devoted to the writing process (II, 21, 25). As compositions in the text that reveal what the text's principles of composition are, they are figures for the code. They convey their meaning both by statement (e.g. «Я не боюсь бессвязности и разрывов») and by a typographical layout which illustrates the principles being affirmed by the writer.

In its manner of presentation, the first of the two fragments continues the theme of problematic agency, inasmuch as this inventory of marginal sketches shows the writer distanced from his own activity, which he displaces to his autonomous pen. Stylistically, he reverts to the pictographic technique which first appeared in connection with Mervis's screen. However, in this case, the pictographic narrative is not a found object but a set of images grounded in the creative process of writing *Egipetskaia marka*. As a figure for the utterance/story, the first of the two fragments alludes to important presences from both the inner and outer stories. From the inner story there are the Greek beauty; Parnok, here identified with the Egyptian stamp; the motif of the 'little men' («человечки»); the Mariinskii Theatre; and Gofman, the functionary from the Greek Desk of the Ministry of Foreign Affairs, where Parnok dreams of serving. From the outer story, represented, as is frequently the case with narrative frames, as opening onto the world beyond the text, there is a sketch of Isaak Babel'. Finally, there is the unlocatable 'empty space for the rest,' with its contradictory significances: it represents all that is vanishing or vanished during the historical moment, yet it also suggests the modernist cliché of the blank page, where writing may recuperate what has been lost.

The second fragment refers mainly to the writer's situation, that is, to the outer text — and this time each action is predicated of a first-person subject. (Through the anaphoric repetition of the subject pronoun, Clarence Brown's English translation even gives visual reinforcement to this shift.) Only the motif of 'tailoring' has a clear bearing on the Parnok plot; oddly, it seems to associate the writer with one of Parnok's enemies, the tailor Mervis. While the motif of drawing recurs, sketching is now just one element in the production of a mixed-media collage or decoupage. There are overtones of hyperbolic, perhaps Oedipally-inspired, violence (e.g. «Рукопись — всегда буря, истрепанная, исклеванная»), aimed at violating the integrity of the writer's materials, as if such mutilation could liberate the writer from the outworn authority that keeps him in the margins.²⁰ Overall, by juxtaposing the two thematically and visually similar passages and abstracting them from the narrative flow, we acquire a heightened sense of a more general process, which is that the enunciation is increasingly also the subject of the utterance. The narrator is writing his situation of writing, in the form of describing his own activity while it is in process; the concretizing of the manuscript begins to make us aware of the frame as a separate scene of action — even if that scene is, tellingly, only a sheet of paper on which the author is doodling.

In rendering the scene of writing (in showing us the author applying his implements to his medium), the second fragment

emphasizes the physicality of the process. It both champions and illustrates the preference for process over product. The novella is full of allusions to a plenitude of scriptiveness, but it also suggests the dangers and difficulties of this labour. Writing is everywhere. Sign-language and semaphore are imaged as writing on air, skating as ice-writing, Dvortsovaia Square in May as awaiting 'a historic conference, with white sheets of paper and sharpened pencils' (II, 23), and the city itself is represented as, variously, a text in production, and a book with no middle. The product may be unreadable or, as in Ippolit's case, the work may fail to find its audience. The writer's dilemma may be displaced to the writing implement – the insubordinate pen which spatters everything with its black blood, rosy-fingered Aurora's broken coloured pencils.

The stress on visual and aural images seems to be there primarily to represent the creative process. Consider, for instance, the trajectory from *мапaть* to *MapaT* in the second fragment on writing. Based on the obvious sound association, it may also illuminate the writer's orientation towards drawing and painting. Despite Mandelstam's choice of Marat's headgear («*MapaT в чулке*»), I assume Mandelstam is being mock-heroic, metaphorizing the Phrygian cap as a stocking, and conflating it with the towel or turban in the most famous image of Marat.²¹ For the inevitable cultural association of «*MapaT в чулке*» is with David's *Marat assassiné*, a painting which is explicitly about death and transcendence (the obvious resemblance to a *pieta*) but associates them with revolution, a scene of writing, and a woman. Its turbaned subject holds a sheet of writing (Charlotte Corday's letter: 'au citoyen Marat' is the most prominent phrase) in one dead hand and a quill (=перо) in the other, while another quill, an inkpot and some other scraps of paper are placed on the up-ended crate by the tub – which also serves as a monument inscribed by the painter: 'A MARAT: DAVID: L'AN DEUX.' Even the contrast between Corday's cursive and David's capitals is suggestive for Mandelstam's novella, saturated as it is with that contrast between the fleeting and the monumental so characteristic of its author.²²

Mandelstam and Avant-Garde Art

If the hemispheric map suggests a child's confident assessment of the relationship between image and thing, and the icons on Mervis's triptych evoke a rather traditional sort of ekphrasis, the scene-of-writing passages seem qualitatively different, much more contemporary. What might substantiate such a claim?

This study has led, by a successive narrowing of focus, from the work-in-progress, to textual figures for the work-in-progress,

and finally, to a particular kind of rhetorical-textual figure, ekphrasis. I will conclude by using this restricted topic, ekphrasis in *Egipetskaia marka*, to open up a perspective on a broader issue, the issue of Mandelstam's relationship to the aesthetics espoused by avant-garde painters and their allies in the other arts during the early decades of the century.

At first glance, the hypothesis that there is a positive relationship might seem unpromising. We are not accustomed to thinking of Mandelstam in the context of the European or Russian avant-garde. After all, his early verse appeared in the World-of-Art ambience of *Apollon*, and, generous though he is in his praise of Pasternak and Khlebnikov, he has much to say about his differences with the Futurists, who did consciously model poetry on modernist painting. Moreover, Mandelstam wrote about the French Impressionists and Post-Impressionists rather than about Picasso, Kandinsky, Malevich, Larionov, or Goncharova; indeed, his attack on Belyi's anthroposophy can be taken as an attack on Kandinsky's spiritual outlook as well.

In Mandelstam's criticism, evidence of his reaction to the tendencies released by Cubism and Primitivism in modern art is to be found in the 1922 version of 'Slovo i kul'tura,' following just upon the affirmation of repetition as a poetic principle:

Аналитический метод в применении к слову, движению и форме — вполне законный и искусный прием. В последнее время разрушение сделалось чисто формальной предпосылкой искусства. Распад, тление, гниение — всё это еще *décadence*. Но декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские мученики. Музыка тления была для них музыкой воскресения. Charogne Бодлера высокий пример христианского отчаяния. Совсем другое дело сознательное разрушение формы. Безболезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытывается форма, а на самом деле гниет и разлагается дух... (II, 225)

One can easily see how these sentiments map on to the concerns with cultural death and resurrection in *Tristia* and 'Stikhotvoreniia 1921-25.' Two questions arise: what might this passage tell us about Mandelstam's attitude towards the aesthetics of decomposition, and does his opinion in 1922 match his opinion in 1928? Unfortunately, for the second question, the affirmative cannot be textually verified, inasmuch as the whole quoted section was removed from the revised version of 'Slovo i kul'tura' included in *O poezii*. As to the meaning, I am not entirely sure how to resolve the apparent contradiction between the first thought,

endorsing the 'analytic method,' and what follows. Since the allusions range from poetry to painting, I presume Mandelstam is using 'analytic' in a sense inclusive enough to cover everything from the psychological novel to analytic Cubism. The important thing here is the assumption that poets and painters dispose of the same aesthetic principles in their response to 'the shock of the new.'

If the analytic method is 'a wholly legitimate and refined technique,' why should Mandelstam censure the self-conscious experiments by Futurists and Suprematists in the decomposition of form? The answer would seem to be that Mandelstam always construes style in terms of world view. Techniques of fragmentation and a naturalistic anti-aesthetic are appropriate as an expression of a genuine tragic vision, but they have a trivializing and soul-destroying effect when used as mere stylization. (In hindsight, we can see how wrong Mandelstam was about Malevich, a martyr if ever there was one.) All in all, this passage would seem to anticipate the motivation of *Egipetskaia marka*, where the use of fragmentation and incompleteness signifies the writer's experience of the cultural moment.

It may be added that friendly contacts with avant-garde artists were part of Mandelstam's experience, and may be obliquely reflected in *Egipetskaia marka*. Nadezhda Iakovlevna, after all, had worked in the studio of Aleksandra Ekster. And if Parnok points beyond the text in an ambiguous way, so, as Clarence Brown points out, does the allusion to Father Nikolai Aleksandrovich, whose brother Lev painted a portrait of Mandelstam.²³

The passages that represent writing as visual art suggest Mandelstam's implication in the artistic currents of his formative decades. Stylistically, these passages can be discussed in terms of such avant-garde values as decomposition (of plot and image), dynamism (of associative pathways), retardation of perception (via the abstraction produced by ellipticism and compression), and the use of collage, both for the effects produced by incongruity and as a way of thematizing the creative process. In the attempt to bring so many media (writing, painting, music) into verbal narrative, there may even be an influence of the contemporary ideal of the *Gesamtkunstwerk*.

Most of all, if writing (from a modernist or postmodernist perspective) always inscribes the effort of writing, and painting, as Claude Gandleman argues, always encodes the effort at seeing, in the synaesthesia typical of modernism these oppositions tend to break down.²⁴ Writing (albeit decomposed into individual phrases, words, or, most typically, letters of the alphabet) becomes a theme of painting (Popova, Ekster, Al'tman, Puni, etc., etc.). At the same time, viscosity and, more broadly, painterly composition become

more prominent in written texts. Mandelstam expresses the tendency to appropriate both the images and the techniques of the other medium, both inscribing visual art and writing with techniques which find their parallels among the painters.

Whatever Mandelstam's tastes in painting, his technique in *Egipetskaia marka* suggests certain parallels with avant-garde aesthetics, even if his artistic ideals seem distant from those of the Russian Neo-Primitives, Cubo-Futurists, and Constructivists. Thus, at least in Mandelstam's case, the reflex identification of Acmeism with art nouveau (*stil' modern*), in contrast with the association of Futurism with avant-garde painting, may be misleading. The upshot of all this is that regardless of the rather dated collection on exhibit in Mandelstam's 'museum of the imagination' (to borrow Jacques Catteau's phrase), his attitude towards the art of the avant-garde was not simply negative. Perhaps we cannot think of Mandelstam's experimental prose as offering any significant parallel to Malevich's *Chernyi kvadrat*; his square of lynchings has not expanded to fill the entire field, and, with its massed formations of coathangers, it is still representational, if only the way most Cubist paintings were. But we can think of *Egipetskaia marka* as carried upon the same currents as *Kompozitsiia s bukvami*.

NOTES

1. On the *poionomenon*, see Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Mass., 1982, pp. 123-26.

2. All references to Mandelstam's works are to *Sobranie sochinenii*.

3. Charles Isenberg, *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*, Columbus, Ohio, 1987, pp. 95-96.

4. On figures for the text, see Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, tr. Jeremy Whiteley with Emma Hughes, Chicago, 1989.

5. Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's 'Diary of a Writer' and the Traditions of Literary Utopia*, Austin, 1981. Much of what Morson says about this work as threshold literature applies with equal force to *Egipetskaia marka*.

6. Surveying what he takes to be a major shift in the cultural role of Russian literature after the Revolution, Dmitrii Segal discusses several of the examples cited here in his article 'Literatura kak okhrannaia gramota,' *Slavica Hierosolymitana*, 5-6, 1981, pp. 151-244. As will become clear, however, my emphasis will be quite different, since my theme is not the semiotics of culture but the much more restricted question of figures for the text in the *poionomenon* variety of frame narrative.

7. Gregory Freidin, *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and his Mythologies of Self-Presentation*, Berkeley/Los Angeles/London, 1987, pp. 213-21.

8. Daphne West, *Mandelstam: 'The Egyptian Stamp'*, Birmingham Slavonic Monographs, 10, Birmingham, 1980, p. 27.

9. Segal, 'Literatura kak okhrannaia gramota'; by the same author, see also 'Voprosy poeticheskoi organizatsii semantiki v proze Mandel'shtama,' in *Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA*, ed. Thomas Eekman and Dean Worth, Los Angeles, 1975, pp. 325-52.

10. Here again I am transposing Gary Saul Morson's motivation of Dostoevskii's *Dnevnik pisatel'ia* onto the parallel case of *Egipetskaia marka*.

11. West (p. 30) cites a letter, written in the winter of 1923-24, from Mandelstam to his father: «Юра живет у моего приятеля Парнока» (III, 202).

12. Svetlana Boym, 'Dialogue as "Lyrical Hermaphroditism": Mandel'shtam's Challenge to Bakhtin,' *Slavic Review*, 50, 1991, pp. 118-26.

13. On the association of death with female figures, see West, p. 42. On links between the feminine and the process of writing, see Boym, pp. 121-22.

14. One thinks of Flaubert's famous declaration, 'I am Emma Bovary.'

15. Other male deaths are associated with the authority that is vanishing or illegitimate: Dostoevskii's fatally ill Ippolit, put down by the *littérateurs*; Anatole France; Aleksandr III (an intertextual reference, via coloured glass, to *Shum vremeni*).

16. I am using 'ekhprasis' in the current sense of 'art inscribed,' i.e. the verbal representation of a work of visual art.

17. Maps serve as a motif linking Parnok with Angelina Bosio. The reminiscence of the Il'in map leads into the first Bosio fragment, while the second repeats the motif of the crisis-temperature introduced in a description of the plan (=map) of Petersburg.

18. Mandelstam could have had Pushkin's description of the Prodigal Son illustrations in 'Stantsionnyi smotritel'' in mind.

19. Anne Hollander, *Moving Pictures*, Cambridge, Mass., 1991, p. 29.

20. While it would be too much of a digression here to follow the topic of Oedipal rage in Mandelstam's prose, I may offer two brief remarks: (a) Gregory Freidin's approach, stressing the role of incestuous structures in Mandelstam, would provide a good starting point; and (b) in *Egipetskaia marka* Mandelstam takes up his characteristic stance of subadult, marginalized 'sonship' vis-à-vis the beloved «голубушка проза» and despised «господа литераторы».

21. In a personal communication, Roman Timenchik has suggested an alternative possibility, which is that the narrator has drawn a head of Marat and then covered it with cross-hatching, producing the appearance of a knitted or woven stocking.

22. Of course French painting figures in Ch. IV of *Egipetskaia marka* in a less elliptical way also. For the most detailed study of

Mandelstam's visual-arts subtexts and allusions, see Daphne West's monograph.

23. Clarence Brown, *The Prose of Osip Mandelstam*, Princeton, 1965, pp. 47-48.

24. Claude Gandleman, *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington and Indianapolis, 1991, p. 43: 'In the ultimate analysis, the visual arts always speak to us about seeing, about our cognitive capacities in relation to them, over and beyond what they may say as representations.'

ХРИСТИАНСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ МАНДЕЛЬШТАМА

Никита Струве

Выковать Божью волю не за страх,
а за совесть.

После всего, что было сказано о мировоззрении Мандельштама в воспоминаниях и письмах Надежды Яковлевны, в статьях Н. Кишилова, Ю. Иваска, С. Аверинцева и в моих собственных статьях и книге, казалось бы, христианское ядро, христианская первооснова его жизнетворчества уже не требует доказательств.¹ А вместе с тем, анкета, проведенная в связи с юбилеем в *Вестнике РХД*, обнаружила именно в этом вопросе неожиданное разногласие. Агностик Борис Гаспаров не воспринимает Мандельштама «как христианского поэта, т.е. такого, у которого самые основания его творчества были бы проникнуты христианским мироощущением», и даже считает Мандельштама (*horribile dictu!*) «не метафизичным». Исходя из прямо противоположных предпосылок, начисто отказывает Мандельштаму в христианстве православная поэтесса Олеся Николаева. «Как человек внерелигиозный» высказать свое мнение отказался Г. Фрейдин (разумеется, были ответы, утверждавшие христианство Мандельштама — С. Аверинцева, Ю. Кублановского и ныне покойного Б. Филиппова).²

Вопрос о христианстве Мандельштама никак нельзя считать второстепенным. В истории не только русской, но, пожалуй, и мировой литературы, Мандельштам представляет явление совершенно уникальное — поэта, пошедшего на поединок с государством, хрупкого, телесно и психически, Давида, померившегося с Голиафом, жизнелюбца, беспрецедентным актом свободной воли выбравшего смерть и превратившего свою безвестную кончину во всенародную, соборную, о чем провидчески сказал в затерянных листках дореволюционного доклада о Скрябине.

«Грядый на вольную страсть нашего ради спасения, Господь Иисус Христос...» — такими словами православная литургия отпускает верующих, когда вспоминается, актуализируется то, что, судя по заключительному стихотворению *Tristia*, так остро восчувствовал Мандельштам:

Широкий вынос плащаницы,
И в ветхом неводе Генисаретский мрак
Великопостные седмицы. (№ 124)³

Судьба Мандельштама, претворенная в поэзию, есть экзистенциальное подражание Христу, принятие на себя вольной, искупительной жертвы. Ни один другой русский поэт XX века не пошел этим путем. Смерть Гумилева носила внешне «случайный» характер («а может быть даже заговора никакого не было», говорила Ахматова, что теперь подтвердилось), хотя несомненно имела и внутренние причины: к смерти Гумилев тяготел с молодости. Ахматова страдала пассивно, ни в чем не уступая, но и не идя на особый риск...

Мандельштам, мы не устанем это повторять, уникальный случай овладения собственной смертью: победа над смертью («смертью смерть поправ») дает его стихам удесятенно-очистительную силу. Мы ценим в Мандельштаме «несравненный» песенный «дар», но немеет перед высотой подвига, запечатленного в его московских и воронежских стихах.

Потому мы и должны попытаться понять, как такой подвиг, не поэтический только, а нравственно-религиозный, был возможен: во имя чего, Кого, Мандельштам пошел на жертву, как случилось, что именно он «к смерти» оказался «готов»?

В поисках ответа следует вооружиться правильными методологическими орудиями. Ахматова, в страничках воспоминаний, обмолвилась, что к Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение: «в нем, — писала она, — мне чудится венец сверхчеловеческого целомудрия». Но «сверхчеловеческое целомудрие» не составляет ли вообще отличительной черты Мандельштама в его подходе ко всему возвышенному, не только к Пушкину, но и к любви, к творчеству и, разумеется, к самому высшему в человеке, к религии, к Богу?

Господи, сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать. (№ 30)

Сверхчеловеческое его целомудрие, быть может, и не позволяет некоторым ощутить и оценить христианский стержень мандельштамовского мирочувствия. Но, наряду с целомудрием, это необходимо сразу же подчеркнуть, Мандельштам обладал еще и сверхчеловеческим дерзновением. В этом сочетании-противоборстве двух антитетичных начал не кроется ли тайна мандельштамовского гения?

Сказавший о себе — «От меня будет свету светло» — одновременно сверхчеловечески целомудрен и сверхчеловечески дерзновенен.

Эти две категории суть вообще признаки всякого искусства, но распределяются они у каждого творца по-разному. Так, пожалуй, Цветаева остро дерзновенна, но не всегда в равной мере целомудренна. Решительное преобладание дерзновения над целомудрием ведет к искажению искусства: отсюда хрупкость и недолговечность модернизма.

Целомудрие проявилось у Мандельштама уже и в том, что мы совсем мало знаем, помимо того, что сказано в стихах, о его внутренней жизни. В религиозном отношении кое-что проскальзывает в наиболее интимных его письмах к жене. С 1919 по 1930 годы они почти неизменно кончаются призыванием имени бога в связи с адресатом. Причем это призывание не носит стереотипического характера (как, например, в письмах Блока к жене или к матери),⁴ а бесконечно варьируется и в сакральной части, и в наименовании любимой. Наряду с наиболее употребительной формулой «Господь с тобой» (16 раз), Мандельштам прибегает и к другим: «Храни тебя Бог» или «Храни тебя, Господь» (9 раз) и чуть реже «Спаси Боже» или «Спаси Господи» (7 раз). Неистощим он в именах, даруемых жене: чаще всего «Наденька» и «родная», но встречаются и «солнышко», «ангел», «ненаглядная», «нежняночка», «дружочек», «детка», «женщина моя» и «жизнь», — в едином потоке — «женушка», «друг», «доченька», «жена» и т.д.

В письме 1926 г. Мандельштам приоткрывает, что призывание Божьего заступничества для него не условность: оно рождается из молитвенного опыта. По вечерам Мандельштам молится Богу о жене: «...каждый день, засыпая, я говорю себе: спаси, Господи, мою Наденьку! Любовь хранит нас, Надя» (III, 210).⁵ Намеченное здесь отождествление Бога и любви по Иоанновской формуле: «Бог есть любовь» (I-е Иоанна, 4:8) развертывается в письме, написанном в феврале 1930 г. в утешение Надежде Яковлевне после смерти ее отца. В нем, впервые, Господь назван своим евангельским именем: «Христос с тобой, жизнь моя. Нет смерти, радость моя. Любимого никто не отнимет» (III, 256).

Интимные, любовно-религиозные концовки писем⁶ нашли дважды себе отражение в стихах 1931 года:

Бал-маскарад. Век-волкодав.
Так затверди ж на зубок:
С шапкой в руках, шапку в рукав —
И да хранит тебя Бог! (№ 230)

Или еще более развернуто, в единственной прямой молитвенной речи в стихах у Мандельштама:

Помоги, Господь, эту ночь прожить:
Я за жизнь боюсь — за Твою рабу —
В Петербурге жить — словно спать в гробу. (№ 223)

Из всех молитв в русской поэзии, это не только самая короткая, но и наименее литературная: не стихотворение, а, в чистом виде, молитвенный вздох.

Как бы ни были ценны интимные признания, они лишь могут служить добавлением, лишним штрихом к тому, что содержится в поэтическом творчестве. Христианские мотивы в поэзии Мандельштама, ограничиваясь самыми явными, мы для краткости изложения разграничим на четыре периода:

1. 1910 г. Приход, еще нечеткий, к вере выражается в четырех-пяти стихотворениях, окрашенных в драматические, темные тона: «Страшен мне "подводный камень веры"..."» (№ 504); «Я в темноте, как змей лукавый,/Влачусь к подножию креста» (№ 152). Поэт ищет веры, но боится ее. Примечательно, что уже в этот ранний период Мандельштам обращается к двум основным и взаимосвязанным моментам христианского откровения — Голгофе и Евхаристии (№№ 182 и 457х). В дальнейшем эти две темы будут сопутствовать религиозным озарениям Мандельштама.

2. 1915-16 гг. Страхи и мрачные тона субъективного подхода исчезают. Мандельштам обрел веру через точки соприкосновения между христианством и культурой — сначала через Рим, затем Византию. Это уже настоящий пир объективной, исторически осмысленной веры, период богословствования. Как в стихах (в частности, в «Вот дароносица, как солнце золотое...» [№ 117]), так и в докладе о Скрябине, где центральными образами стоят смерть и Голгофа, Мандельштам ставит в ряд основные категории христианства — свобода («небывалая»), веселие («неисчерпаемое»), игра («божественная») — как производные от факта искупления. Доклад о Скрябине — беспримерная попытка обосновать чисто христианскую эстетику.

3. 1917-21 гг. Сгущается внешняя темь. Уподобляясь патриарху Тихону, Мандельштам надевает «митру мрака» (№ 193), затем бежит «от рева событий мятежных» (№ 222) в Крым, где пьет «христианства холодный горный воздух» (№ 106), а вернувшись в Петербург дает клятву верности Исаакиевскому собору, воспекает запечатленное в нем «зерно глубокой полной веры», оно одно позволяет «преодолеть страх» и сохранить свободу (№ 124). Тогда же, в статье 1921 г., Мандельштам обронит бессмертный афоризм: «Христианин, а теперь всякий культурный человек — христианин...» (II, 223), выражающий, быть может, самую сердцевину его мировоззрения.

4. 1937 г. Тьма кромешная. В цикле 1921-25, где проявилась растерянность поэта перед событиями, в московских стихах, где, готовясь к смерти, Мандельштам напрягает свою нравственную волю до предельного накала, религиозные мотивы как таковые

почти полностью отсутствуют.⁷ Кончается жизнь, начинается житие. В *Третьей воронежской тетради*, в кромешном, предсмертном году, они появляются вновь: Мандельштам уже к себе применяет образ Голгофы, сам непосредственно участвует в мистической Тайной Вечере (№ 377) и впервые обращается sotto voce, со сверхчеловеческим целомудрием, к тайне воскресения в стихотворении-завещании «К пустой земле невольно припадая...» (№ 394). Формально эти три стихотворения не объединены, но своей совокупностью они роднят Мандельштама с каменно-островским незавершенным циклом Пушкина, тоже предсмертным и тоже озаренным потусторонним христианским светом.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Н. Кишилов, «Судьба Мандельштама», *Вестник РХД*, 160, 1990, с. 213-50 (впервые напечатано под псевдонимом Н. Смирнов, *Вестник РХД*, 75/76, 1964-65); Ю. Иваск, «Христианская поэзия Мандельштама», *Новый Журнал*, 103, 1971, с. 109-23; С. Аверинцев, «Судьба и весть Осипа Мандельштама», в: *Сочинения*, I, с. 5-63; Н. Струве, «Судьба Мандельштама», в: *Собрание сочинений*, III, с. xxii-xxxiv; N. Struve, «Les thèmes chrétiens dans l'oeuvre d'Osip Mandel'stam», в: *Essays in Honor of Georges Florovsky*, The Hague-Paris, 1975, т. II, с. 305-13.

2. *Вестник РХД*, 160, 1990, с. 187-212.

3. Все цитаты по: *Собрание сочинений*.

4. У Блока неизменно «Господь с тобой» и жене, и матери. Призывание Господа появляется в письмах Блока только в 1910 г. после трагического предшествовавшего года.

5. Сходное упоминание и в другом письме того же года: «Только успею сказать — спаси, Господи, Наденьку — и засну» (III, 214).

6. Отметим, однако, что в 1930-е годы христианские концовки в письмах к Н.Я. исчезают: ни в одном из писем 1935 и 1937 гг. их нет. Дань цензуре (в те годы шла ликвидация религии как таковой) или иное психологическое соотношение: после ареста Мандельштам чувствовал себя в отсутствии жены потерянным, беспомощным.

7. Но в 1920-е годы они пробиваются через переводы из старофранцузского эпоса. Из него мы и взяли эпиграф к нашему этюду.

О ТЕМЕ ВЛАСТИ ПАТРИАРХА

В СТИХАХ О. МАНДЕЛЬШТАМА 1917-1918 ГОДОВ

(Предварительное сообщение)

А.Г. Мец

В ряду стихотворений 1918 года «Гимн» («Прославим, братья, сумерки свободы...») критиками и исследователями устойчиво воспринимается как переломное в отношении к Октябрьской революции.¹ К этому есть основания. Однако при попытках анализа этого стихотворения преобладают трудности: настолько сюжет, символика и даже лексика в нем слабо отличаются от традиционных, присущих жанру. Из трех действующих в стихотворении активных сил — «мы» («братья», «мужи»), «народ», «вождь» — только последний образ осознается как нуждающийся в персонификации, которая, в свою очередь, встречается с необходимостью объяснить, почему он «берет бремя власти» — «в слезах». Первая из известных нам в литературе принадлежит Г. Маргвелашвили, который связал образ «вождя» в стихах с «народным вождем и рулевым революции — Лениным».² Автор статьи не дает этому какого-либо обоснования — по-видимому, из-за кажущейся самоочевидности такой ассоциации, но также, вероятно, повинувшись некоторой, более или менее длительной, допечатной традиции в истолковании этого образа. Эту персонификацию безоговорочно принимает С. Бройде, между прочим апеллируя и к *Словарю современного русского языка*.³ Справедливо указывая на посвященные Ленину стихи Д. Бедного «Вождю» (*Правда*, 4 мая 1918 г.), автор не оговаривает, однако, совсем свежей недавности этой традиции. Выражение «в слезах» Бройде относит к «высокоэмоциональному характеру ленинского присвоения власти».⁴ В вышедшей несколько раньше, чем книга Бройде, статье, Н. Нильсон с основанием полемизирует с этой концепцией: «Как и "судия" в первой строфе, "народный вождь" скорее общепозитический, отвлеченный концепт, не имеющий прямой связи с актуальной действительностью — "вождь" принадлежал к поэтическому и политическому словарю после-октябрьских лет. Его способ принятия бремени власти "в слезах" напоминает нам героя классической или романтической трагедии больше, чем Ленина; можно было бы также думать и о Христе, несущем свой крест. Слезы могли быть вызваны не только

сложностью его задачи, но и состраданием к прошлому».⁵ Д. Сегал в своей недавней работе, сопоставив мотив «сердца» в «Гимне» и в стихотворении «Когда октябрьский нам готовил временщик...», высказал мнение, что образ «народного вождя, берущего бремя власти» следует связать с Керенским, отнеся начало действия в стихах к весне 1917 года. Признавая основания для такого предположения, отметим все же, что выражение «в слезах» не стало в статье предметом анализа.⁶

Как представляется, нам удалось найти точный источник этого образа. Это речь патриарха Тихона, произнесенная им при избрании на Всероссийском поместном соборе духовенства и мирян 5 (18) ноября 1917 года. В исторический момент восстановления патриаршества в России вновь избранный патриарх произнес краткую речь: «Ваша весть об избрании меня в патриархи является для меня тем свитком, на котором было написано: "Плач и стон и горе", каковой свиток и должен был съесть пророк Иезекииль. Сколько и мне придется глотать слез и испускать стонов в предстоящем мне патриаршем служении... Подобно древнему вождю еврейского народа пророку Моисею и мне придется говорить ко Господу: "Зачем мучаешь раба Твоего и почему Ты возложил на меня бремя всего народа..."».⁷ Из двух библейских цитат в высокой и волнующей речи патриарха текстуально складывается образ народного «вождя, в слезах берущего бремя власти».

Не вызывает сомнения, что эта речь стала известной Мандельштаму. В ноябрьском стихотворении 1917 года «Я знаю, может быть, не хватит мне свечи...», уподобляя себя патриарху, поэт провидит, что и ему придется надеть «митру мрака» (как не вспомнить об этом бремени, перечитывая стихи «Мы живем, под собою не чуя страны...»). «Митра мрака» здесь поясняется: это бремя «неосвященного мира, чреватого слепотой и муками раздора». Митра как атрибут власти в русском языке прочно связана со словом «бремя» — хотя бы через общеизвестную пословицу «Тяжела ты, шапка Мономаха». Обратим внимание на то существенное обстоятельство, что «митра» (в значении «бремя власти») маркирована в стихотворении посредством определения: «митра мрака». «Мрак» — сквозной мотив стихов Мандельштама разных периодов, чаще в производной форме «сумрак» (к примеру, в стихотворениях «Вернись в смесительное лоно...», «Как светотени мученик Рембрандт...») и входит в лексический ареал «иудейской темы», но не исключительно: как видно из сказанного выше, он является характеристикой и вообще «неосвященного мира». Тот же акцент и в «Гимне»: «власти бремя» — «сумрачное» («сумеречен» весь фон в стихотворении). Следующий стих «Её невыносимый гнет», на первый взгляд воспринимающийся как параллелизм, также дает некую дополнительную окраску, если

взглянуть на него сквозь призму сюжета Чисел: «Я один не могу нести всего народа сего; потому что он тяжел для меня» (11:14).

Должно быть, и сам факт уподобления себя Моисею, выводящему народ из Египта, патриархом должен был произвести впечатление на поэта, хотя бы на фоне частых в конце 1917 — начале 1918 года сравнений из этого библейского сюжета в публицистике. Мотив «исхода из Египта» вложен в уста А.В. Карташева в близком по времени (также ноябрьском) стихотворении «Среди священников левитом молодым...»: «Уж над Евфратом ночь: бегите, иереи...».

Обратимся к несколько более широкому историческому контексту названных стихотворений. Видный деятель Религиозно-философского общества в Петербурге, ученый-богослов, педагог, Карташев вскоре после Февраля становится товарищем (заместителем) обер-прокурора Синода, а затем министром исповеданий Временного правительства. Мандельштам хорошо знал Карташева по его всегда впечатлявшим выступлениям в Религиозно-философском обществе, но также и по беседам с С.П. Каблуковым (обоих Каблуков числил своими друзьями). Главным делом Карташева в 1917 году была подготовка и проведение упоминавшегося выше Всероссийского поместного собора духовенства и мирян, и восстановление патриаршества — давнее чаяние Религиозно-философского общества в Петербурге — нужно считать во многом результатом его трудов. В стихах «Среди священников левитом молодым...» Карташев введен в круг людей, составлявших «мы» Мандельштама, причем в контексте некоей деятельности по религиозному обновлению: «Мы в белоснежный лён Субботу пеленали». В будущем мы рассчитываем вернуться к анализу этого стихотворения и проследить намечающиеся соответствия между его сюжетом и биографией Карташева. Когда Карташев был арестован вместе с другими членами Временного правительства, Мандельштам участвовал в нескольких благотворительных вечерах, сбор от которых поступил узникам Петропавловской крепости (организаторами были З. Гиппиус и Д. Мережковский). Ранее, в мае 1917 года, Карташев привлек Каблукова к работе по подготовке Всероссийского собора. Каблуков становится членом комиссии по делам монашества и комиссии по реформе духовно-учебных заведений и получает направление от этих комиссий на Всероссийский съезд духовенства и мирян (предсоборное совещание). В начале ноября он получил письмо от Карташева (из Петропавловской крепости), а 8 ноября, узнав об избрании патриарха, записал в своем дневнике: «Со всеми подлинно православными я безмерно радуюсь восстановлению патриаршества в России как исполнению моей заветной и давней мечты».⁸ Когда в ноябре Мандельштам общался с Каблуковым,⁹ обе темы не могли не стать предметом бесед.

Биографические сведения о Карташеве после освобождения (25 января 1918 года) скудны. По материалам *Красной книги ВЧК* он принял участие в деятельности подпольных организаций. Жил он, по-видимому, в Москве. С конца марта Карташев активно выступает в московской печати по актуальным вопросам церковной жизни. На апрель приходится некоторое смягчение политики новой власти в отношении к церкви.¹⁰ 1 апреля 1918 года СНК (Совет Народных Комиссаров) в связи с приближающимися праздниками — 1 мая и Пасхи (5 мая) — выделил деньги на проведение обоих праздников; 28 апреля, в Вербное воскресенье, состоялся крестный ход из собора Василия Блаженного в Успенский собор Кремля, на что требовалось разрешение властей (Кремль в это время оставался закрытой территорией). С другой стороны, в эти месяцы наметился перелом в сознании леволыберальной интеллигенции в отношениях к государству и церкви. Он зафиксирован в статье Карташева «Церковь», помещенной 21 апреля в газете *Наше слово*: «...вожди...¹¹ не понимая ее [власти — А. М.] созидательной и целительной силы, замалчивали государственную национальность и чурались национальной государственности, не понимая ее ничем другим не заменимых цементирующих и культурных сил для великого державного тела государства... Слава Богу, прозревающие начинают видеть камни, которыми пренебрегли зиждущие... Новыми, добрыми глазами смотрят и на нашу церковь. Перемена психологии полная и почти неожиданная».

3 мая в той же газете помещена статья «Итоги церковного собора», в которой Карташев писал: «В годину невиданного крушения великого государства и предательства всех национальных ценностей собор сберег в целости среди развалин одну из твердынь русского национального духа, его культуры и самой русской государственности — нашу отечественную церковь... Это теперь реальная точка опоры, единственный пока маяк нашего национального воскресения».

Атмосфера общественно-политической жизни в обеих столицах не исследована еще в степени, достаточной для продолжения нашей аргументации. Те или иные настроения в общественной среде могли быть неустойчивыми. Но в нашем случае требуется принять во внимание, что это было время, непосредственно предшествовавшее началу Гражданской войны (25 мая 1918 года, мятеж Чехословацкого корпуса), напряженность не могла не ощущаться и, очевидно, настроения в пользу единения вокруг «третьей» силы, Церкви, усиливались из-за этого в значительной степени. Сейчас мы в состоянии привести лишь отдельные свидетельства таких настроений. Так, М. Волошин в «белом» Крыму выступил со статьей «Вся власть патриарху»: «Какова должна быть конструкция временной власти, общей для всей России? Вот вопрос, который стоит сейчас перед нами и

перед союзниками... Не случайно русская Церковь в тот самый момент, когда довершался разгром Русского государства, была возглавлена Патриархом. Не случайно большинство Собора, бывшее против Патриархата, тем не менее установила его, интуитивно повинувшись скрытому гению Русской истории. При развале Русского государства Патриарх, естественно, становится духовным главой России.

Как в то время, когда насущной исторической задачей момента было разрушение России, проводимое последовательно и неуклонно по гениальным планам германского Генерального Штаба, лозунг момента был прекрасно сформулирован Лениным в его книге "Вся власть — Советам!", так теперь, когда дело идет о воссоздании единой России, лозунгом должна стать формула: "Вся власть Патриарху".

Патриарх, в настоящее время, естественный глава России. Ему надлежит направлять деятельность Добровольческой Армии, ему право созвания "Земского Собора"; он предлагает Собору возможные формы постоянной власти, он благословляет власть, утвержденную Собором.

Это все вполне согласуется с исторической ролью Патриарха, который всегда принимает на себя временный распорядок светскими делами в эпохи смут и междуцарствий...»¹²

Существует важное мемуарное свидетельство о таком же мнении у Н.С. Гумилева. В 1921 году в ответ на вопрос, кто будет править после падения большевиков, он ответил: «Патриарх».¹³ Вполне вероятно, что такие настроения существовали в мае 1918 года, и именно они отозвались в «Гимне». Если так, то в этой связи открывается перспектива нового прочтения «Гимна», своим центральным мотивом идущего от «небывалой свободы» в стихах *Камня*.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Это стихотворение, впервые напечатанное в газете *Знамя труда*, 24 мая 1918 г., хоть и не получило в то время прямых откликов в печати, «прошло через всю литературную Россию» (В. Перцов, *Новое в современной русской поэзии*, Рига, 1921, с. 6).

2. Г. Маргвелашвили, «Об Осипе Мандельштаме», *Литературная Грузия*, 1967, 1, с. 81.

3. S. Broyde, *Osip Mandel'stam and his Age*, Cambridge, Mass. and London, 1975, с. 50.

4. Там же, с. 51.

5. N.A. Nilsson, «Mandel'stam and the Revolution», *Scandinavica*, 19, 1973, с. 12.

6. Д. Сегал, «"Сумерки свободы": о некоторых темах русской ежедневной печати 1917 — 1918 г.г.», *Минувшее*, 3, 1987, с. 186-90.

7. *Вечер*, 13 (26) ноября 1917. В речи цитируются: Иезекииль 2:10; Числа 11:11. Текст выступления в *Вечере* сокращен приблизительно вдвое, см. полностью: *Всероссийский церковно-общественный вестник*, 12 ноября 1917, с. 1.

Несомненно, Моисей — «вождь старинный» в вольном переводе стихотворения М. Бартеля «Петербург»: «И народ, как вождь старинный, / Поднимает власти бремя».

8. ОР и РК ГПБ, ф. 322, ед. хр. 48,, л. 375.

9. Об этом судим по косвенным данным: в ноябре Каблуков получил от поэта четыре стихотворения 1917 г. (в их числе два ноябрьских) и статью «Скрябин и христианство» — там же, л. 312 об.

10. Напомним лишь о предшествующем декрете об отделении церкви от государства, в котором церкви не предоставлялось право юридического лица.

11. В статье речь идет о вождях леволиберальной интеллигенции до Октября.

12. *Таврический голос*, Симферополь, 22 декабря 1918. Текст статьи предоставлен В.П. Купченко, которому приношу за это благодарность.

13. Свидетельство художника Д.Д. Бушена, см. С. Дедюлин, «Со мной говорил Гумилев...», *Русская мысль*, 5 июня 1987, Литературное приложение, 3/4, с. xi.

MANDELSTAM AND SOVIET REALITY

Henry Gifford

Osip Mandelstam's relation to 'Soviet reality' may seem on one level easy enough to establish. A conscious member of the 'fourth estate,' he wanted to remain loyal to the revolution. His natural affinities were with Herzen, who experienced the events of his time with an open heart and a feeling intellect. It was inevitable that Mandelstam should find out before long where his destiny lay, as the resigned victim of a revolution he had once welcomed.

Such is the barest formulation of what turns out to be a much more complicated matter. Mandelstam, as a poet, invokes a counter-reality by which to expose and overcome 'Soviet reality.' It is only through its assault upon the poet's conscience, upon his imagination which cannot build without a serene conviction of rightness (*pravota*), that the reader today can make out the lineaments of 'Soviet reality.'

Nadezhda Mandelstam does not hesitate to use 'reality,' with or without the qualification 'Soviet,' to indicate what she and her husband were up against. It should be noted that Max Hayward has chosen in two key passages to paraphrase the word *deistvitel'nost'*. The first is concerned with Mandelstam's feeling of obligation to come to terms with Soviet reality, which Hayward translates as 'to accept the Soviet regime.' The second recalls that the year 1933 had driven them to a closer recognition of reality, translated as 'our understanding of what was going on.'¹ By 'Soviet reality' she means the true nature of a regime that sought to impose its own discipline, thereby creating a reality with two faces — one of extreme harshness, to be revealed pitilessly in 1933 to the starving peasantry of the Kuban, the other an altogether specious reality, thrust upon the population by Party rhetoric. The second instance reminds us that this pervasive reality was not static. You needed to discern 'what was going on;' and this has to be balanced against what was going on in Mandelstam's imagination.

He holds a truly important place in the poetry of his time if only because the circumstances of his life made him exemplary. On reading the poems Mandelstam wrote between 1908 and 1911, only the most perceptive of critics could then have predicted the way he would be forced to go. The impression they give is of a mind singularly mature — but within a very narrow compass. He is reaching out for the impalpable; through a Symbolist prism he tries to decipher his fate. Already there are signs that Mandelstam

could become, as Anna Akhmatova put it, the first violin of the Acmeists. But the poems accept — and celebrate — a lot that is petty ('Какой игрушечный удел...'); he likes it because he can dispose his frail household gods at will (№ 7).²

After 1912, in Gumilev's words, Mandelstam no longer 'lives as though in a half-sleep.'³ In one respect he had emerged from it by 1910, when he wrote that astonishingly mature essay on Villon, published three years later at the same time as an equally impressive piece, 'O sobesednike,' which marks a further stage in his thought. The most striking capacity of Mandelstam's intellect is its prophetic power, to recognize what the future will hold for himself and his contemporaries. Writing of Villon's age he emphasizes how 'cruel' it was 'to the fate of individuals,' and how there arose 'an especial genre of prison poetry' (II, 305). Elsewhere in the essay he states that poetry in the fifteenth century occupied 'a place in the culture of the time, like a state within the state' (II, 302). These insights only approximate to the realities Mandelstam himself was to experience. Yet they reveal an awareness hardly to be suspected in the author of those early introverted poems.

His essay on Chaadaev, published in 1915, sets out an ideal of intellectual concentration that was his own: 'I speak of the requirement of unity that defines the structure of select minds' (II, 285). He does not conceal his admiration for Chaadaev's 'enormous inner discipline, lofty intellectualism, moral architectonics;' to these qualities he adds 'the cold of a mask, a medallion' (II, 284). Mandelstam here, as a staunch Acmeist, seems to have in mind Gautier's lines in 'L'Art,' referring to 'la médaille austère' which, found by the labourer's spade, 'révèle un empereur.' Austerity of line was sought by the Acmeists; and when Mandelstam states that Chaadaev's mark upon posterity must surely have been 'drawn by a diamond on glass' (II, 284), he is very near to the position he takes in the declarative essay of 1922, 'O prirode slova.' There he writes of 'the ideal of perfect manliness' appropriate to the epoch. '...A man should be firmer than anything on earth,' and the image recurs of a diamond on glass. It is this conviction that determines 'the hieratic, that is to say, the sacred character of poetry' (II, 258).

That position, formulated when the Soviet order was still in crisis but with fair chances of survival, already pits Mandelstam against any force hostile to his poetry. Among his contemporaries there were outstanding talents dedicated above all else to the pursuit of poetry for its own sake: Gumilev, Akhmatova, Khodasevich, Pasternak, Tsvetaeva, to name no others. For these poets their art was paramount, whatever the sacrifices it demanded. Mandelstam, however, for various reasons was more the outsider than any of these, even Tsvetaeva. She could claim that Moscow

was in her gift and so 'present' it to Mandelstam,⁴ whereas he always knew that Petersburg, his 'city familiar to the point of tears' ('мой город, знакомый до слез...' [№ 221]), had once rejected him as an alien Jewish boy (II, 52).

It may be that the sense of alienation heightened his unusual self-reliance. Like Khodasevich, Mandelstam put his faith in the Russian language: it gave him an identity and a cause. There was no other claim he could make upon the country to which he had been brought as an infant from Warsaw, no other means of finding a home there. Russian history could not belong to Mandelstam, since his ancestors had no part in it. Excluded thus, he was able to see, as few others did in the early Soviet years, what a grievous cost to his fellow citizens 'defection from the language' would involve (II, 248). In taking issue with the Soviet regime, he knew that it lacked completely the saving virtue of philology, love of the word, that binds a community together, ensuring that its past and future meet in a dynamic relation.

Philology, as he understood it, is at once domestic — the small intimate group in the university seminar — and all embracing. Without it, you have merely 'a civilized Sahara, accursed by God, the abomination of desolation.' Without it, people would never know what power it was that built the ancient cities and cathedrals, 'what blood flows in the veins of the mighty architecture' by which an ignorant posterity is surrounded (II, 250-51). Architecture, of course, represented for the Acmeists the art on which poetry should model itself. So congenial is that analogy to Mandelstam that one may guess he would have arrived at it even on his own. The poems of 1912 on Hagia Sophia and Notre Dame, and that of 1913 on the Admiralty in Petersburg, become central for his poetics. 'Utro akmeizma,' written in the latter year as a programme for the movement, refers to Notre Dame as 'a celebration of physiology' (II, 323). Many years before Mandelstam came to know and appreciate a small group of biologists in Moscow, he had already discovered the dynamics in Gothic architecture, which he believed to express the medieval view of the world as 'a living equilibrium' (II, 325).

In a famous phrase Mandelstam defined Acmeism as 'a nostalgia for world culture.' His widow recalls this as having been said before an audience in the 1930s, perhaps on the occasion when he refused to disown either the living or the dead.⁵ She quotes from a poem he wrote at Voronezh in January 1937. It tells of a 'bright yearning' centered upon the hills 'that belong to all humanity, brightening in Tuscany:'

И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов
К всечеловеческим — яснеющим в Тоскане. (№ 352)

The linking of 'толка' and 'Тоскана,' strengthened by the play on 'bright' and 'brightening' ('ясная', 'яснеющим') confirms, and is sustained by, a sense of rightness. We may further note that Mandelstam's 'bright yearnings' echoes the statement of Pushkin, in a lyric of 1829 contemplating the hills of Georgia, that his 'grief is radiant' ('печаль моя светла').⁶ Pushkin's Georgian landscape is evoked by that of Tuscany. For Mandelstam both participate in the classical world of Greece — Georgia stirred memories of Colchis, like Armenia — and imperial and Christian Italy.

The notion of world culture appealed strongly to Maksim Gor'kii. With the approval of Lunacharskii, then Commissar for Education, in 1918 he set up the World Literature publishing house. Its purpose would be to make the classic works of European literature available in translation to a mass reading public. The Soviet worker should become what Henry James had seen 'a certain sort of young American' as being: the 'heir of all the ages.'⁷ This flowed naturally from the idea of a revolution made in the name of all humanity. Yet between the internationalism professed by the regime and Mandelstam's 'nostalgia for world culture' there remained an unbridgeable gap. Gor'kii felt compelled to leave Russia in 1921, the year Mandelstam published 'Slovo i kul'tura,' in which he turns implacably upon 'the enemies of the word.' Here the battle line is drawn. He wrote:

Social differences and class contradictions pale before the division today of people as friends and enemies of the word. I smell an almost physically unclean goatish odour, coming from enemies of the word. Wholly appropriate here is the argument that comes last in every serious disagreement: my opponent stinks. (II, 223)

The sense of smell, unlike sight or hearing, cannot be equivocal. His revulsion is absolute. He does indeed in the very next paragraph suggest that, like the appanage princes of the Russian past looking for counsel from the monasteries, the Soviet state will have to recognize a similar relationship coming about between itself and culture. The values of culture, he maintains, 'ornament a state system, impart to it colour, form, and, if you will, sex' (II, 224). Conceivably this might have happened. Certainly a major cause of the present Soviet crisis, for intellectuals in particular and for many now turning to religion, has been the deprivation of a living culture.

The same year 1921 ended a brief period during which Mandelstam could affirm: 'At least we have gained an inward freedom, a genuine inward gaiety' (II, 223). This is borne out by other witnesses to the intellectual life of Petrograd in 1921.⁸ Such

an inward freedom and gaiety it would take him many years to regain.

Hostility to the word, then, was for Mandelstam the equivalent of what a Christian would term the sin against the Holy Ghost. It is not merely that he held the view, expressed in 'O prirode slova,' that poetry is 'sacred.' The 'hieratic' notion derives, one may assume, from Viacheslav Ivanov; Mandelstam however did not see the function of poetry as being theurgic. Yet he did believe it to entail a great responsibility. Later he would feel a powerful attraction to Dante, who described the *Commedia* as 'il poema sacro,/Al quale ha posto mano e cielo e terra.'⁹ Mandelstam might not have accepted precisely those terms, but for him too heaven and earth, the visionary and the here and now, collaborated in shaping his work. He wanted poetry to be recognized as 'a social phenomenon in Russian history.' This he believed to have been the achievement of Acmeism, which had effected 'the revival in Russian poetry of a moral force' (II, 258).

Earlier in the ominous year 1921, which was to bring the execution of Gumilev, an intimation for Mandelstam of Soviet reality yet to develop, another warning had been heard. Blok gave virtually his farewell message to a society which he found inimical to the poet, when speaking at the celebration in honour of Pushkin. His address 'O naznachenii poeta' voiced the gravest fears for the future. Could it be that Belinskii and Benckendorff were not really the adversaries everyone had supposed? Pisarev had 'bawled out' in the second half of the nineteenth century 'what had been heard in the infant babbling of Belinskii.' So Blok led up to an imprecation against the new enemies of the word: those *chinovniki*, who should 'beware of a worse appellation,' and 'intend to guide poetry along some particular channels, encroaching upon its secret freedom and preventing it from the exercise of its mysterious function.' 'The poet,' he said, 'is dying because he cannot breathe any longer; life has lost its meaning.'¹⁰ The official delegate on the platform was heard, as he put on his overcoat for departure, to say loudly: 'I never expected such tactlessness from Blok.'¹¹

Poetry and breathing were always closely related for Mandelstam. The writing down of a poem was merely a mechanical act, the final stage of an intense listening to the words that came back as it were from an earlier remembrance, to be articulated by 'the lips in movement' ('губами шевеля' [№ 306]. One might say that poetry as he understood it is the art of conversation in its ideal form. Everywhere he associates it with dialogue. His essay on Villon proclaims that the lyric poet carries on a ceaseless dialogue with himself (II, 305). In the essay 'O sobesednike' Mandelstam places the ideal recipient of a poem among, it may be, the unborn. The interlocutor comes to embody one participant in the inner dialogue — a listener whose eyes are full of understand-

ing, and whose face responds to the slightest change of tone. This then is the transcendent form of conversation, at the level of poetry. But Mandelstam also longed for talk with his equals, those who could catch an allusion or complete a thought like the members of a seminar well known to one another. For him the 'conversation with Kolia,' even years after Gumilev's death, still continued. It had 'never been broken off and never will be.'¹² He also longed for a conversation with the Russian people, which could only come about when they and he were able to breathe the air of freedom.

World culture for Mandelstam did not consist of an array of monuments. It was not static. In his essay on Villon he had already raised 'the question, which is the more mobile, the more fluid — a Gothic cathedral or the ocean swell' (II, 308). The great achievements of poetry in the past were not final or sufficient in themselves. You cannot, he insisted in 'Slovo i kul'tura,' assume that the purpose of reading a book is merely to 'overcome' it (*preodolet'*) (II, 224). Mandelstam objected here to a metaphor which by the time he wrote was fast embedded in political jargon. It is true that his friend the scholar Zhirmunskii had entitled a famous critical survey in 1916 'Preodolevshie simvolizm,' but Zhirmunskii was at pains to point out that 'if Aleksandr Blok possessed the art of the expressive word in a less accomplished form than the young "Acmeists", he would still be immeasurably more significant than they,' because of the very intimations he had not fully realised.¹³ It is required of a poet not that he 'overcome' his great predecessors, but rather learn from them the supreme art of recognition. 'Poetry is a plough, turning up time so that its deep layers, its black earth, appear on top' (II, 224). Discovery is repetition, a reading of the past for the future's sake.

Thus Mandelstam aligned himself against the Futurists (with the exception of Khlebnikov, whose delving into the Russian language for the discovery of fresh locutions naturally gained his approval). More to his own cost, he ran very early into trouble with the controllers of the outlets he needed — the journals and the publishing houses. The main charge against him was summed up in the Ukrainian phrase he heard in 1923 at the Arts Department in Kiev where he wanted to arrange a poetry reading: '*Ne treba,*' 'We don't need it.'¹⁴ In other words, he was not a contemporary. This, the honourable fate of many an original poet, none the less troubled Mandelstam. The 'sick son' of his age (№ 140 — '1 ianvaria 1924'), he understood it more intimately than those claiming it — and the future — as theirs. At one time he was strong in his protest that he had never been anyone's contemporary ('Нет, никогда ничей я не был современник' [№ 141]). That was in 1924, just before poetry deserted him for five years. In 1931, when it had returned, he asserted the opposite: 'Пора вам знать, я тоже

современник' (№ 260 — 'Polnoch' v Moskve'). But the statement is ruefully ironic: he is a man of the epoch in which ill-fitting jackets are turned out by mass production. In the same year he acknowledges the impossibility of submitting to what the epoch demands:

В стеклянные дворцы на курьих ножках
Я даже тенью легкой не войду. (№ 265)

Chernyshevskii's 'crystal palace' of the socialist future, mocked by the underground man of Dostoevskii, stands on chicken legs like the hut of the witch Baba Iaga.¹⁵

Marina Tsvetaeva too was much concerned with the problem of a poet's contemporaneity. She wrote about this in a brilliant article of 1932, 'Poet i vremia.' There she insists that 'you cannot leap out of history,' that the rhythm of the epoch affects the very heart rhythm of a poet, and that even those taking opposite views of the revolution — like Pasternak and herself — will yet speak with one voice. A poet's relation to his time, as she perceives it, is by no means simple. It may appear downright contradictory, as with Rilke, born according to her that he might become the antidote to their age. She sums up: 'To be a contemporary is to create your time, and not to reflect it.' And she asks: 'Who among us will turn out to be our contemporary? Something to be settled only by the future and authentic only in the past. A contemporary is always in the minority.'¹⁶

Her independence of mind and resoluteness in facing its penalties match the independence and courage of Mandelstam. Recognizably, of course, Acmeist poetry — to the precepts of which Mandelstam remained loyal all his life — is classicist, the continuator of the Petersburg line, which had flowered again so conspicuously in the Symbolist poetry of Blok. But Mandelstam affirms in 'Slovo i kul'tura' that 'classical poetry is the poetry of revolution' (II, 227). This was no temporary enthusiasm, a concession to the prevailing excitement in Petrograd artistic circles that made the years 1920-21 heroic in their rudely interrupted hopes. *Razgovor o Dante* returned in 1933 to this topic. A striking formulation applies not only to Dante but also to the ideal poet that Mandelstam himself aspired to be. 'Dante,' he proclaims, 'is anti-modernist. His contemporaneity is inexhaustible, incalculable, never failing.' This follows on the statement: 'It is inconceivable to read Dante's cantos without turning them to face the present day. For that they were made. They are missiles for seizing the future' (II, 389).

Tsvetaeva talked of 'creating your time.' This is quite different from the Party's ambition to shape the future. It means for her 'to contend with nine tenths of it as you contend with nine tenths of a first draft.'¹⁷ Her notion of the poet (which would also

be Mandelstam's) is that he does not act as a fellow traveller of the time, but offers a 'solitary collaboration' ('одинокое сотворчество'). He allows the time to speak through him. But his eye is not constantly on the time; he can 'altogether forget it, (they will altogether forget it).' She defines the contemporary as not being what 'outvoices' ('перекрикивает') the time, but sometimes rather what 'outsilences' it ('перемалчивает')—keeps its own counsel, and listens to something deeper than the loud-mouthed can ever notice.¹⁸ The poet's main duty is resistance to 'the pressure (of church, state, society),' because 'if you say to me "in the name of the future," *I receive commands from the future directly*.'¹⁹

During the 1930s Mandelstam more and more turned towards the future. As Omry Ronen has pointed out, he felt it important not only to 'save the past,' but also to 'justify the future,' in spite of the murderous present.²⁰ Writing in 1922 about the Moscow poets he had remarked: 'The double truth of invention and recollection is needful like bread,' and these 'two elements' had, uniquely in Moscow, 'impelled the poetry of Pasternak,' when the rest had 'specialized in invention at any price.' Mandelstam's own long-sightedness came from his sense of the past as a continually active force (II, 330, 328).

Thus Mandelstam's understanding of the age separates him sharply from his Soviet contemporaries, its presumed masters who were actually becoming its slaves. History for him was something that had to be re-enacted. It lost meaning unless it entered the consciousness as a fact of present experience. The conversation in his mind must carry on perpetually with the creative intelligences of the past and the interlocutors to come: it was a function of living.

The first impression one receives from *Kamen'* is that the work could scarcely be more Alexandrian, more burdened with his recollections of poems read, music heard, buildings seen. Even in Mandelstam's full maturity, the poems of 1932-34 are not dissimilar. Here, it might seem, is an endless series of mirrors, and where is the 'felt life' demanded by another highly educated writer, Henry James.²¹

T.S. Eliot said of certain Elizabethan and early Jacobean poets that they 'incorporated their erudition into their sensibility: their mode of feeling was directly and freshly altered by their reading and thought.'²² Mandelstam's reading was intense and practical, he concentrated on what he needed. His range was wide but always with a view to his central concerns. These are not primarily aesthetic, as might (not altogether rightly) have been expected from an Acmeist. After all, he had credited the movement with bringing conscience back into poetry. It is conscience that his own verse sought to uphold in a society in which, as Nadezhda Mandelstam dryly observes, that word was used only by police

interrogators, who 'constantly threatened those under investigation with "the pangs of conscience".'²³

'The poet,' Joseph Brodsky has observed, 'expresses his true credo only in his poems,' turning to prose, among other reasons for doing so, in 'dry spells' when composing becomes impossible.²⁴ Mandelstam suffered from a dry spell of formidable dimensions between 1925 and his journey to Armenia in 1930. The conviction of rightness had forsaken him: there was not a 'true credo' he could express. His insecurity is reflected in the hapless Parnok of *Egipetskaia marka*, written in the winter of 1927-28. He was living at a time when nobody, as his widow says, 'even our best literary scholars,' could be counted on for understanding him. Mandelstam 'just sighed and said: "They simply don't like verse".' She recalls how earlier in the 1920s 'a gloomy Mandelstam felt like "the dying slice added to loaves taken out earlier".' All the same, 'not for one minute did he forget that he could have no place in the present as it was, and that "the loaves" really had existed in their full weight.' 'It was characteristic for his prose always to clear the path for poetry,' but *The Egyptian Stamp* did not perform this function. It did not give that exalted equilibrium of forces needed for the coming of poetry.'²⁵

A first step to recovering confidence was the writing of *Chetvertaia proza*, begun in the winter of 1929. Mandelstam had been accused of plagiarism, and he turned fiercely on the literary establishment which for so long had thwarted him. He dared now to boast that 'writerdom [*pisatel'stvo*], as it has taken shape in Europe and particularly in Russia, does not consort with the honourable title of Jew, in which I take pride' (II, 187). Elsewhere he says he would 'forbid such writers to marry and have children. How could they have children—seeing that children must continue for us, finish saying for us what mattered most—in a time when the fathers have been sold to a pock-marked devil for the next three generations?' (II, 182). His pride in a genealogy stemming from 'shepherds, patriarchs and kings' reconciles him to his isolation, now that he has 'cast off the writer's fur coat and trampled it underfoot' (II, 187, 189). Mandelstam knows that he is unwanted, that he can never be a writer in the accepted sense, that his work will always be regarded as 'scandalous' and 'wayward.' 'But such is my will and I agree to it. I subscribe with both hands' (II, 191). This righteous indignation would be followed soon by a recovered sense of the rightness that makes poetry possible. He was ready for what Armenia could give him.

Once Mandelstam told Khardzhiev that he was 'the last Christian-Hellenic poet in Russia.'²⁶ Armenia, linked in *Chetvertaia proza* with Judaea as being its 'younger sister' (II, 183), was a country where he could feel 'the tremor of Colchis,' so that there the double sources of his heritage were brought together. It came

as a gift from the historical past, a living reassurance that the values cherished by him yet existed. Poetry was restored, and with it the sense of belonging. This amounted to the reaffirmation of his place in history. Some lines he wrote in retrospect convey the depth of Mandelstam's feeling:

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. (№ 237)

As I have written elsewhere, the last image derives 'from the Psalms and from Isaiah; and the stones and clay of Armenia, the whole primitive colouring of the thirsty land, place it in the Old Testament.'²⁷

Behind Mandelstam's 'Buddhist Moscow' lurk three presences important for him: Chaadaev, Baratynskii and Herzen. They too in their days had resented the lethargy of the former capital, restored now to its former position and sunk again in traditional sloth.²⁸ Mandelstam's isolation was to grow in the years remaining to him, and voices like theirs from the past ensured the perspective of sanity. All the humiliations he underwent in the 1930s — fear, destitution, exile, anxiety about what would befall his wife after he had been taken — need no recounting. The extraordinary courage of the Mandelstams is recognized by all. I have insisted already that his triumph would be to invoke a counter-reality in the face of 'history,' as his adversaries liked to call it, the process that sought to abolish everything he stood for.

To the very end of his time in Voronezh, the poems he wrote are balanced between fear and exultation. Thus in April 1937 he recalls the horror of Kiev in the civil war, and the image of an unknown wife ('не знаю чья жинка') seeking her husband, stricken but dry-eyed (№ 395), held ominous implications for their own fate. Yet the poem that marks the end of his 'impulse' behind the *Tret'ia voronezhskaia tetrad'*, written on 4 May, concludes with a note of triumph:

Цветы бессмертны. Небо целокупно.
И то, что будет — только обещанье. (№ 394)

The *Vtoraia voronezhskaia tetrad'* had risen to a similar crest of confidence, when after hearing the singer Marian Anderson on the radio he declares:

Неограничена еще моя пора,
И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосная органная игра
Сопровождает голос женский. (№ 370)

Having renounced the 'Ode' to Stalin he had become free as never before to confront and rout 'Soviet reality' with all its specious claims. As he viewed the plains that were the only prospect allowed to him, Mandelstam longed to banish the sight ('Повязку бы на оба глаза!'). He can discern 'the Judas of peoples to be' slowly creeping across them (№ 350). Yet among these first poems of release in January 1937 there is a delight in newly found innocence. Now he can assert: that his 'melodious work is without sin' (№ 354), just as the snow that 'crackles in the eyes like pure bread is without sin' (№ 349). And — a further step — he is able to say:

Народу нужен свет и воздух голубой,
И нужен хлеб и снег Эльбруса...

leading to the triumphant conclusion:

Народу нужен стих таинственно-родной... (№ 355)

His translations from Auguste Barbier in the early 1920s had been civic poetry, and like other translations voluntarily undertaken by Mandelstam they reveal his own voice. The 'hybrid elegy' entitled '1 ianvaria 1924' was, Ronen remarks, 'inspired in part' by Barbier.²⁹ In the *Voronezhskie tetradi* there are few poems that could be called civic. 'Rim,' of March 1937, sardonically presents a 'city that loves to assent to the powerful' and is now overshadowed by 'the heavy chin of the dictator-degenerate' (№ 381). This may be an atonement for the Stalin 'Ode' more obvious than the January lyrics. The 'Stikhi o neizvestnom soldate' that preceded it, foretelling and protesting against the imminent world war, is a sequence of lyrical meditations which could be compared in certain respects with Akhmatova's *Rekviem* (dating mostly from 1939-40). Each is the tragic outcry of an individual trapped in the disasters of his or her age. The 'Stikhi o neizvestnom soldate' form the one major statement in the *Voronezhskie tetradi*. Even so, the main tenor of the Voronezh poems is not civic, though he was confronting at this time the full rigours of a hostile regime, short of the Gulag. Mandelstam's thinking about society, whether in the Soviet

Union or the world at large, had been formulated mainly in prose. There are, it is true, recollections of his ideology (if that word does no dishonour to Mandelstam's prose) in the poem on Villon. This contrasts the Gothic style of France with the Egyptian pyramids, and thus opposes two social orders: Egypt's 'civic shame' ('роcy-дарственный стыд') and the inhuman architecture expressing it, against the world of dynamic mutuality that made room for Villon (№ 382).³⁰ But Mandelstam's radical concern, in the *Tret'ia voronezhskaia tetrad'* especially, had to be the affirmation of poetry against death. It was needed for the people to survive; and in another sense through his poetry Mandelstam himself, even if destroyed physically, would survive.

'Do not compare: the living man is incomparable' ('He сравнивай: живущий несравним' [№ 352]). So he proclaimed in the poem that reconciled him to the 'still young Voronezh hills' bounding his horizon, much though he might yearn for the 'all-human hills of Tuscany.' In this poem, as in others written in the same few days, he is playing with the cognate words 'сравнивать,' 'равенство,' 'равнины.' The first can mean not only to compare (сравнить) but also to make even, to equalize (сравнивать). Now he is able to affirm: 'I live alone — calm and consoled,' because the days and nights are 'blessed' with the poetic work he pursues. But necessarily alone, and soon driven to plead:

— Читателя! советчика! врача!
На лестнице колючей — разговора б! (№ 360)

he can yet claim that he will have 'done his service,' as 'the friend in life of all the living' (№ 378). He can do so because the poems bear witness to a tradition alive and urgent for him. The society he had matched himself against was deaf to the past, blind to its own future, whereas all the poet's senses were at full stretch despite the misery of Voronezh. He could vindicate his poetry in the lines that Nadezhda Mandelstam believed to have grown out of the poem about the Tuscan hills:

И тихая работа серебрит
Железный плуг и стихотворца голос. (№ 353)

Both remain bright for use, and the use is permanent.

NOTES

1. Nadezhda Mandelstam, *Vospominaniia*, New York, 1970, pp. 121, 166; *Hope Against Hope*, London, 1971, pp. 114, 158.
2. All references to Mandelstam's works are to *Sobranie sochinenii*.
3. N. Gumilev, *Sobranie sochinenii*, IV, Washington, 1968, p. 364.
4. Marina Tsvetaeva, *Izbrannye proizvedeniia*, Moscow-Leningrad, 1965, p. 79.
5. *Vospominaniia*, p. 264.
6. A.S. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii*, Moscow, 1956-58, III, p. 114.
7. Henry James, *The Art of the Novel*, New York, 1934, p. 292.
8. See for example David Bethea, *Khodasevich: His Life and Art*, Princeton, N.J., pp. 192-93; Amanda Haight, *Anna Akhmatova: A Poetic Pilgrimage*, Oxford, 1976, p. 62.
9. *Paradiso*, XXV, 1-2.
10. Aleksandr Blok, *Sobranie sochinenii*, Moscow-Leningrad, 1960-63, VI, pp. 166-67.
11. V.F. Khodasevich, *Nekropol'*, Paris, 1976, p. 125.
12. Nadezhda Mandelstam, *Vtoraia kniga*, Paris, 1972, p. 57.
13. V.M. Zhirmunskii, *Tvorchestvo Anny Akhmatovoi*, Leningrad, 1973, p. 11.
14. Nadezhda Mandelstam, *Vospominaniia*, p. 277.
15. Jennifer Baines, *Mandelstam: The Later Poetry*, Cambridge, 1976, pp. 44-45.
16. Marina Tsvetaeva, *Izbrannaia proza v dvukh tomakh. 1917-1937*, New York, 1979, I, pp. 370, 374, 380, 378, 377.
17. *Izbrannaia proza*, I, p. 378.
18. *Izbrannaia proza*, I, p. 377.
19. *Izbrannaia proza*, I, p. 376 (Tsvetaeva's italics).
20. Omry Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, Jerusalem, 1983, p. 182.
21. Henry James, 'The Art of Fiction,' in *Partial Portraits*, London, 1894, p. 397.
22. T.S. Eliot, *Selected Essays*, London, 1951, p. 286.
23. *Vospominaniia*, p. 71.
24. *Modern Russian Poets on Poetry*, ed. Carl R. Proffer, Ann Arbor, 1976, p. 8.
25. *Vtoraia kniga*, p. 211.
26. Nadezhda Mandelstam, *Vospominaniia*, p. 268.
27. *Journey to Armenia*, tr. Sidney Monas, San Francisco, 1979, p. 13.
28. See Baines, p. 35, and Ronen, p. 265.
29. Ronen (p. 225) applies to it the term devised by B. Tomashevskii.
30. See also II, 283, and Baines, p. 228; Baratynskii's 'Ne podrazhai: svoeobrazen genii...' (1829) may have been in his mind as well.

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ В НАЧАЛЕ 1930-Х ГОДОВ

(Биология и поэзия)

Илья Серман

В течение первого пятнадцатилетия поэтической работы Мандельштама наиболее вдумчивые его ценители не разошлись в своих определениях лирического содержания его творчества. Они увидели в его стихах новый, по сравнению с поэзией символизма и особенно Блока, «смысловый строй». Жирмунский писал в 1916 г.: «В зрелых стихах Мандельштама мы не находим уже его души, его личных, человеческих настроений; вообще элемент эмоционального, лирического содержания в непосредственном песенном выражении отступает у него, как и у других акмеистов, на задний план».¹

Тынянов, пользуясь иной терминологией, но развивая эту антитезу, условно говоря «безличного» Мандельштама и личностной по преимуществу поэзии Блока и Есенина, писал в 1924 г. и перепечатывал без перемен в 1928 г.: «Искусство, опирающееся на сильную, исконную эмоцию, всегда тесно связано с личностью. Читатель за словом видит человека, за стиховой интонацией угадывает личную... Вот почему необыкновенно сильна была в стихах литературная личность Блока (не живой, не "биографический" Блок, а совсем другого порядка, другого плана, стиховой Блок)».²

Наличие или отсутствие «личности» в поэзии (в том понимании, которое развивал Тынянов) отражало одну из важнейших проблем общественного самосознания того времени.

1920-е годы — время острой борьбы так называемых «формалистов» и «социологов», в 1930-е годы получивших новое, более полное и осудительное название «вульгарных». Хочу указать на то общее, что делало обе стороны истинными представителями духа своей эпохи. Для тех и для других исходным пунктом их подхода к литературе было искреннее желание понять своеобразие, небывалость исторической ситуации, в которой после 1917 года оказались русская литература и искусство. Самое истолкование уникальности исторической ситуации, конечно, варьировалось от наивного представления, что началась новая эпоха Мировой истории, до более трезвых попыток понять конкретные последствия изменений в социальной структуре общества, того, что Эйхенбаум, повторяя Троцкого, называл в 1927 г. «социальной перегруппировкой».³

Литература в представлении людей 20-х годов, формалистов и социологов, возникала и складывалась как внеличное, «социальное явление» (термин Б.М. Эйхенбаума), выражавшее по своему ходу истории, вне зависимости от того, кто был автором этой вещи, данного произведения.

Эпоха личностей кончилась и началась эпоха «множеств» (термин Александра Блока), определявших своими, пусть и неосознанными, стремлениями судьбы духовной культуры, или, как любили говорить социологи, «духовного производства».

За человека, как думали они, решала история, к которой он мог относиться так или иначе, но говорить от себя он не должен был: «Его голосовым экстрактом/Сквозь них история орет», как писал Пастернак в «Высокой болезни».

Прямая связь между литературой и «экономическим бытием» (у социологов) или «историей» (у формалистов) была способом защиты от все усиливающегося давления «монистической», как она себя называла, официальной идеологии.

Отрицание того, что Переверзев назвал «произволом», то есть роли личности автора в его творчестве, давало художнику известную степень свободы по отношению к официальной идеологии и политике. С художника как бы снималась ответственность за то, что он говорил, хотя воспроизведенное им социальное бытие само по себе подлежало осуждению.

В конкретной литературной борьбе самозащитное теоретическое положение литературной науки 1920-х годов получало обратный смысл. Художник становился ответчиком за воспроизведенную им социальную ситуацию.

Можно вспомнить, что увидел Блок в поэзии Мандельштама, какую поэтическую форму отражения реальности. После вечера Мандельштама 22 октября 1920 года он записал в дневнике: «Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в области искусства только...».⁴

В 1930 г. «сны» о прекрасном прошлом сменил острый интерес к современности и ее поэтическому воспроизведению. Теперь в сознании Мандельштама возникает настоящее в его связях с прошлым и в его подготовке будущего, каким бы отвратительным оно ни оказалось. Точкой пересечения этих трех категорий движения истории теперь стала личность и судьба поэта.

В этом смысле показательнее всего стихотворения «Ленинград» (декабрь 1930) и «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (январь 1931). Оба стихотворения — пересмотр очень важной для Мандельштама темы Петербурга как символа российской государственности и овеященного выражения императорского периода русской истории.⁵

Первое построено на сопоставлении города детства, Петербурга, с Ленинградом, городом мертвых, своего рода чаада-

евским Некрополисом, как бы превращенным в сплошной дом предварительного заключения, в город, где возможен для поэта только один вариант судьбы — визит «гостей дорогих». Так появится поэтически развернутая история в своей трехстворчатости и в ней «Я» поэта с его исторически определенным прошлым, тягостным настоящим и предчувствуемым будущим.

Основной персонаж этих стихотворений, то «Я», с которого начинается первое стихотворение буквально («Я вернулся...») и второе в слегка инверсированной форме («С миром державным я был...»), это сам поэт, а его отношения с городом даны как факты и переживания его собственной биографии.

Новое историческое, а следовательно и смысловое наполнение этого «Я» в стихах 1930-1932 годов меняет весь облик поэзии Мандельштама. Теперь к ней не подходит истолкование, предложенное Жирмунским и поддержанное Тыняновым. Для своего времени оно было вполне адекватно «новому» для той эпохи «смыслу» поэзии Мандельштама и совпадало с общей идеей литературных теорий 1920-х годов о наступлении эпохи, когда поэзия выражает не личность, а историю, то есть движения и действия масс, множеств, толпы: 150 000 000 Маяковского было наивно последовательной и потому совершенно неудачной попыткой реализовать программу такой поэзии.

Нам могут возразить, что «Я» в поэзии Мандельштама никогда не исчезало и заявляло о себе очень часто. Возражение это неубедительно по той простой причине, что, когда мы говорим о роли «Я» в ней, то мы имеем в виду не то, о чем заявил Р. Якобсон, утверждавший, что местоимения, а следовательно и «Я», это «насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишенные собственно лексического, материального значения». ⁶ С точки зрения смысловой, а ей в поэзии принадлежит решающее слово, если можно так выразиться, это не отвечает реальной роли «Я» в поэзии, а не в грамматике. А что это так, показать нетрудно на сопоставлении ранних стихов Мандельштама со стихами 1930-1931 гг.

Из 175 стихотворений с 1908 года по 1925 год включительно «я» вообще отсутствует в 80, а когда оно есть, то оно, как правило, указывает на некоего наблюдателя того лирического события, которое в стихотворении излагается. В 1911 г. Мандельштам приходит к предположению о *ненужности* «Я» в той картине мира, которую он создает.

О широкий ветер Орфея,
Ты уйдешь в морские края —
И, несозданный мир лелея,
Я забыл ненужное «Я». (№ 25)⁷

Эта ненужность «Я» в сюжете отдельной вещи симптоматична и определяет отсутствие личностного в поэзии Мандельштама до 1930 года.

В начале 1930-х годов Кузин и его друзья-биологи стали для Мандельштама подлинной, как он сам писал, «прогалиной» в тех джунглях, в которые превращалась для него литературная Москва. Поэт нашел в ученом удивительное, редкое понимание внутреннего сродства его науки — биологии — и искусства. Кузин так писал об этом: «Поднять биологию на подобающую ей высоту способен воспринимающий искусство. Он может ни в одном своем писании не упомянуть ни о Бахе, ни о Пушкине, но чисто научная его мысль парит на большой высоте, если ему понятно, каких вершин духа достигли эти гении. Я говорю о биологии, а не о естественных науках вообще, потому что именно она некоторыми своими важнейшими сторонами так тесно примыкает к искусству».⁸

Разговоры с Кузиным открыли Мандельштаму область науки, о которой он ранее, вероятно, имел самые смутные представления. Надо при этом знать, что то направление в науке о живой жизни (биология), к которому примыкал и которое развивал Кузин, было гонимо в Советском Союзе.

В письме к М.С. Шагинян Мандельштам объясняет, что общение с Кузиным помогло ему «воскресить» действительность: «Дружба с героем моей полуповести [*Путешествие в Армению*] — она-то и помогла мне эту воскрешающую работу проделать. Самое личное из наших качеств помогло мне сделать такой прыжок в объективность, который мне и не снился».⁹

В своих занятиях натуралистами-классиками и, возможно, в беседах с друзьями-биологами Мандельштам проникся особой симпатией к Ламарку, философия которого была ему привлекательнее, чем строгий позитивизм Дарвина: «Ламарк боролся за честь живой природы со шпагой в руках, — писал о нем Мандельштам. — Вы думаете, он так же легко мирился с эволюцией, как научные дикари XIX века? А по-моему, стыд за природу ожег смуглые щеки Ламарка. Он не прощал природе пустячка, который называется изменчивостью видов.

Вперед! Aux armes! Смоем с себя бесчестие эволюции». (II, 162)

Мандельштам построил свое поэтическое изложение Ламарка на основе очень важной для французского зоолога идеи — на идее деградации. Сам Ламарк так определяет место этой идеи в своей системе зоологии: «Среди вопросов, представляющих интерес для философии зоологии — один из важнейших касается деградации и упрощения организации — явления, которое можно наблюдать, пробегая животворную цепь с одного конца до другого, начиная с совершеннейших животных и кончая самыми простыми».¹⁰

В.Л. Комаров во вступительной статье к *Философии зоологии* писал: «Одной из выдающихся особенностей учения Ламарка является то, что он отводил большое значение таким понятиям, как привычка, потребность, усилия, внутренние чувства, т.е. таким проявлениям, которые реально связаны с жизнью человека и плохо вяжутся с явлениями, из которых складывается жизнь растений и животных». ¹¹

Именно эта, неприемлемая для Комарова, особенность учения Ламарка должна была привлечь внимание Мандельштама и позволила ему превратить свою картину «деградации» мира природы в фантастическую, но возможную картину «деградации» человечества.

Как предсказание этой неизбежной «деградации» человечества стихотворение «Ламарк» толковали многие критики, в числе их Ю.Н. Тынянов. По словам Н.Я. Мандельштам (в передаче Э. Герштейн): «Тынянов мне объяснил, чем оно замечательно: там предсказано, как человек перестанет быть человеком. Тынянов называл это стихотворение гениальным». ¹²

Сам же Мандельштам объяснял смысл этого стихотворения иначе. Он считал, что такая «деградация» человека невозможна: «Ламарк чувствует *пробалы* между классами... Он слышит синкопы и паузы эволюционного ряда. Он предчувствует истину и захлебывается от отсутствия подтверждающих ее фактов и материалов... [Ламарк] прежде всего законодатель. Он говорит как Конвент. В нем Сен-Жюст и Робеспьер. Он не столько доказывает, сколько декретирует природу» (III, 161). И далее зачеркнутый Мандельштамом текст, который содержит в себе идею стихотворения о Ламарке: «В обратном нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данте. Низшие формы органического бытия — ад для человека» (III, 161).

Как говорит Раиса Львовна Берг: «И все же по самому высокому счету, отбор выживания наиболее приспособленного, борьба за существование — эти столпы дарвинизма — бесчестие природы. Лучше всех это выразил Осип Эмильевич Мандельштам в стихотворении "Ламарк"... Отвергая отбор в качестве движущей силы эволюции, приверженцы Ламарка вступились за честь природы. Они отказались верить в торжество приспособленчества, в право сильного, в благотворные последствия борьбы». ¹³

В неоламаркизме, как и у самого Ламарка, Мандельштам нашел ту философию бытия, какой он не находил в «гуманитарных» по своему материалу историсофских концепциях ранее его привлекавших Герцена, Чаадаева, Бергсона.

По Комарову, Ламарк утверждал, что в «природе нет ни родов, ни семейств — реальны только особи». ¹⁴ А если перенести это в человеческое общество, то в конечном счете есть только индивидуальность, личность — вот чему создавал мощную опору

ламаркизм. Он опровергал не только официальный дарвинизм, но то, что заменяло официальную философию общества — исторический материализм и упрощенную, мнимую диалектику истории.

Природа в ее неоламаркистском понимании могла предложить Мандельштаму-поэту такую философию жизни, в основе которой лежит понятие внутренней свободы индивидуума, особи, личности — свободы, за которой скрывается необходимость, органически в этой личности заложенная.

Неоламаркизм в интерпретации друзей-биологов помог Мандельштаму преодолеть идеологический барьер «безличности», возведенный в литературной жизни и теории в равной степени формалистами и социологами.

Именно биология XX века, где эмпирия и теория, конкретность фактов и философская острота мысли неразделимы, могла послужить опорой Мандельштаму на пути к пониманию смысла действительности, то есть к истории, к определению места в ней личности и, в первую очередь, личности поэта, его самого.

Противник неоламаркизма, Комаров, очень точно определил неприемлемую для него и очень привлекательную, как мы показали, для Мандельштама философско-историческую сущность ламаркизма.

Наши наблюдения над логикой поэтического развития Мандельштама помогают определить смысл немногочисленных нам известных его суждений о русской поэзии в начале 1930-х годов.

Спасибо Эмме Герштейн и Владимиру Аллою — благодаря им в нашем распоряжении есть выдержки из писем Сергея Рудакова, постоянного собеседника Мандельштамов в Воронеже в 1935-1936 годах. 6 августа 1935 года Мандельштам недвусмысленно и категорически назвал, по словам Рудакова, тех поэтов, которых он признавал и принимал: «Сказал фразу: "В России пишут четверо: я, Пастернак, Ахматова и П. Васильев"».¹⁵

Интересно представить, кого из живых и действующих поэтов не включил в свой перечень Мандельштам? Разумеется, их гораздо больше, и отсутствие некоторых многозначительно. Так, например, нет Асеева,¹⁶ нет Тихонова. Не удивляет отсутствие Кирсанова, Сельвинского, Луговского.

Мандельштам судил русскую поэзию своего времени очень строго. Ни Ахматова, ни Пастернак в этом перечне не нуждаются в объяснении. Современного читателя должен удивить давно забытый, хотя и полувоскрешенный Павел Васильев. Но к нему я вернусь, а сначала я хотел бы отметить, что вне этой «четверки» у Мандельштама оказался Заболоцкий, и не потому, что Мандельштам был к нему равнодушен. Наоборот. 27 июня 1935 года Рудаков писал жене в Ленинград, что Мандельштам «увидел в блокноте, тобой присланном, "Осенние приметы"»¹⁷ Заболоцкого. Попросил прочесть. Я чудно прочел... В конце он стал много-

словно ругать. Ругань такая: "Обращение к читателю как к идиоту, поучение ('и мы должны понять') — тоже Тютчев нашелся... Многословие... Подробности... А что мы узнаем? Что корова существо на четырех ногах. Природа-то перечислена. Тоже Гете нашелся... Это капитан Лебядкин, а не стихи... В хвост и в гриву использован формалистический прозаический прием отстранения (я поправил: остранения)... Всё на нездоровой основе".»¹⁸

Для лучшего понимания столь категорического осуждения даю в сокращении текст Заболоцкого, выделив курсивом особенно раздражавшие строки:

Осенних листьев ссохлось вещество
И землю всю устало. В отдалении
На четырех ногах большое существо
Идет, мыча, в туманное селение.
Бык, бык! Ужели больше ты не царь?..

Лист клена, словно медь,
Звенит, ударившись о маленький сучок.
И мы должны понять, что это есть значок,
Который посылает нам природа,
Вступившая в другое время года. (1932)¹⁹

Неприятие Заболоцкого, очевидно, было у Мандельштама стойким. Он отрицал право Заболоцкого на своеобразную поэтическую дидактику, высмеивал его натурфилософию, в которой видел неудачное подражание Тютчеву и т.д.

Но эти упреки не были только частными замечаниями, за ними ощущается какая-то система поэтических убеждений, делавшая именно Заболоцкого с его натурфилософской позицией совершенно неприемлемым для Мандельштама эпохи «Ламарка», «Стихов о русской поэзии» и *Разговора о Данте*.

Во всяком случае оценку стихотворения «Осенние приметы» можно рассматривать как сгущенное выражение тех мыслей, которые у Мандельштама вызывала поэзия Заболоцкого этого периода с ее переключением от, условно говоря, городской, петербургско-нэповской тематики и стилистики на природно-анималистскую, деревенско-колхозную тему.

Но суть расхождения, конечно, не в этом, а в том, как решает для себя Заболоцкий в *Торжестве земледелия* проблему отношений человека и природы.

Люди у него если не оскотинены, то во всяком случае гораздо глупее животных, занимает их только один вопрос — есть ли дýхи, появляются ли они, выходят из могил или нет?

Животные разговаривают иначе:

Смутные тела животных
Сидели, наполняя хлев.
И разговор вели свободный,
Душой природы овладев.

Бык, «смотря в окно», говорит:

На мне сознания есть печать,
Но сердцем я старик давно...²⁰

Животные и люди как бы меняются у Заболоцкого своим положением в общей системе мироздания.

Прием этот сказочного происхождения, но с ним соседствует отрицание традиционных верований, которое высказывает в поэме солдат, носитель нового, передового мировоззрения.

В споре с солдатом предки развивают толстовское убеждение о преимуществе смиренных тружеников перед бунтарями:

Мы столетье пополам
Рассекаем и предел
Представляем вашим бредням,
Предпочтение дай средним —
Тем, которые рожают,
Тем, которые поют,
Никому не угрожают,
Ничего не создают...²¹

Солдат, возражая на эту и следующие реплики «предков», высказывает опасения, что прогресс может застопориться и начнется движение всяпть, если вся жизнь будет в руках «средних»:

Но, однако, важно знать,
Не пойдем ли мы обратно,
Если будем лишь рожать?²²

Так появляется у Заболоцкого в своеобразном истолковании идея «деградации», развитая независимо у Мандельштама в «Ламарке».

В целом же неприятие поэзии Заболоцкого у Мандельштама объясняется именно общностью тем, сходством пути от общества, от людей к природе, при поразительном различии в итогах и результатах.

Но именно это неприятие Заболоцкого может помочь нам понять предпочтение Павла Васильева, на первый взгляд неожиданное на фоне отталкивания от Заболоцкого.

Привожу из того немногого, что мы знаем об отношениях между Мандельштамом и Васильевым, рассказ Эммы Герштейн: «Тогда в Москве стал обращать на себя внимание Павел Васильев, казацкий поэт, явившийся в столицу из Сибири. Это был двадцатидвухлетний красавец, кудрявый блондин, с вздрагивающими крыльями носа, высокий, на редкость стройный. Осип Эмильевич его полюбил. Васильев платил тем же, часто прибегал, читал свои стихи, охотно беседовал с Надей. Постепенно, за два-три года он превратился из начинающего поэта в модного, уже попавшего в тот условный «высший свет», который образовался к тому времени в литературной и художественной Москве. Вел он себя шумно. В критике появились на него нарекания, а в кулуарах говорили, что он находится под влиянием Мандельштама».²³

Рудаков приводит еще одно замечание Мандельштама: «О[сип] психует, что на него здешние литераторы не обращают внимания. "Вот Есенин, Васильев имели бы на моем месте социальное значение. Что я? — Катенин, Кюхля?.."».²⁴

Что могло заставить очень строгого к товарищам по ремеслу Мандельштама так высоко оценить Павла Васильева? Талант этого, рано погибшего, поэта был бесспорен. Но что в нем отвечало требованиям Мандельштама к современной поэзии? Что дало ему почетное место в четверке пишущих?

Кстати, приведу и очень благожелательный, но без восторженности, отзыв о Павле Васильеве Пастернака: «В начале тридцатых годов Павел Васильев производил на меня впечатление приблизительно того же порядка, как в свое время, раньше, при первом знакомстве с ними Есенин и Маяковский.

Он был сравним с ними, в особенности с Есениным, творческой выразительностью и силой своего дара и безмерно много обещал, потому что, в отличие от трагической взвинченности, внутренне укоротившей жизнь последних, с холодным спокойствием владел и распоряжался своими бурными задатками. У него было то яркое, стремительное и счастливое воображение, без которого не бывает большой поэзии и примеров которого в такой мере я уже больше не встречал ни у кого за все истекшие после его смерти годы».²⁵

Павел Васильев принес в поэзию начала 1930-х годов свою тему, так сказать сибирско-казацкую, семипалатинско-павлодарскую. И люди, и нравы, и природа этого края появились в стихах Павла Васильева впервые в русской поэзии. Мандельштаму, автору стихов об Армении, густота, красочность и выразительность казачьей жизни, воспроизведенная Васильевым, должна была импонировать на фоне однообразной и заидеологизированной средней поэзии эпохи.

Можно было бы найти и некоторое сходство тем у Мандельштама и Павла Васильева. Так, например, у Васильева есть волчья тема, на которой построено стихотворение «Песня» (1933):

В черном небе волчья проседь
И пошел буран в бега...

Чтоб в окно, скуласт и смел,
В иглах сосен вместо стрел,
Волчий месяц, как татарин,
Губы вытянув, смотрел.²⁶

Есть у Васильева и московская тема, в таких стихах как «На посещение Ново-Девичьего монастыря» (1932) или «Старая Москва» (1932), в котором ощущается с оглядкой на историю злодейская, что ли, роль Москвы:

Но боюсь, что в этих кручах,
В этих горестях со зла,
Ты, вдобавок, не смогла
Мертвые с возов скрипучих
Грудой вывалить тела.²⁷

И, несомненно, что Мандельштаму могло особенно импонировать своей органичностью изображение казаков и казачьей жизни в поэме *Соляной бунт*, где буйство плоти связано со всем укладом казачьей жизни, с окружающей казаков природой Прииртышья:

Там на лбах у сохатых кусты костяные растут
И гуляют вразвалку тяжелые шубы медвежьи.²⁸

Мы могли коснуться только одной линии в отношениях Мандельштама к поэзии начала 1930-х годов, его полемики с «хозяйским», высокомерным, мичуринским изображением природы в поэзии Заболоцкого. Эта полемика позволила нам предложить такое истолкование глубинной эволюции поэзии Мандельштама, которое объясняет значение неоламаркизма как основы нового, исторического подхода к роли личности и особенно личности поэта в условиях официального неуклонного похода на личность вообще и, в первую очередь, на личность художника.

Мандельштам же, опираясь на неоламаркизм как новую философию жизни, нашел для себя новую позицию в современности. Егоприятие этой современности как звена в истории уже само по себе предполагает определенность места каждой личности (и особенно поэтической) в ней. Так произошло превращение стороннего, хотя и увлеченного наблюдателя чужих

снов (по определению Блока) в соучастника действительности, в личность, живущую современной историей, в ее неизбежную жертву.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. В.М. Жирмунский, «Преодолевшие символизм», в: *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Л., 1977, о Мандельштаме с. 121-28. Впервые опубликовано в *Русской мысли*, 1916, 12.

2. Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, М., 1977, с. 371.

3. Ilia Z. Serman, «Б.М. Эйхенбаум и проблема истории», *Revue des études slaves*, 57, 1985, с. 73-82.

4. А. Блок, *Собрание сочинений*, тт. 8, М.-Л., 1960-63, VII, с. 371.

5. См. *Семиотика города и городской культуры. Петербург, Труды по знаковым системам*, 18, *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1984, — особенно Ю.М. Лотман, «Символика Петербурга и проблемы семиотики города», и Р.О. Тименчик, «"Поэтика Санкт-Петербурга" эпохи символизма/постсимволизма».

6. См. Роман Якобсон, «Поэзия грамматики и грамматика поэзии», в: «Poetics. - Poetyka. - Поэтика», 1, Варшава, 1961, с. 409.

7. Ссылки на Мандельштама по: *Собрание сочинений*.

8. См. «О.Э. Мандельштам и Б.С. Кузин. Материалы из архивов», публ. М.А. Давыдова и А.П. Огурцова, *Вопросы истории, естествознания и техники*, 1987, 3, с. 128; см. также Б.С. Кузин, «О принципе поля в биологии. Из писем к А.А. Гурвич», *Вопросы философии*, 1992, 5, с. 148-90.

9. *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 73.

10. Ламарк, *Философия зоологии*, М.-Л., 1935, I, с. 142.

11. Там же, с. 139.

12. Э.М. Герштейн, *Новое о Мандельштаме*, Париж, 1986, с. 62.

13. Р. Берг, *Суходей*, Нью-Йорк, 1983, с. 205-06.

14. См. Ламарк, *Философия зоологии*, с. xxvii.

15. Герштейн, ук. соч., с. 230.

16. Об Асееве сохранились только иронические замечания Мандельштама: «Вот Асеев мастер. Он бы не задумался и сразу написал» (Надежда Мандельштам, *Воспоминания*, Нью-Йорк, 1970, с. 217). Другое высказывание об Асееве в письмах Н.Я. Мандельштам к А.А. Ахматовой: «"Вот у Асеева есть рифма, а у меня нет...". Я и тогда понимала, что о хорошей рифме ему полагается заботиться в шуточных стихах», *Литературное обозрение*, 1991, 1, с. 99.

17. «Осенние приметы» публикуется обычно под названием «Осень».

18. Герштейн, ук. соч., с. 245.

19. Н.А. Заболоцкий, *Стихотворения и поэмы*, М.-Л., 1965, с. 62-63.
20. Там же, с. 263.
21. Там же, с. 269.
22. Там же, с. 270.
23. Герштейн, ук. соч., с. 62-63.
24. Там же, с. 243-44.
25. См. Л. Бондина, *Литературная Россия*, 11 декабря 1964, с. 10.
26. Павел Васильев, *Стихотворения и поэмы*, Л., 1968, с. 135.
27. Там же, с. 161.
28. Там же, с. 270.

MANDELSTAM AND BIOLOGY

Viacheslav V. Ivanov

Mandelstam's interest in biology is already evident in his early articles, especially in the passage on Bergson in 'O prirode slova':

To preserve the principle of unity amidst the vortex of changes and the unceasing flood of phenomena, contemporary philosophy in the person of Bergson (whose profoundly Judaic mind is obsessed with the urgent need for practical monotheism) offers us a theory of the system of phenomena. Bergson does not consider phenomena according to the way they submit to the law of temporal succession, but rather according to their spatial extension. He is interested exclusively in the internal connection between phenomena. He liberates this connection from time and considers it independently. Phenomena thus connected to one another form, as it were, a kind of fan whose folds can be opened up in time; however, this fan may also be closed up in a way intelligible to the human mind. (CCPL, 117; II, 242)

Mandelstam was of course influenced by Bergson at this time (Harris 1979, pp. 615-16), especially by *L' évolution créatrice*, the Russian translation of which had appeared just before the First World War (concerning the subsequent, far greater influence of this book on *Razgovor o Dante*, see Struve, 1988, pp. 238-40). It is quite possible, however, that the importance of this book for Mandelstam had been established even earlier: he could have read the French edition of 1907 after he had heard Bergson's lectures at the Sorbonne in 1908, two years before the latter became extraordinarily popular in Russia with the publication of his *Complete Works* in translation (1910-14). Mandelstam uses his spatial Bergsonian metaphor to oppose the primitive evolutionary prejudices of the nineteenth century: 'A science based on the principle of connection rather than causality saves us from the bad infinity of evolutionary theory, not to mention its vulgarized corollary — the theory of progress' (CCPL, 118; II, 242). Mandelstam was fundamentally opposed to both these theories in so far as they were applied to literature (a revival of Mandelstam's Bergsonian approach can be seen in recent works by V.N. Toporov: Etkind 1990, pp. 19-21, 41-42). Certainly, the notion of the possible

influence of *L'évolution créatrice* on the Acmeists' conception of cultural memory (Lachmann, 1985) relates primarily to Mandelstam. Fighting against the vulgar version of the evolutionary approach to literature, he returns to the same atemporal metaphor of a fan of connections: 'Hellenism is a system, in the Bergsonian sense of the term, which man unfolds around himself, like a fan of phenomena freed of their temporal dependence, phenomena subjected through the human "I" to an inner connection' (CCPL, 128; II, 254). But at the end of the article, after a third repetition of the Bergsonian metaphor, Mandelstam also speaks about the danger of biological analogies in poetics:

Pure biology is inappropriate to the construction of a poetics. A biological analogy may be good and fruitful, but to apply it consistently would be to develop a biological canon, no less oppressive and intolerable than the canon of pseudo-Symbolism. 'The rational abyss of the Gothic soul' gapes forth from the physiological conception of art. (CCPL, 132; II, 259)

Mandelstam is quoting his own early poem 'Notre Dame' (1912), in which his favorite idea of the Middle Ages as a 'physiologically brilliant era' ('Fransua Villon', CCPL, 59; II, 308) is visualized. Later he wrote:

We perceive what is particular in a man, that which makes him an individual, and we incorporate it into the far more significant concept of the organism. Acmeists share their love for the organism and for organization with the physiologically brilliant Middle Ages. In chasing after refinement the nineteenth century lost the secret of genuine complexity. What in the thirteenth century appeared to be the logical development of the concept of the organism — the Gothic cathedral — now has the aesthetic effect of something monstrous: Notre Dame is the triumph of physiology, its Dionysian orgy. We do not want to distract ourselves with a stroll through the 'forest of symbols', because we have a denser, more virgin forest — divine physiology, the infinite complexity of our own dark organism. (CCPL, 63; II, 323)

These ideas are seen not only in 'Notre Dame' but in other poems from *Kamen'* as well (Brown 1973). The dialogue with Baudelaire revealed by the polemical remark about the 'forest of symbols' (Harris 1979, p. 586) may well be of significance for the image of the 'abyss' in 'Notre Dame', which reminds one of Baudelaire's 'Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant. / Hélas! Tout n'est qu'abîme...'.

From these quotations one can see that Mandelstam had been thinking about the problem of biological evolution and the function of the organism long before his new friends lured him into their 'circle of natural scientists' (CCPL, 389; III, 160). The importance of these new friends, especially B.S. Kuzin, whose memoirs (Kuzin 1983) and letters (Kuzin 1987) reveal some details of their first meeting and subsequent discussions, is seen particularly in *Puteshestvie v Armeniiu*, in which the dialogue with Kuzin plays a crucial role (Isenberg 1987, pp. 154-55; Harris 1988, pp. 85-87, 93-94). Along with these new friends, whom Akhmatova considered to be his only real ones in that period, Mandelstam also acquired new reading matter. According to Nadezhda Mandelstam, 'he was lucky enough to be able to buy Linnaeus, Buffon, Pallas and Lamarck, as well as Darwin (*The Voyage of the Beagle*) and some of the philosophers, such as Driesch, who take biology as their starting point' (N. Mandelstam 1974, p. 241). On the evidence of *Puteshestviu v Armeniiu*, his notes on naturalists, and several poems of the time, one can deduce that Mandelstam read these works, and maybe also some others lent to him by his friends, with the utmost attention. Unfortunately, however, only Pallas's and Humboldt's *Travels* have been preserved among his books (Freidin 1991, pp. 232, 234, 238), so that it is impossible to establish for certain which editions of Lamarck he had read; but it has been suggested to me by Il'ia Serman that Mandelstam may have been influenced in particular by the terminology used in the 1911 Russian translation of Lamarck's *Philosophie zoologique*. As Mandelstam himself put it (Mandelstam 1991, p. 85), he was interested in the 'theory of life'.

Let us now turn to Mandelstam's poem 'Lamark' itself (7-9 May 1932):

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.

К кольцедам спущусь и к усоногим,
 Прошуршав средь ящериц и змей,
 По упругим сходням, по излогам
 Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

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.

И от нас природа отступила —
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

(No. 254; for the preliminary draft of the
final stanza, see I, 290)

The published attempts at interpretation of the poem have generally been based on some obvious correspondences between it and Mandelstam's notes on naturalists (Khardzhiev 1973, p. 290), and also on the possible social and philosophical metaphors and biological images (Baines 1976, pp. 51-55; Ivanov 1976, pp. 57-59, also in German: Ivanov 1985, pp. 167-70). Clarence Brown included Lamarck among those who are treated with a 'mingling of profound esteem and easy familiarity' (Brown 1973, p. 203). As to the structure of the poem, he remarks that 'Lamarck appears... briefly, then vanishes to reveal (or metamorphoses into) the general idea of the order of animal nature' (Brown 1973, p. 214).

There are two central figures in the poem: Lamarck and the author. At the beginning the great biologist is depicted in his old age: it is interesting that Lamarck's *vieillesse* is seen as his distinctive feature in those French books on the history of science (Daudin 1983b, pp. 182, 190) that might have influenced either Mandelstam's biologist friends or the poet himself. Nature (the nature of France) as the main subject of Lamarck's late works is also something that is taken either from those of his texts which Mandelstam had read by that time, or from some description of his

fight for a true understanding of Nature (Daudin 1983b, pp. 114, 119). In the next lines Mandelstam gives his own view of Lamarck's general theory. Here the poet himself is described as being transformed into various lower animals, 'like Proteus' (compare the many other classical themes in Mandelstam, which have been studied in detail in recent scholarship). The line about the ocean can be linked not only to Lamarck's writings on the role of the marine environment, but also to Mandelstam's own use of Greek myth in earlier poems, where the sea/foam is a familiar image (see Rayfield 1987, p. 89). But this transformation is understood as a descent into the lower classes of animals accompanied by Lamarck ('с Ламарком'). When they have descended through the classes of insects ('Мы прошли разряды насекомых'), Lamarck gives his scientific account of the degradation of the senses, an account that is introduced by the words 'he said'. It could be suggested that Lamarck's name is echoed in the second half of the poem in the phonetic sequences р-л-м-к/х (*разломах*, compare the rhyme *патриарх — Ламарк*), the parallel constructions 'продольный мозг' — 'подъемный мост', and in 'зеленая могила' etc. These half-hidden anagrams can be perceived against the background of the much more obvious sound repetitions at the beginning of the poem: 'мальчик' — 'пламенный' — 'Ламарк' (compare also 'выморочный' — 'рюмочками' etc.). As for the interchange between the first person and the third (see Rayfield 1987, p. 88), in which Lamarck and his message are introduced in the poem, one should bear in mind the two different functions of the former that depend on the grammar of poetry. In the singular, the first person refers to the poet himself (see Levin 1991, p. 369), but in the plural both he and Lamarck are meant. The second person singular ('ты напрасно Моцарта любил') can be seen as addressed to the poet and — through him — to the generalized listener (and reader). While Mandelstam represents the first person of what is strictly speaking a lyric poem, Lamarck is both the main speaker and the discoverer of the 'moving ladder'.

Mandelstam was prepared to subscribe to the neo-Lamarckian views of his biologist friends precisely because he did not approve of traditional evolutionary theory. It is not known whether Mandelstam had read the interesting critique of Darwinism published in the nineteenth century by Danilevskii. But either through his friends or from other sources he learnt something about Berg's theory of 'nomogenesis' and other non-Darwinian interpretations of evolution that had influenced several scholars at that time (for instance, Freidenberg's early work on genres). To quote Daudin:

Depuis que le triomphe des vues transformistes, dans le dernier tiers du XIXe siècle, a ramené vers la 'philosophie zoologique' de Lamarck, si méconnue de son vivant, l'attention

et l'intérêt des biologistes, on a souvent cru trouver en elle, non pas seulement une ébauche, mais une oeuvre scientifique qui dépasserait de beaucoup en largeur compréhensive et en vérité durable celle de Darwin lui-même, et dans laquelle seraient déjà nettement conçues et formulées les idées directrices de l'évolutionnisme de notre époque. (Daudin 1983b, p. 201)

Mandelstam used not only Lamarck's favourite ideas, but also important images found in the writings of the great French biologist. One of these is Lamarck's 'ladder':

...une observation très importante à considérer, c'est que, dans les vertèbres, et principalement vers l'extrémité de l'échelle animale qui présente les animaux les plus parfaits, tous les organes essentiels sont isolés, où on a chacun un foyer isolé, dans autant de lieux particuliers. On verra bientôt que le contraire a parfaitement lieu, à mesure qu'on s'avance vers l'autre extrémité de la même échelle. (Lamarck 1809, p. 162; on this notion in Lamarck, see Thomson 1899, p. 14; Daudin 1983b, pp. 112, 126, 130, 133)

The idea of the 'ladder' had in fact been introduced before Lamarck, in particular by Bonnet, but Mandelstam apparently did not know this.

The other important image from Lamarck used in Mandelstam's poem (and in the prose fragments of the same time) is that of the descending movement or *dégradation*, as a result of which many important organs and capacities are lost by those animals that occupy the lowest ranks:

...en partant de l'organisation la plus compliquée et la plus parfaite, on se dirigera du plus composé vers le plus simple dans la détermination de tous les rangs et l'on terminera la série par la plus simple et la plus imparfaite de toutes les organisations animales. (Lamarck 1815, p. 356)

Je vais prendre l'ordre en sens inverse de celui de la nature, et suivre l'organisation des animaux dans sa simplification toujours croissante, depuis ceux qui sont les plus parfaits, les plus complètement organisés, jusqu'à ceux qui n'offrent de l'animalité que les plus faibles ébauches. (Lamarck 1907, p. 489)

Dégradation et simplification de l'organisation d'une extrémité à l'autre de la Chaîne animale, en procédant du plus composé vers le plus simple. (Lamarck 1809, p. 130)

Ainsi, en suivant attentivement l'organisation des animaux connus, en se dirigeant du plus composé vers le plus simple, on voit chacun des organes spéciaux, qui sont si nombreux dans les animaux les plus parfaits, se dégrader, s'atténuer constamment, quoique irrégulièrement entre eux, et disparaître entièrement l'un après l'autre dans le cours de la série. (Lamarck 1815, pp. 135-36)

The form of *ich-Erzaehlung* in the second of these passages seems particularly close to the same formal feature in Mandelstam's poem, although there, in a similar context, the poet and not Lamarck is speaking in the first person singular.

Mandelstam describes some losses arising from this degradation in a way that corresponds closely to Lamarck's own words. This relates in particular to the border between the invertebrates and the vertebrates that was so important to Lamarck, as it was to Bergson, whose influence might be seen in the way in which Lamarck's ladder is viewed in the poem. In addition, the difference in respiration and even the red colour of the breathing may recall Lamarck's words:

...si la 'sanie' des Invertébrés, 'blanchâtre par sa nature', est, dans un certain nombre d'entre eux, 'plus ou moins rougeâtre'. (Lamarck 1907, pp. 569, 586; Daudin 1983b, p. 149, note 1)

Il y a bien, comme on l'a reconnu, 'un plan commun d'organisation' pour tous les Vertébrés. Mais leur colonne vertébrale, 'base de tout véritable squelette', disparaît sans retour au point de 'l'échelle animale' où s'arrête la série de leurs quatre classes, et l'unité de plan qui régnait jusque-là fait place, chez les Invertébrés, à 'divers systèmes très distincts' d'organisation. (Daudin 1982b, p. 143)

It was precisely these two features (the distinction in the spine, and in the blood) that were demonstrated in the tables which Lamarck included in his works (Daudin 1983b, p. 117). Particularly important for Mandelstam was Lamarck's view on the absence of eyes in the classes of animals that are lower than insects (see Daudin 1983b, p.149, note 1). In some later poems that seem to continue themes from 'Lamarck' it is not the absence of eyes but their multitude that is mentioned (*мы — Айя-София / С бесчисленным множеством глаз* [No. 282]; *с... чешуей из влажных глаз* [No. 270], referring to metaphors of the language); but, as usual in mythopoetic images of eyesight, such abundance or superabundance can be seen as an alternative extreme of absence (Ivanov 1973). The absence of hearing that is mentioned by Lamarck in the poem is an important feature of his lower ring (Lamarck 1809, p.

178; see Rayfield 1987, p. 95). Its use by Mandelstam is both personal and social. It is understood as his own lack of any cultural future: *Ты напрасно Моцарта любил: / Наступает глухота научья*. These lines carry an extraordinarily precise prophecy of European doom, given at the very beginning of the Stalin–Hitler era which could indeed be characterized as 'spiders' deafness'.

Perhaps the historical context may also help to explain the most important difference between the poem and Lamarck's writings. The discontinuities in Nature, the 'gaps' (*провалы*) or 'splits' (*разломы*), seem to be much more evident in Mandelstam than in Lamarck, although the latter does talk of a 'hiatus' with respect to the difference between the organic and the inorganic worlds (see Rayfield 1987, p. 89). But as suggested to me by Mikhail Lotman, Mandelstam's scheme of gaps is perhaps closer to that of Cuvier (whose views have been revived in modern biology with such recent theories as that concerning the catastrophe which led to the disappearance of the dinosaurs). The term 'gap' (*провал*) recurs in 'Stikhi o neizvestnom soldate', but negated: *Впереди не провал, а промер* (No. 362). The intertextual comparison makes it plausible that in 'Lamark' too the 'gap' refers to a historical (and not only biological) catastrophe.

Due to his general historical sense of impending ruin, Mandelstam was greatly interested in Lamarck's idea of the disappearance of eyesight and hearing. In this he was not alone in the culture of his time. The period and the stage when the eyes were absent was also discussed by other writers and artists at the beginning of the 1930s, for instance, by Sergei Eizenshtein, whose views on certain naturalists of the past (such as Buffon) are similar to those of Mandelstam. Yet Mandelstam's lines on the absence of eyesight can be compared not only to the biological ideas of Eizenshtein, Florenskii, and other contemporary thinkers, but also, as I have mentioned in my book (Ivanov 1976, pp. 57–60; in German: Ivanov 1985, pp. 167–72), to Queneau's early novel *Gueule de pierre*; indeed, the parallels are amazing.

Queneau's novel was published in 1934, two years after Mandelstam's 'Lamark', and then after the war was rewritten to form the first part of *Saint Glinglin*. Its main theme is the gap between the two parts of the animal world. The hero of the novel, while observing fish, thinks about what distinguishes them from human beings and other animals:

Ce qui m'intéressait il y a seulement un mois me laisse maintenant complètement indifférent. C'est la vie et non sa traduction baroque dans un patois barbare, c'est la vie elle-même qui est le sens de mon activité: c'est vers sa compréhension que tend toute mon intelligence. Et ce qu'il y a de plus beau, c'est que de cette étude passionnée résulte immédi-

atement l'affirmation contraire de la non-compréhensibilité de la vie animale, de son inhumanité. Comment prétendre faire entrer l'univers dans une série de concepts liés, je veux dire un système, si le sens de la vie du homard ou du poisson cavernicole échappe complètement à toute emprise de l'esprit, humain? Les seules catégories sous lesquelles on peut distinguer cette vie sont celles de l'Epouvante, du Silence et des Ténèbres. Pour les poissons cavernicoles, peut-être faut-il ajouter la Décoloration. (Queneau 1948, pp. 23-24)

In the next chapter this internal monologue on the part of Kougard (later renamed Nabonide) continues in a way that is reminiscent of Mandelstam's poem:

Les problèmes que pose le comportement des mammifères me paraissent peu angoissants. Il y en a de plus ou moins stupides, sympathiques, beaux ou puants, mais tous rentrent dans cette ligne de vie à laquelle appartient l'homme. Avec les oiseaux, rien n'est encore perdu. Le mystère de la chouette est un mystère humain.

Peut-être me suis-je jeté trop profondément dans l'abîme pour mes premiers essais. Peut-être une lente et longue descente eût-elle été préférable. J'aurais recherché chez le singe tout ce qui y survit d'humain, puis chez le chien, le chat, l'éléphant, le raton-laveur, jusqu'à l'ornithorynque; puis chez les oiseaux. Avec les reptiles déjà, j'aurais pressenti les premières fissures. Les poissons, bien que toujours vertébrés, inquiètent définitivement. Avec les invertébrés, commence l'angoisse.

Mais ce chemin aurait été trop long. Je ne recherche pas la déperdition de l'humain à travers les espèces, mais l'aube de l'inhumanité. (Queneau 1948, p. 27)

There are several points in this passage that seem similar to Mandelstam's ideas and images. For instance, gaps and rifts are considered to be terrible. As Mandelstam had put it in his notes for *Puteshestvie v Armeniiu*: 'In Lamarck's reverse, descending movement down the ladder of living creatures resides the greatness of Dante. The lower forms of organic existence are humanity's Inferno' (CCPL, 390; III, 161). This statement is a key to the poem 'Lamarck': Mandelstam himself, accompanied by Lamarck, is descending into the Inferno of lower organic forms. His identification with Dante, which became so important in the Voronezh period, is anticipated here. In this connection it is worth citing Rayfield's observation that 'the structure of Dante's Inferno, where people descended nine circles from a tolerable incarceration to an intolerable burning hell, is remarkably akin to that of Lamarck's

animal kingdom, where the species from humans to infusoria are gradated (at first in nine, then in eleven sections), in a descending order of helplessness and hideousness' (Rayfield 1987, p. 88). But this numerological coincidence is relevant mainly from the metatheoretical point of view of a modern observer, whereas for Mandelstam himself it was not significant since, in his poem, he mentions only several lower 'rungs' of the ladder (lizards, snakes, annelids, ciliapods, insects, arachnids), omitting the names of the higher ones. The upper levels of the vertebrate evolutionary chain (human beings included) are referred to only in the last stanza in the metaphorical descriptions: 'зеленая могила, / Красное дыханье, гибкий смех'. A direct continuation of the evolutionary idea would appear to be the description of the human skull as 'developing' ('развивается череп') in 'Stikhi o neizvestnom soldate', but it is doubtful whether the 'dolichocephalic brain' is alluded to in 'Lamark' (Rayfield 1987, pp. 87, 90). The epithet 'продольный' ('elongated') applied to the brain seems to refer to the nervous tissue contained in the spine, which itself is described metaphorically as the 'dark sheath' ('темные ножны') into which the brain, like a sword, is put by Nature. The spine is seen from the point of view of the spineless (invertebrate) animals.

Thus the lyrical plot of 'Lamark' is comparable to the structure of Queneau's narrative. His hero speaks of different ways to descend, while the journeys themselves and their emotional background are identical in both the poem and the novel. The two works have other motifs in common too. Queneau's hero, for example, is also interested in the blindness of fish:

...quelques vers blancs: c'étaient des poissons: très exactement des poissons cavernicoles. Loin du soleil, ils ont perdu les yeux. Ils ont oublié toute couleur, et leurs nageoires ne sont plus que de minuscules appendices vermiformes. Le silence et l'obscurité de la mer est encore une phosphorescence et un écho. Dans les cavernes souterraines où stagnent les poches d'eau pure, c'est un silence, une obscurité minérale. On y peut vivre, là aussi. Il y a des vivants, mais quels vivants: ces blanchâtres larves qui prétendent au nom des poissons. Leurs ancêtres, dit-on dans la notice explicative, étaient de braves poissons à l'oeil vif et à la nageoire agile, portant couleur comme tout ce que la lumière caresse. Mais l'habitude des ténèbres les a transformés, et les voici. Ils vivent! Ils y a des gens qui voient là un témoignage de la puissance, de la souplesse, de la pérennité de la vie. Moi, j'ai pleuré devant acouatiques vivants cavernicoles, devant l'atroce vie qu'ils menaient. Il est difficile d'imaginer cela: naître, durer, crever peut-être: obscurs, aveugles. Et qui se reproduisent. Quel térébrant mystère, cette persistance à

subsister dans d'aussi misérables conditions. Oui, misérables, ils sont misérables!..Il n'y a là rien qui ressemble à la vie humaine. Ce serait parfaitement inhumain et sans interprétation possible; et pourtant, cela aurait alors un sens de vivre ainsi: aveugles, obscurs.

Aveugles... Obscurs.. J'ai bien pleuré. (Queneau 1948, pp. 20-21)

Like the blindness (of certain fish) in this part of the novel, all the other features of the 'inhuman' lower animals in Queneau's work derive from the ocean as their main environment. Again this may be compared to the role played by the ocean, into which the lyric 'I' is plunged, in Mandelstam's poem. Queneau's hero thinks about the creatures 'living in the darkness and silence of the waters':

Je ne m'intéressai plus qu'aux formes rudimentaires, aux éponges, aux vers (les vers de terre ont l'air si sensibles), aux flagellés. Au fait, n'est ce pas lui, l'infusoire unicellulaire, que j'aurais dû choisir tout d'abord?.. (Queneau 1948, pp. 37-38)

He wants to understand the simple creatures that live in the waters, for example:

Cette cellule autonome dans le milieu homogène dont elle se nourrit, je la vois au fond des eaux, je l'aperçois se développant indéfiniment au milieu des eaux. Aveugle. Silencieuse. Sourde. Elle vit là et, si elle se transcende, elle doit s'appréhender comme une unité vivant au milieu d'une autre unité, une unité que la multiplicité n'affecte pas car le dédoublement ne multiplie pas cette unité. Elle vit aveugle, silencieuse et sourde. Et sans crainte: car elle ne connaît pas d'ennemis. Elle ne connaît qu'une autre unité, une unité nutritive et ne connaît pas les multiplicités dévorantes...

C'est alors que je vis d'un seul coup d'oeil tous les animaux inhumains qui vivent dans les eaux, les poissons cavernicoles, les holothuries des grands fonds, l'amibe, je les vis tous, aveugles, silencieux et sourds et je compris que les catégories qui permettent de les approcher n'étaient pas celles qui limitent l'homme, mais celles qui mesurent l'embryon, que leur vie, c'était la vie foetale... et qu'il y avait deux ensembles de catégories et que la Vie c'était aussi bien le Silence, l'Obscurité, l'Immobilité et l'Unité que le Divers, le Mouvement, la Lumière, et Renouveau... (Queneau 1948, pp. 38-39)

In the dualistic thinking of Queneau's hero the difference between human beings and insects that seemed so important to the author

of *L'évolution créatrice* is no longer valid (see Queneau 1948, p. 30). He is much less Bergsonian than (neo-)Lamarckian.

I would suggest that Lamarck's influence on Queneau and his hero can be shown by a study of their terminology. Queneau's hero (Kougard alias Nabonide) is thinking about the 'dawn of the inhuman'; indeed, this has been put forward as the main idea of the whole novel (Queval 1960, p. 192). The term 'animalité', widely used by Lamarck, might have served as a pattern for Queneau's 'inhumanité'. In any case, a Lamarckian paradigm was adopted and developed in Queneau's *Gueule de pierre*. Thus the extraordinarily close parallels to Mandelstam's poem found in the novel can partly be understood in terms of Lamarck's influence on both writers. Even so it is remarkable that this influence is present in works written more or less at the same time.

Soon after Mandelstam's 'Lamark' has been published (*Novyi mir*, 1932, 6), Eikhenbaum noted that Mandelstam's 'biologism is not anti-historical and so is not asocial'; he understood this biologism as the 'visions of a dreamer and as wide semantic sphere for his lyric persona [his "I"]' (Eikhenbaum 1967, p. 168, written 14 March 1933). This coincides with the suggested interpretation of 'Lamark' as a Dantesque vision of a journey downward into hell accompanied by Lamarck (as Dante by Virgil), anticipating both *Razgovor o Dante* and the Dantesque circles of arrest, Cherdyn', Voronezh and a tragic end. I am not inclined, however, to accept the idea of hidden political and social allusions in 'Lamark' (see Baines 1976, p. 55). Mandelstam was quite open in his most dangerous poetical statements at that time, in opposition to the totalitarian regime and to Stalin himself. But as a poet he was foretelling the future, in particular the regressive, backward movement that had become the main topic of Russian and European art and aesthetic thinking (Ivanov 1976, pp. 56-137; Ivanov 1985, pp. 55-57, 166-258). I have considered many examples of this in my previous publications, and I would now like to add one more, Lorca's biological images in *Poeta en Nueva York* (1929-30):

Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!

How hard the dog tries to become a swallow!
How hard the swallow tries to become a bee!
How hard the bee tries to become a horse!

(Lorca 1988, pp. 104-05)

Compare in the final poem of the book:

Cuando la palma quiere ser cigüeña,
...Cuando quiere ser medusa el plátano...

When the palm wants to be a stork,
...When the banana tree wants to be a sea-wasp... (pp. 176-77)

Such biological images in the great poets and artists of the early 1930s should not be placed in a direct causal relation to their own individual fates and the general fate of Europe. But just as I feel sure that all the century's wars were condensed into a single image in Mandelstam's 'Stikhi o neizvestnom soldate', so the biological hell of regression in 'Lamarck' may be seen as a correlate of the social and cultural decline that was impending, if not already under way. Lamarck's ideas were particularly appropriate for such cultural reinterpretation, as Gould has pointed out:

Human culture has introduced a new style of change to our planet, a form that Lamarck mistakenly advocated for biological evolution, but that does not truly apply to cultural change — inheritance of acquired characteristics... The fundamental difference between Lamarckian and Darwinian styles of exchange explains why cultural transformation may be rapid and linear, while biological evolution has no intrinsic directionality. (Gould 1990, p. 20)

The reason that both Mandelstam and Queneau rediscovered Lamarck's imagery at about the same time, either from his own works or through reading and/or discussing the same recent books on him and on biology, was that they could find in him an expression of the general atmosphere of the times.

In the vast literature on Queneau, his *Gueule de pierre* is often compared to his later *Petite cosmogonie portative* (Queval 1984, p. 80; Queneau 1989, pp. 1237 ff.). This poem contains many motifs that have already been discussed in relation to the novel: these include the hymn to the animal that has come from the ocean ('*elle vient de l'abîme et sort de l'océan*', Queneau 1989, p. 207), the evolutionary path (p. 209) followed by animals that had been without eyes in the primeval ocean ('*Ils se voyaient sans yeux dans l'océan primaire*', p. 210), the unique cell (p. 220), and the large animal kingdom (p. 221). But all these and many other details of biological evolution are described in a playful, Joycean language, for example:

écho des plèvres larges lames latérales
lesquelles par invention évolutive
feront rebondir un paléodictyoptère

(Queneau 1989, p. 224)

Thiher has written that 'the spirit of carnivalesque truth underwrites this cosmic view of evolution' (Thiher 1985, p. 45; on the carnivalesque tradition in Queneau, see especially Hale 1989, pp. 129-34). Man himself is present at each stage of evolution, which makes it possible to compare the poem to the earlier novel and to 'Lamarck'. Although his style became much more playful, there is a continuity in Queneau's biological and philosophical interests. For future studies of his links to Russian culture there may be more of importance than just the influence of Kojève's version of Hegel's ideas on cultural evolution (Macherey 1983; Macherey 1985). Among his first biological publications, for instance, it is worth noting his review of Vernadskii's work (reprinted in Queneau 1973, pp. 20-23). Queneau approved of Vernadskii's view of the relationship between the study of life and modern physics, stressing the necessity of the biological approach to all scientific problems. As Vernadskii belonged to the same cultural circle as Mandelstam, the text seems relevant for our study. In 1932 Queneau participated in the *Cercle de la Russie neuve* (Queneau 1989, p. lvi). As yet, however, there is nothing to indicate that he might have got to know Mandelstam's poem, which was published in the same year. Until evidence is found of someone who might have translated for him from Russian (possibly a member of Boris Souvarine's circle (?) to which he belonged in 1931-33), I prefer to see the parallel as typological but not accidental.

A retrospective view of evolution seen mainly as the loss of certain features (whereas Lamarck and, following him, Mandelstam thought in terms of a backward movement down the evolutionary ladder) is used in two recent Elegies by Joseph Brodsky (Brodsky 1991, pp. 201, 238). The final parts of both poems begin with a negation of the neo-Lamarckian adjustment to the environment. In the first the name of the famous Soviet biologist Michurin is mentioned, which makes it possible to put Brodsky's rejection of a neo-Lamarckian position in a broader historical perspective (but it still does not seem possible to link Mandelstam's Lamarckian ideas to Michurin and his followers, although this has repeatedly been suggested - see Harris 1979; Isenberg 1987; Rayfield 1987, p. 88). The opposition of «хребет» ('vertebra', 'spine') and «бесхребетный» ('spineless', 'invertebrate') in Brodsky seems to point to similar words on the same root in Mandelstam. But what is more important is the character of the fusion of scientific ideas and poetic metaphors, which reminds one of Mandelstam, who not only

used images and ideas from biology and physics in his poetry (Ivanov 1990; Rayfield 1975; 1987; 1993), but also wrote on this in his articles. In this respect he can once again be compared to Queneau.

Both Queneau (see Hale 1989, pp. 37-60) and Mandelstam wrote frequently about the relationship between literature and science. In an early article Mandelstam says that 'the modern poet-synthesizer... is not a Verhaeren, but a kind of Verlaine of culture... He sings of ideas, systems of knowledge, and State theories just as his predecessors sang of nightingales and roses' (CCPL, 116; II, 227). Perhaps he would have enjoyed Queneau's playful exposition of cosmic evolution. His own longing for a poetics based on scientific knowledge is asserted in *Razgovor o Dante*, where he exclaims: 'What will become of our poetry which lags so disgracefully behind science?' (CCPL, 433; II, 403). From among the many biologically oriented passages in this essay, I will mention just one that is characteristic of the scientific interests of the time. Mandelstam speaks about 'reflexology of speech', which is understood by him as follows:

...a science, still not completely established, of the spontaneous psycho-physiological influence of the word on those who are conversing, on the audience surrounding them, and on the speaker himself, as well as on the means by which he communicates his urge to speak, that is, by which he signals with a light his sudden desire to express himself. (CCPL, 434; II, 404)

This whole field of study achieved considerable prominence in the 1920s. Reflexology had an old Russian tradition. Pavlov himself applied it to the problems of speech, but he never published his remarks on language and they were only given a canonic form after his death (some of the works on the reflexology of speech written by his former students appeared in the middle of the 1940s). I have come across enthusiastic remarks about the study of art in the future laboratory of reflexology in Eizenshtein's diary. Among scholars who later worked with Eizenshtein on this problem, two were close to Mandelstam's interests: Marr, whose theories are mentioned in *Puteshestvie v Armeniiu*, and Vygotskii, who, as I learnt from his widow Roza Noevna, was one of the poet's friends in this period.

As one last example of Mandelstam's remarkable intuition, I would like to draw attention to his discussion of Gurvich's theory of the embryonic leaf in *Puteshestvie v Armeniiu* (CCPL, 358-59; II, 153-54), a theory which was taken up again by biologists at the beginning of the 1980s. Close to the 'pre-formism' of Gurvich (and of d'Azey Thompson who was later rediscovered by Lévy-Strauss) is the idea of the pre-existing form of the organism. This idea is

expressed in the line «И в бездревесности кружились листы» in the eight-line poem 'I Shubert na vode, i Motsart v ptich'em game...' (No. 286), and it can be compared to Mandelstam's biological poems. But the idea of the environment (see Rayfield 1987, pp. 90, 96) is not readily deduced from this poem. Instead, the Neoplatonic idea expressed in the poem may be connected to Goethe's notion of the *Urpflanze* (pre-plant). Psychological analogies of these ideas were important for Vygotskii, who used Mandelstam's image of 'bodyless thought' (compare 'treelessness') as an epigraph to *Myshlenie i rech'*. Biological themes that are close to 'Lamarck' and to Goethe's morphology can also be seen in another of the eight-line poems, 'Shestogo chuvstva kroshechnyi pridatok...' (an image from Gumilev taken by Mandelstam).

Space does not permit me to dwell here on the wonderful pages dedicated by Mandelstam to Buffon, Pallas and Linnaeus (the latter he often mentions in association with Lamarck — compare a similar approach in Daudin 1983c). But let me conclude this preliminary account with some brief remarks concerning his essay on Darwin's literary style, in which one can see an attempt to approach Darwin in a way that is similar to the Formalist study of literature. Typologically comparable attempts were made by Olshchi in his history of scientific literature in modern languages (this work had not yet been published in Russian translation). One might also compare subsequent studies by Leo Spitzer of the history of key terms and notions in European culture (for example, 'milieu'/'environment', a term which is also important for Lamarckian and Neo-Lamarckian conceptions). Mandelstam was ahead of his time. His mode of synthesis seems borrowed from a future age.

REFERENCES

All references to Mandelstam's works are to *Sobranie sochinenii*; translations are from O.E. Mandelstam, *The Complete Critical Prose and Letters*, ed. J.G. Harris, tr. J.G. Harris and C. Link, Ann Arbor, 1979 (abbr. CCPL).

Baines J.

1976 *Mandelstam: The Later Poetry*, Cambridge.

Brodsky J.

1991 *Stikhotvoreniia*, Tallinn.

- Brown C.
1973 *Mandelstam*, Cambridge.
- Daudin H.
1983a *Cuvier et Lamarck. Les classes zoologiques et l'idée de la série animale (1790-1830)*, I, Paris (reprint of first edition, Paris, 1926-27).
1983b *Cuvier et Lamarck*, II.
1983c *De Linné à Lamarck. Méthodes de la classification et idée de série en botanique et en zoologie (1740-1790)*, Paris.
- Eikhenbaum B.M.
1967 'O Mandel'shtame (iz neopublikovannogo)', *Den' poezii*. 1967, Leningrad, p. 168.
- Etkind E.
1990 'Edinstvo serebriannogo veka' (L'unità dell'età d'argento), in *La lettera russa del Novecento. Problemi di poetica*, ed. E. Etkind et al., Naples, pp. 13-54.
- Freidin Iu.L.
1990 "'Ostatok knig" v biblioteke O.E. Mandel'shtama', in *Slovo i sud'ba*, pp. 231-39.
- Gould St.J.
1990 'This View of Life. Shoemaker and Morning Star', *Natural History*, 12, pp. 14-20.
- Hale J.A.
1989 *The Lyric Encyclopedia of Raymond Queneau*, Ann Arbor.
- Harris J.G.
1979 'Notes', in O.E. Mandelstam, *The Complete Critical Prose and Letters*, pp. 581-710.
1988 *Osip Mandelstam*, Boston.
- Isenberg C.
1987 *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*, Columbus, Ohio.
- Ivanov Viach. Vs.
1973 'Kategorii vidimogo-nevidimogo v mifologicheskikh i fol'klornykh tekstakh', in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, ed. J. van der Eng and M. Grygar, The Hague-Paris.
1976 *Ocherki po istorii semiotiki v SSSR*, Moscow.
1985 *Einfuehrung in allgemeine Probleme der Semiotik*, Kodikas/Code, Supplement 13, Tuebingen.
1990 "'Stikhi o neizvestnom soldate" v kontekste mirovoi poezii', in *Zhizn' i tvorchestvo Mandel'shtama*, pp. 356-61.

Khardzhiev N.I.

- 1973 'Primechaniia,' in O. Mandelstam, *Stikhotvoreniia*, Biblioteka poeta, Bol'shaia seriia, 2nd ed., Leningrad, pp. 249-316.

Kuzin B.S.

- 1983 'Ob O.E. Mandel'shtame,' *Vestnik Russkogo Khristianskogo Dvizheniia*, 40, pp. 99-129.
1987 'Iz perepiski O.E. Mandel'shtama s B.S. Kuzinym', *Voprosy istorii estestvoznaniia i tekhniki*, 3, pp. 127-44.

Lachmann R.

- 1985 'Text und Gedächtnis. Bemerkungen zur Kultursophie des Akmeismus', in *Epochenschevellen und Spachhistorie*, ed. H.U. Gumbrecht and U. Link-Heer, Frankfurt a. M., pp. 281-301.

Lamarck J.B. de Monet de

- 1907 *Discours d'ouverture du Cours* (1802), reprint: *Bulletin scientifique de la France et de la Belgique*, 40, pp. 439-595.
1809 *Philosophie zoologique*, I, Paris.
1815 *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres*, I, Paris.

Levin Iu. I.

- 1991 'Zametki o poetike O. Mandel'shtama', in *Slovo i sud'ba*, pp. 350-70.

Lorca, Federico Garcia

- 1988 *Poet in New York*, tr. G. Simon and S.F. White, ed. C. Maurer, New York (parallel texts).

Macherey P.

- 1983 'Queneau scribe et lecteur de Kojève', *Europe*, 650-651 (special issue on Queneau), pp. 82-93.
1985 'Raymond la sagesse (Queneau et les philosophes)', in *Queneau aujourd'hui: Actes du colloque Raymond Queneau, Université de Limoges, mars 1984*, pp. 15-27.

Mandelstam N.

- 1974 *Hope against Hope*, New York.

Mandelstam O.

- 1991 'Osip Mandel'shtam v perepiske sem'i (iz arkhivov A.E. i E.E. Mandel'shtamov)', publication, introduction, and notes by E.P. Zennevich, A.A. Mandel'shtam, and P.M. Nerler, in *Slovo i sud'ba*, pp. 50-101.

Queneau R.

- 1948 *Saint Glinglin, précédé d'une nouvelle version de Gueule de Pierre*, Paris (reprinted in 1975; the peculiarities of Queneau's spelling are preserved).
1973 *Le voyage en Grèce*, Paris.

- 1989 *Oeuvres complètes*, I, Paris.
- Queval J.
1960 *Essai sur Raymond Queneau*, Paris.
1984 *Raymond Queneau. Portrait d'un poète*, Paris.
- Rayfield D.
1975 'Mandel'shtam. The Voronezh Notebooks', *Russian Literature Triquarterly*, 11, pp. 323-62.
1987 'Lamarck and Mandelshtam', *Scottish Slavonic Review*, 9, pp. 85-101.
1993 'Mandel'shtam i zvezdy', pp. 299-307 of this volume.
- Struve N.A.
1988 *Osip Mandel'shtam*, London.
- Thiher A.
1985 *Raymond Queneau*, Boston.
- Thomson J. Art.
1899 *The Science of Life: An Outline of the History of Biology and its Recent Advances*, London.

МАНДЕЛЬШТАМ И ЗВЕЗДЫ

Д. Рейфилд

Starker Stern, der nicht den Beistand braucht,
den die Nacht den andern mag gewähren,
die erst dunkeln muß, daß sie sich klären.
Stern, der schon vollendet, untertaucht,
wenn Gestirne ihren Gang beginnen
durch die langsam aufgetane Nacht...
niedersinkt, wohin die Sonne sank:
tausendfachen Aufgang überholend
mit dem reinen Untergang.

Rainer-Maria Rilke, 1924 (Insel Ili, 255)

Тот Мандельштам, который говорил с такими чувством, толком и расстановкой о двойных звездах, о сложении скоростей, о затухающих волнах, о первичных пучках и о рассеянии света, о световых полях, об «интернациональном» языке теории колебаний, о том, что уже нет абсолютных величин или времени, нами, критиками, недостаточно изучен. Критики не учли и его храбрости: даже в Москве в тридцатых годах он открыто признавал и хвалил своих западноевропейских предшественников. Мы до сих пор недостаточно оценивали бесстрашный подвиг Мандельштама, провозглашавшего с трибуны своим советским слушателям принципы неопределимости и относительности и бессмысленность вещественного материализма. Вообще мы не обращаем внимания на того другого Мандельштама, счастливца, на физика Леонида Исааковича (1879-1944), жизнь и творчество которого так странно переплетаются с судьбой поэта Осипа Эмильевича.

В любой отрасли человеческой культуры мы найдем какого-нибудь выдающегося Мандельштама — сиониста-окулиста доктора Макса, математика Станлея, эмигранта-поэта Юрия. Быть однофамильцем, конечно, ничего не значит. Исследователи каждой отрасли вообще занимаются только своим Мандельштамом. Понятно, почему: совпадения по фамилии мало что значат. Ведь фамилию Мандельштам, как и другие выдуманные фамилии, австрийские чиновники раздавали евреям произвольно. Для Осипа Мандельштама быть тезкой другого Осипа или Йозефа, библейского или горийского, значило гораздо больше. Но, говоря (как я обещал) о звездной символике и о лексике астрофизики в поэзии Осипа Эмильевича, мы наталкиваемся на такие совпадения с творчеством его однофамильца, что придется проверить, случайны ли эти совпадения. В биографических

материалах, оставшихся после поэта, ни разу не упоминается имя Леонида Исааковича: казалось бы, незачем связываться с его личностью.

Но, как говорил другой физик, Петр Капица, «хорош тот эксперимент, который не согласуется с теорией». Мы наблюдаем в начале тридцатых годов поразительное преломление в мандельштамовском понятии звезды, света, эфира, пространства и времени: такая смена вех могла бы произойти сама собой, под влиянием чтения Данта; ее, может быть, определили научные веяния, которые были сильны и в советском мышлении двадцатых годов. А может быть, толчком к новой поэтике послужили открытые лекции Леонида Исааковича в МГУ по избранным вопросам оптики (с ноября 1932-го по май 1933-го) и по физическим основам теории относительности (с ноября 1933-го по июнь 1934-го, когда, конечно, поэт был уже арестован).

Тот факт, что в двадцатых и тридцатых годах в Москве жил другой видный Мандельштам, сам по себе мало показателен. Но если вникнуть в творчество Леонида Исааковича, мы откроем странные сходства. Как Осипа Эмильевича, так и Леонида Исааковича родители спасли в молодости от политических неприятностей, устроив их в западноевропейский университет. Правда, физик оставался там пятнадцать лет и прославился своими научными открытиями: все физики знают Мандельштамовы-Бриллюиновы законы рассеяния света. Вернувшись в Россию, он так же, как поэт, уехал из Петрограда, скитался по югу, побывал в Киеве, Одессе, Тбилиси и к середине двадцатых годов поселился в Москве. В конце концов, и Леонида Исааковича увезли в Сибирь, но не в лагерь, а на курорт (Боровое). Леонид Исаакович, насколько можно судить, был счастливцем.

А читая стенограммы его семинаров и лекций, можно догадаться, какими общими свойствами обладали физик и поэт. Леонид Исаакович писал и говорил не только с предельной ясностью, но без малейшей оглядки на цензора. В начале тридцатых годов в Москве единственными хранителями свободного слова остались физики. Философы, биологи — не говоря о литераторах — уже сдавались. Но проза физика Мандельштама барственно игнорирует революцию: о Ленине, о социализме, о советском народе — ни слова, даже когда он подрывает и взрывает научные основы ленинских *Философских тетрадей*. Леонид Исаакович смело настаивает на необходимости индивидуального мышления, на первенстве Эйнштейна и Планка. Итак, когда Осип Мандельштам обратился к естественным наукам, он несомненно искал не только новой символики, но и новой области мышления, где писатели еще не трусят. По тому, что он писал о Ламарке и Дарвине, мы знаем, какое влияние оказал на него биолог неоламаркист Борис Кузин. О физиках, однако, поэт не писал, и только по общим чертам, которые мы можем найти и в поэзии

тридцатых годов, и в прозе Леонида Исааковича, можно уточнить, повлияла ли на поэта проза его однофамильца.

Кстати, и Сталин, и Берия до того нуждались в своих физиках, что их оставляли практически на свободе. Даже в начале пятидесятых годов, когда печатали *Труды* покойного Леонида Исааковича, его близкий друг и сотрудник Папалекси написал предисловие, которое ошеломляет современного читателя своим несоветским свободным дыханием.

Чтобы читать Леонида Исааковича, конечно нужно, как он сам настаивал, не только быть смелым мыслителем, но и получить высшее образование в математике, чтобы освоить физические понятия, о которых он говорит. Однако публичные лекции по оптике и теории относительности, которые он читал, не требовали такого подготовленного слушателя: эти четырнадцать лекций 1933–34 гг. по истории, принципам и последствиям теории относительности и квантовой механики в общих чертах понятны и неспециалисту.

Прежде чем вернуться к поэзии Мандельштама, отметим, что Леонид Исаакович был не первым русским популяризатором современной физики: видную роль играет изложение астрофизика Александра Фридмана в 1922-ом году, сделанное за три года до его смерти и через семь лет после появления общей теории относительности Эйнштейна. У Фридмана есть довольно точные предсказания не только открытий американца Хаббла о растяжимости вселенной, но и позднейшей формулировки Осипа Мандельштама о «растяжимых» созвездиях. Дело в том, что книги Фридмана, например *Мир как пространство и время*, гораздо менее доступны неспециалисту, чем лекции Леонида Исааковича; тем не менее, и теории Фридмана — прямо или косвенно — отражены в *Воронежских тетрадах*.

Чтобы проследить влияние современной физики на космическую символику в поэзии Мандельштама, мы сосредоточим наше внимание на «Стихах о неизвестном солдате» и на горсти стихотворений в *Третьей воронежской тетради*. А прежде всего, как и астрофизики, мы пересмотрим образ и символизм звезд. Ведь без двойных звезд, теория волн Допплера вряд ли появилась бы на свет. Кроме того, свет, излучаемый двойными звездами, навел Эйнштейна на мысль, что скорость света является единственной абсолютной величиной во всей вселенной. Можно сказать, что от звездочета до изобретателя теории относительности ведет такая же линия, как от Данта до Осипа Мандельштама.

В русской поэзии, казалось бы, звезды играют ту же роль, что и в классической и западноевропейской традиции. Они являются символом судьбы, чистоты, доказательством того, что Бог — первый часовщик. Звезды наводят мысль поэтов на то, что

существуют параллельные миры, что каждому телу (физическому или человеческому) соответствует небесное. Но в русской — а точнее, во всей балто-славянской культуре — само слово звезда, *hvězda*, *žvaigžde* мешает символике. Конечно, слово звезда — исконно-общеславянское, но полностью не рифмуется ни с одним печатным словом. Трудно найти более славянское окончание, чем -зда, но рифмы «езде», «беда», «гроздь», «рост», «воздух» неполноценны, и это слово доводит поэтов до отчаяния. Когда Тютчев пишет «И от земли до крайних звезд.../Души отчаянный протест», он протестует и против вселенной, и против своего языка. Начальное звучание зве- тоже отдает славянщиной, но ассонансы звезды ограничены: звери, звено. Сравните с германскими языками или с латинскими: *star/far*, *Stern/fern*, *stelle/belle*, *étoile/voile*: в них понятие звезды легко укладывается в обычные звуковые рамки.

В своих ранних стихах Мандельштам борется со звездами: «Я ненавижу свет/Однообразных звезд» (№ 29); «И безумных звезд разбег» (№ 45). Он часто ставит отрицательное прилагательное к этому по традиции положительному существительному. Даже в призрачно-классическом мире *Tristia* мы наталкиваемся на это отрицание: «Но никакие звезды не убьют/Морской волны тяжелый изумруд» (№ 88); «Последней звезды безболезненно гаснет укол» (№ 119). Ассоциация Петрополя с звездой (№ 101) — вполне классический прием: звезда меняет цвет, и город, ее земной опекун, обречен. (Заметим, что у Мандельштама, как и у Чехова, зеленый цвет часто означает смерть и что звезды, меняющие свой цвет, являются основной причиной переоценки ценностей и для Эйнштейна, и для Мандельштама.)

Вплоть до 1921-го года Мандельштам развивает из классической символики классическую вселенную. В этом развитии, из всех русских предшественников, наиболее важную роль играют Баратынский, Тютчев и Анненский, а из современников — Вячеслав Иванов, Гумилев и Хлебников. О Баратынском здесь речи не будет, и несмотря на предельную звездность Вячеслава Иванова (*Кормчие звезды*), его дантовские приемы, даже шаблоны — «Что звездный свод — созвучье всех разлук» — представляют собой тупик для следующего поколения. О Тютчевской рифмовке «звезд» — «протест» мы уже говорили: это Тютчев подсказывает ту оппозицию звезд и гробов, которая пригодится Мандельштаму в воронежские годы: «Над вами безмолвные звездные круги,/Под вами немые глухие гроба». («Два голоса» Тютчева является, конечно, вариантом Гетевского фармазонского *Symbolum-a*: «*Ruhn oben die Sterne/Und unten die Gräber*».)

Гумилев, с которым поэзия Мандельштама не перестает беседовать, создает довольно стереотипные звездные небеса, «Где блещут/Недоступные, чужие звезды». Но обратим внимание на «недоступные», одно из коренных прилагательных в структуре

«Стихов о неизвестном солдате», и не забудем, что своим заглавием, «Звездный ужас», Гумилев подрывает собственный стереотип.

Подлинное обновление классического подхода к звездам, однако, мы находим у Иннокентия Анненского. Вслед за обожаемым им Жюлем Лафоргом, Анненский относился к небесным светилам с недоверием, граничащим с отвращением. Перелистывая *Кипарисовый ларец* или посмертные стихотворения, можно отыскать десяток примеров, где звезда лишена бессмертия: ее гасят («В небе ли меркнет звезда», БП, 201; «Небо звездами в тумане не расцветится», БП, 154). Но еще поразительнее то, как образы и рифмы предвосхищают Мандельштама. В «Стихах о неизвестном солдате» со звёздами связан образ виноградины; мясо виноградин исполняет несколько функций в поэтике Мандельштама, но связь этого образа со звездами предвосхитил Анненский в стихотворении «Лишь тому, чей покой таим...» (БП, 148):

Пчелы в улей там носят мед
Пьяна гроздами...
Сердце ж томно во сне живет
Между звездами.

У Анненского речь идет о другом, но рифма «гроздами» — «звездами» и присутствие в одной и той же строфе меда, гроздей и звезд принадлежит специфике Мандельштама.

В 1921-ом году в лирике Мандельштама произошел поворот: сжатость, герметичность характеризуют его речь. Об этом повороте оповещает эпитафия Анненскому, «Концерт на вокзале». Эту элегию Мандельштама надо читать вместе с почти одноименным «После концерта» Анненского (БП, 138). У Анненского всё гаснет, спускается, катится вниз: небеса, огни, звуки, аметисты; падающие предметы подразумевают звезды: «Что звуков пролито, взлелеянных в тиши,/Сиреневых, и ласковых, и звездных». В своем «Концерте на вокзале» Мандельштам сплетает железнодорожные стихи и биографию Анненского с прощальным поклоном всей европейской культуре. В то время слышится огромный сдвиг в понятии звездного мира. Как у Птолемея и у Тютчева, звезды у Мандельштама движутся в неслышном музыкальном хоре — в старинной гармонии сфер — но теперь произошла страшная порча: «твердь кишит червями», хор стал диким, розы гниют. Мандельштам опроверг классическую вселенную: вопреки Лермонтову, у кого «И звезда с звездою говорит», Мандельштам объявляет (как и Тютчев), «И ни одна звезда не говорит».

В следующем стихотворении «Умывался ночью на дворе...» контаминация небесной тверди зашла еще дальше. Как и у

Пастернака, так и у Мандельштама звезды ловятся в их отражении в стоячей воде, но в бочке, которая стынет на закрытом дворе, звезды не живут, а тают. Главным звеном в цепи образов является соль: крупинцы соли на черном фоне напоминают звезды на небе; раз звездные лучи у Мандельштама колют, то по всем законам синэстезии, превращая зрительное в осязаемое, мы получаем от луча — соль: соль раздражает желудок и кожу, как звездный луч — сетчатку глаза. Но и тут до Анненского недалеко. В зловещих стихах «То и Это» (БП, 113) мы находим не только образ таяния, но и сопоставления луча и топора: «Если тошен луч фонарный/На скользоте топора». У Мандельштама «Звездный луч, как соль на топоре»: и по фонетике, и по ассоциации с тошнотой, от соли до «скользоты» рукой подать.

В двадцатых годах звезды у Мандельштама связаны с колкостью и с солью; отрицательные нюансы крепнут, и звезды как будто усиливают ту гнетущую атмосферу Москвы, которую так чуют все поэты, изгнанные из Петербурга, — будь то Баратынский или Мандельштам. Возьмем, например, «В плетенку рогожи глядели колючие звезды» (№ 144) или в том же стихотворении «И только и свету — что в звездной колючей неправде».

Настоящий перелом впервые намечается в тридцатых годах, когда Армения и смерть Маяковского побудили Мандельштама к творчеству. На него навалились в одно и то же время и естественные науки, и итальянская поэзия. Биология Ламарка дала ему систематическую модель деградации мира. Как я описал в одной статье четыре года назад, в своих стихах Мандельштам понял Ламарка иначе, чем в прозе: он черпал из его *Философии зоологии* не теорию эволюции, а обратный взгляд на сотворение мира, сверху вниз, охватывающий страшный спуск от горячей крови до паучьей слепоты.

На первый взгляд классическая итальянская поэзия вряд ли могла толкнуть Мандельштама на новое понимание звездного мира. У Петрарки, которого он переводил с таким чутьем, звезды действуют чисто астрологически: «eran le stelle/Che producon fra voi felici effetti» (CCCXXV). Дант завершает все три книги *Божественной комедии* словом «звезды»: «E quindi uscimmo a riveder le stelle»; «Puro e disposto a salire alle stelle»; «L'amor che muove 'l Sole e l'altre stelle». Но твердь небесная и вся вселенная у Данта построена в таком же нисходящем, концентрическом плане, как у Ламарка, и, читая дантовский Ад, можно пройти, конечно, такой же спуск в девятый разряд животного мира, как и изучая *Философию зоологии* Ламарка.

Разбирая шедевр прозы Мандельштама *Разговор о Данте*, мы с изумлением заметим наличие эйнштейновских понятий о причинности, о четырехмерном времени-пространстве, о перевороте отношений при скоростях, граничащих со скоростью света: «В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому

что "бегаёт быстрее" (II, 367); «...деталь... уходит в новое функциональное пространство или измерение» (II, 368); «...удлиняясь, поэма удаляется от своего конца» (II, 374).

На самом деле Мандельштам не первый сличил *Божественную комедию* с теориями Эйнштейна о предельной скорости света. В 1922-ом, кстати, в том же году, что и книга Фридмана, появились *Мнимости геометрии* Павла Флоренского, где великий математик-богослов замечает, что при системе Птолемея эмпирийская сфера звезд у Данта должна была бы вращаться быстрее, чем скорость света, и таким образом, явление неизбежно предшествовало бы причине. Скорее всего, Мандельштам был знаком с книгой Флоренского.

Еще удивительнее у Мандельштама, однако, сопоставление Данта с современной оптикой. Лексика *Разговора* сама по себе предполагает, что Осип Эмильевич слушал Леонида Исааковича. Возьмем ключевую терминологию *Лекций по избранным вопросам оптики* зимой 1932-го года: «пучки света», «световые колебания»; «световое поле»; «волновая... природа света»; и термины, упомянутые год спустя, в *Лекциях по физическим основам теории относительности*, например: «маятник Фуко». Мы наталкиваемся на них в *Разговоре о Данте*: «любое слово является пучком» (II, 374), «грандиозный опыт Фуко», производящийся «множеством маятников, перемахивающих друг в друга» (II, 403). Не только термины, но и понятия исходят из Леонида Исааковича. Например, тот парадокс, что электромагнитические эффекты света зависят не от его интенсивности, отражается в мандельштамовском осмыслении Данта: «Смысловые волны-сигналы... чем сильнее, тем уступчивее» (II, 364). В *Разговоре* мы найдем и «волновой танец... пристрастие к повторяющимся колебательным движениям» (II, 390). Мандельштам буквально применяет квантовую механику к поэзии: поэт стал излучителем, планковский поток звездного града — кванты-фотоны — стал полетом поэтических образов. Наглядная оптика Данта как у Флоренского, так и у Мандельштама преобразована призмой относительности, «*Si come mostra sperienza ed arte*» (II, 393).

Через четыре года полностью проявится влияние современной физики (и предположительно однофамильца Леонида Исааковича) в «Стихах о неизвестном солдате». Я предварительно оговорюсь: «Стихи о неизвестном солдате» так же многослойны, как *Зангези* Хлебникова (к сожалению, звездный язык Хлебникова придется пока обойти молчанием) или *Бесплодная земля* Элиота. Мы же займемся всего одним слоем — слоем фотомеханики и астрофизики. Мы отметим, как и в *Разговоре о Данте*, так и в *Первой* и *Второй воронежских тетрадах*, наличие лексики Леонида Исааковича — и в прямой, и в преображенной форме. У Леонида Исааковича звездный свет представляется «пучком» разных фаз и герцев: у Осипа Эмильевича появляется «пучок»,

«пучки» (№ 380), из которых вытекает по хлебниковскому процессу внутреннего склонения зловещий «паучок» и «паутина». Слово «величина» возникает уже раньше в одиннадцатом восьмистишии, быть может под влиянием Флоренского: «И я выхожу из пространства/В запущенный сад величин,/И мнимое рву постоянство/И самосознание причин» (№ 285). Но в «Стихах о неизвестном солдате» эта лексика сгущается в одну космологию. Тут мы находим «растяжимых созвездий шатры» — ту идею сжимающейся и растущей вселенной, которую Александр Фридман внес как поправку в космологию Эйнштейна и которая уже налицо в мандельштамовской Москве: «А она — то сжимается, как воробей,/То растет, как воздушный пирог» (№ 232).

Существенную роль, однако, получает волновая-квантовая идея света как поля, где пролетают частицы, чье местонахождение или траектория неузнаваемы. Излагая опыт, предложенный Эйнштейном, и объясняя теорию неопределенности Шредингера, Леонид Исаакович в своей седьмой лекции (7-го апреля 1933) описывает свет как оборванный волновой дуг, как отрезок синусоиды. Не отсюда ли вытекает третья часть «Стихов»? Световое поле у Мандельштама «треугольным летит журавлем». Не исключено, что размышления четвертой лекции Леонида Исааковича по вопросам оптики о том, возможен ли абсолютно черный экран для поглощения света, и его описание опыта, в котором волна света расходится от щели, вдохновили страшный образ «черномраморной устрицы», в которой свет гаснет.

Леонид Исаакович был одним из тех современных физиков, который разрешил давнишний спор, является ли свет волной или потоком частиц. Пользуясь уравнениями Планка и Шредингера, он настоял на обоюдной, то есть квантовой, природе света. Именно эта двойственность расстраивает Мандельштама: свет стал светопылью, свет можно размолоть «в луч скоростей». Корень «моль» приводит к глаголу «молоть», к рифме «боль». Но исходная точка лежит в лекциях Леонида Исааковича, который уделил много времени описанию молекулярного преломления света и в своих лекциях по теории относительности сосредоточился на парадоксах сложения скоростей. Строка «Сквозь эфир десятичноозначенный» звучит как отголосок фразы Леонида Исааковича о том, что вопрос скорости света уже не является вопросом «последнего десятичного знака» (10-го марта 1934).

От погашения света — отражения действительности, свидетеля правды — Мандельштам в седьмой части «Стихов» переходит к астрономии. О сдвигах в цвете звезд писали многие астрономы. Мифология, которой пользовались де Нерваль или Хлебников, давно признает существование как красных, так и белых звезд, как черного, так и желтого солнца. Но недаром Леонид Исаакович подчеркивал значение двойных звезд и сдвиг

в окраске звезд как доказательство квантовой природы света и принципа относительности.

Мы сможем сойтись на том, что у Леонида Исааковича и Осипа Эмильевича есть замечательно схожие понятия и термины. Если мы в ближайшее время не разыщем какого-нибудь свидетеля, видевшего поэта на публичных лекциях своего однофамильца, мы конечно никогда не сможем бесспорно определить, каким путем вопросы современной физики преломили течение символики поэта. Но не надо забывать, что от Лобачевского и до Сахарова русские математики и физики своим бесстрашием помогали поэтам «бороться за воздух прожиточный —/Это слава другим не в пример».

ЛИТЕРАТУРА

Сочинения Осипа Мандельштама цитируются по: *Собрание сочинений*. Анненский цитируется по изданию Библиотеки поэта, *Стихотворения и трагедии*, Л., 1959.

Стенограммы лекций Леонида Исааковича Мандельштама по вопросам оптики и по физическим основам теории относительности изданы в пятом (последнем) томе его *Трудов*, АН СССР 1950, с. 9-305.

По вопросам роли естественных наук в поэтике Мандельштама в критической литературе отметим:

Вяч. Вс. Иванов, «"Стихи о неизвестном солдате" в контексте мировой поэзии», в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 356-66.

Donald Rayfield, 'Mandel'shtam, The Voronezh Notebooks,' *Russian Literature Triquarterly*, 11, 1975, pp. 323-62.

Donald Rayfield, 'Lamark and Mandel'shtam,' *Scottish Slavonic Review*, 9, 1987, pp. 85-101.

Полезным, хотя неполным, пособием по лексике Мандельштама является D.J. Koubourlis, *A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam*, Ithaca and London, 1974.

MANDELSTAM AND MOTIFS

FROM CLASSICAL ANTIQUITY

Hans Rothe

Mandelstam is considered an enigmatic poet. Unexpected metaphorical association, logical leap, inextricability of thought and contradictory images are characteristic of his poems. One gets along mainly by referring to parallel passages from his own poems or those by other poets (Blok, Tiutchev, Pushkin, Derzhavin, Viacheslav Ivanov) for an explanation. The magic word is subtext.¹

But Mandelstam's poems are also distinguished by a rare harmony of sound and rhythm. This has also been described, though more rarely. Taranovsky and his school looked for accented syllables only,² while the numerous followers of Mukařovský have followed the structuralist path by enumerating only *isolated* sounds that reappear in the line, leaving apart repeated sound *combinations*. But up to now scarcely anybody has brought together such observations on sound and rhythm with observations on metaphors and motifs, and likewise little attention has been given to composition, the arrangement of sound, rhythm and motifs.

On several occasions I have sought to suggest a way forward with the help of the concept of *sound motif*.³ What is meant by this is not the repetition of *isolated* sounds (Mukarovsky) but rather the repetition of a *nexus* of at least two sounds (as well as its variations: ri — ry, and inversions: ir — yr); moreover, through their repetition in different words, these nexuses acquire a semantic meaning which adds to the meaning proper of the words. Thus it would seem that metaphorical structure is achieved not only in the conventional way through the complex semantics of the words, but in addition by the repetition of sounds from wholly different words and their combinations.

This line has been followed ever since Rimbaud's 'Voyelles' (1871) and Verlaine's 'De la musique avant toute chose' ('Art poétique,' 1874/82); in the Slavic languages the first systematic development of a theme by sound motifs can be found in Březina's poem 'Hus' (1886).⁴ All this, of course, has to do with the fact that music has been given such importance in modern aesthetics. Mandelstam himself gave a clue to the importance that sound in itself had for him as a means for the achievement of

meaning. His autobiography *Shum vremeni* (1925) opens with the words: 'Я хорошо помню глухие годы России — девяностые годы... их болезненное спокойствие... последнее прибежище умирающего века' (II, 45).⁵ The question of sound or silence becomes a historical category here. Time can be silent, and if it becomes so then it will die. This is the leitmotif of *Shum vremeni*. It says that art is a source for history. Should this source be missing, then no other document is able to explain the age, and if it is lost, we will know nothing about that age. We find this leitmotif in many of Mandelstam's poems right from the beginning, often connected with the word 'глухой'.

In his poems from 1910 to about 1920, i.e. in *Kamen'* and *Tristia*, Mandelstam related this leitmotif time and again to themes from ancient mythology, and it seems that myth and classical antiquity in Mandelstam's poems can be explained by his reflections on music, i.e. by *sound motifs*. I want to explain this with reference to three poems: 'Silentium' (No. 14, 1910), 'Admiraltestvo' (No. 48, 1913), and 'Zolotistogo meda struia iz butylki tekla...' (No. 92, 1917).

Mandelstam rarely gave titles to his poems and 'Silentium' was the first to which he did so, but the title was not included in its first publication.⁶ The poem has been analysed relatively often, with reference, of course, to the poem of the same title by Tiutchev, and its closeness to Symbolism.⁷ The title remains peculiar because the poem itself does not contain an invitation to silence, as is the case in Tiutchev who frames his poem with the imperative 'молчи', repeating it as a refrain in all three stanzas. It is rather that silence shall *not* prevail, that music (I,2; IV, 2) and a note (III,3) should be heard: not just words, but music. And this leads back to Tiutchev, since his last line talks of the 'song' of man's inner world ('Внимай их пенью').

But for Mandelstam the issue is not one of song *instead* of words. The key lines are: 'Она еще не родилась,/Она и музыка и слово...' (I, 1-2) and 'И слово в музыку вернись' (IV, 2). In these lines one can discern the poem's composition and thus its theme, in terms of motif as well as from a tonal point of view. The frame is formed by the words 'еще не' — 'not yet', and 'вернись' — 'return'. Here at the end we find an imperative, but it does not call for silence, rather for the union of word and music which was there at the beginning. So the theme according to the first stanza is 'связь всего живого', the 'inner bond of all living beings', a primeval unity of the whole with its parts.

In this frame we can clearly distinguish a sound motif; in I,2: жи — и/с, in IV,2: и/с — жи — ись. There is also the sound motif му in 'музыка' in both lines. The first sound motif is clearly related to the words 'слово' and 'вернуться'. What is at stake is the re-establishment of language as the embodiment of life, and this must

be done by music. The word 'слово' is to mean 'logos' here: Mandelstam referred to it several times in his essays.⁸ So this means: sound united with meaning, so that speech and meaning do not fall apart. This union is understood as the unity of opposites.

In the second stanza it becomes apparent how Mandelstam perceives this restoration of a primordial state. He gives a double comparison which varies and illustrates the theme: music and words shall be like white lilac to a dark blue vase, and these in turn are compared to sea spray and the dark depth of the sea. A new sound motif becomes apparent here: ен — едн — ень, which is unmistakably linked to the idea of brightness and lightness, while the motif му in 'безумный', 'мутно' varies the music motif and has to be related to the concept of cloudedness and depth.

These three motifs are spread over the poem with differing intensity and musical variation, and contribute to its thematic composition. It should be clear that they, i.e. ис — си, му — ум, ен — едн, take up and vary single syllables from the title word *Si-l-ent-i-um*. The title is a kind of anagram for the poem's theme. Thus it functions as a model of thematic development in Mandelstam's poems. A main theme is given which has to do with the etymological meaning of the words, frequently supported by metre and rhythm. Almost always it remains enigmatic. In the present case this theme is the return to an origin and, surprisingly, only at the end is the ancient name Aphrodite given to it. Then there are one or more secondary themes which are developed by sound motifs and often only serve to fill certain gaps in the main theme or make the whole thing comprehensible. In the present case, for example, sound literally accompanies the motif of music.

A frequently quoted passage from the subsequent essay 'Slovo i kul'tura' (1921) would seem to describe this very model: 'Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно' (II, 226). Obviously this is not to say that the meaning of a word can be determined arbitrarily. A possible interpretation might be that in addition to the given, fixed meaning of a word, one has to find another, free one.

'Silentium' appears to be a poem that is concerned with the function and purpose of art, and this at a point in history when reason, and conscious acts and perceptions, seem to have separated from the source of life, hence the need for finding the 'inner bond of all living being' is felt. This has nothing to do with Symbolism, as some have said, it is a return to the aesthetics of Romanticism, but with a remarkable classical line at least as far as its outward shape is concerned.

'Admiralteistvo' has been called the most important art poem of the subsequent years. The poem has been interpreted very

often,⁹ and continues to be regarded as the central poem of Mandelstam's first cycle *Kamen'*, a view which is certainly justified. Still the specific relations between the poem's main theme and its contrapuntal secondary themes remain to be investigated.

Nilsson found the main theme to be 'the impression of flight and liberation... to overcome the earthboundness'. Indisputably, the main idea in stanza II is: 'красота не прихоть полубога', beauty, i.e. art, will rather be achieved by the sharp eye of the craftsman who adheres to the natural condition of earthly things. The unexpected turn of the final stanza is peculiar, though none the less understandable: in spite of his being bound by the 'rule of elements' ('четырёх стихий... господство') 'free man' is able to create a fifth, his own element, enabling him to strip off the fetters of nature and reach cosmic expanses, perhaps the supernatural or spiritual. Again 'Slovo i kul'tura' gives a clue: 'Наконец мы обрели внутреннюю свободу... Яблоки, хлеб, картофель — отныне утоляют не только физический, но и духовный голод' (II, 223), i.e. the spiritual or supernatural can be found only in nature and in her order. Applying this to 'Admiralteistvo' results in the following: the liberation of genius, the freedom of art is made possible by the rules of the craft and only by them. Like so much else in the poetics of both the young and the mature Mandelstam (up to 1925), this is nothing new. It is the position of a classical, idealist aesthetics of a Platonic or Neoplatonic stamp, and bears an obvious relation to the poetry of the late Derzhavin period and to the classical period of Weimar literature.

This poem, however, is full of contrapuntal motifs, bringing an elusive quality to its thematic development. The last words of stanza I define the main theme: 'воде и небу брат'. The work of art described seems to exist on the border between two contrary elements: the sea as an element of depth and of death, the sky as an element of height and of hope. This reminds one of 'Silentium'. But both comparisons invert the conventional notion in a curious way. The ship — immediately afterwards called 'воздушная корабль' (II,1) in imitation of Lermontov¹⁰ — is traditionally a symbol of lightness, freedom, the easy overcoming of the laws of nature. But here it is bound to the element of depth. Similarly, alongside the motif of setting sail in stanza IV, there appears the contrapuntal image of rusty anchors, signifying uselessness, which is reinforced by the comparison to abandoned ploughs. Conversely, the monument of stone, originally a symbol of heaviness and earthliness, is built high (an 'acropolis'), and it is this that is brother to the sky. This elusive quality probably underlines the main idea of *Kamen'*: stones are the material for building (No. 65, 1914), art is won from them: 'Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство' (II, 323). Already here

at the beginning of the poem art breaks the laws of nature, but at the same time it also breaks the rules of craftsman, and this is accomplished by virtue of its elusiveness.

The rules of this craft are the subject of the last line of stanza II. But it seems to be strangely inappropriate that the epithet attached to 'глазомер' is 'хищный'. This suggests that in the craft itself, in regularity, rules are already broken.

In stanza III, 1-2 the poet states that the domination of the elements allows one to free oneself and create a fifth. Then in III, 3-4 there follows an intensification, with the application of this idea: the dimension of space is overcome by the rational and clever construction of a building ('целомудренно построенный ковчег'). This in turn stands in contrast to the main idea of stanza II, because there beauty becomes possible through practical action. The decisive word in this passage is 'ковчег': it is a sacred word that can be associated with the ideas of both sanctuary (the Ark of the Covenant) and salvation from cosmic destruction (Noah's Ark and the Flood).

As has already been noted, the same kind of thing can be found in stanza IV. Sound motifs would seem to reinforce our interpretation. Stressed o syllables appear in the first two stanzas in the combination *op — po, ot*: 'тополь' (I,1), 'акрополь' (I,3), 'недотрога' (II,1). They accumulate in the third stanza: 'господство', 'четырёх' (III,1), 'свободный' (III,2), 'превосходство' (III,3), 'построенный' (III,4), and then they reappear once again with marked frequency in the last stanza: 'брошены' (IV,2), 'вот разорваны трех' (IV,3). This cannot be overlooked, yet the semantic purpose is not clear. At the beginning the sound motif would seem to be related to the concept of something slender, striving upward: 'тополь', 'акрополь', 'недотрога'. This seems to tie in with 'свободный', 'разорваны' at the end. But then there is the sense of earthliness, exactness in 'господство', as well as the meaning of the numerals. Nonetheless the idea of departure is dominant. Still more interesting is a latent secondary meaning which is suggested by the sound associations. Take, for instance, 'пыльный тополь' in the first line: the ascending, slender tree, being covered with dust, remains after all in contact with the earth. This is even more notable in 'в столице... томится' in the same line: the capital is the embodiment of life in the country, but from the tonal point of view it is related to dullness. One final example: the fact that the concept of beauty in stanza II wavers between craft and genius, and that it is elusive, is suggested by the repetition of a sound motif in 'не прихоть' — 'хищный'.

'Admiralteistvo', the last of the great building poems in *Kamen'*, is above all a poem about art as well. The art of verse, the harmony of sound and rhythm is perfect, and the thematic structure enhances the impression of harmony too. But repeated

reading shows that so many contrapuntal elements are included in this structure that once more the result is a certain elusiveness which one can only assume is intended.

In any case Mandelstam's poetics developed further in this direction. Stages in this development are the Homer poem 'Bessonitsa. Gomer. Tugie parusa...' (1915), the Rome poem 'S veselym rzhaniem pasutsia tabuny' (1915), the Phaedra poems of 1915 and 1916, 'Akhmatova' (1914), 'Solominka' (1916), and the early Petersburg poems 'Mne kholodno. Prozrachnaia vesna...' and 'V Petropole prozrachnom my umrem...' (1916). On examining them more closely, one may notice that the opposition between dark background and bright surface continues to be described and continues to be related to sound motifs, but one will also notice that this opposition emerges more threateningly in the course of the war (for example, the opening line 'В Петрополе прозрачном мы умрем' [No. 89]; or 'Измученный безумством Мельпомены' [No. 81]).

A poem which — for the last time — seemingly does not show any concern for this is the anapaestic 'Zolotistogo meda struia iz butylki tekla...' (No. 92). It was written in August 1917, after the February revolution and before the Bolshevik seizure of power in October. The end of the war had come and Mandelstam was living in the Crimea, far away from events.

Terras writes that it is 'not really classical',¹¹ but the reason for this is not quite clear. The six stanzas do create a thoroughly harmonious and hellenistic impression. Throughout the poem we find a descriptiveness rarely achieved even by Mandelstam. The frame formed by the first and the last line has the same happy mood, starting with bucolic simplicity and ending in the contentment of a successful homecoming. The whole poem is marked by a deep feeling of happiness, not born of success but arising out of a sense of moderation. It is the happiness of a man who is not bothered by the storms of the world, who — living in an outpost where one would normally experience provincial boredom ('печальная Таврида') — has found safety, contentment, and a home, and who observes the course of worldly events seemingly from a safe distance. The anapaestic pentameters support this impression. The irritating irregularity of the stressed upbeat, so characteristic of Nekrasov who first cultivated this verse, is almost missing from their perfect harmony.

But here too elusiveness is very much present; Levin has described it masterfully.¹² We might, however, add something to his description, from the point of view of the poem's semantic and phonetic structure.

Latent motifs of death can be found right from the beginning. Honey, which ever since Ovid has been 'a spiritual attribute of the golden age' and by virtue of this reinforces the bucolic keynote, is

at the same time also a 'symbol of the passing to another world', a furnishing of the grave and an offering to the goddesses of death.¹³ The word 'стрыя' has long been a metaphor for death and transitoriness, as in Derzhavin's 'Reka vremen', a poem which had a significant resonance in Mandelstam's poetry. The phrase '*через плечо поглядела*' is interesting. It might well be related to the opening line of 'Akhmatova': 'В пол-оборота, о печаль' (No. 59); and from there, through the immediately following 'Спадая с плеч, окаменела/Ложно-классическая шаль' to the phrase 'Спадают с плеч классические шали' from the Phaedra poem (No. 81), which in turn will subsequently be echoed in the final line of 'Kassandra': 'Сорвут платок с прекрасной головы' (No. 95, December 1917). The woman looking back over her shoulder is a pose of the kind Mandelstam liked to typify, a pose of tragic forlornness.

The secondary theme is of course rhythmically controlled. The second line of the first stanza has a light hypermetrical stress, the third line a stronger one. They check the rhythmical flow, and this is conspicuously related to the idea conveyed in the lines: the flow of the river is so slow that there is still time to say something. But the idea of the secondary theme remains that danger and death have arrived.

This determines the theme and counter theme in the first stanza. In the first two stanzas the poem now develops a scene inside a house, while outside there is a hot summer afternoon. The two persons leave the house in the next two stanzas: their view enlarges, they behold the land flooded with sunlight and some of the main figures of classical Greek literature and mythology come to mind: Jason and the Argonauts, Helen, Penelope and Ulysses. At the center of this passage is the expression 'наука Эллады' (IV, 3).

Midday silence is evoked in stanza II, but here too the counter theme is present: 'сторожа и собаки' imply something threatening. This is only understandable if one thinks of Bacchus as Dionysus, the god who is torn apart. Voices are to be heard, but in a beautifully evocative scene there is no wish to understand or answer them. It is as if the house were not alive. The voices do not get through, communication is impossible. Ever since Gogol' and Goncharov we know this mood in Russian literature as a simile for death.

In stanza II the park is sunburnt, nature is scorched. A contrast follows: 'темные шторы... белых колонн'. Again it is a very descriptive image: a house, which is darkened in the heat of the afternoon, and yet blinds are really white. The darkened house, now that the people have left, is completely empty and eerily without life.

This impression is reinforced in the final line which is compositionally related to the final line of the third stanza, midway through the poem. The last line reads: 'Одиссей

возвратился, пространством и временем полный'. Ulysses returned from his wanderings, but one of his terrible experiences had been the journey to the underworld. 'Full of space and time' of course translates as follows: he has long been in the world and has experienced it to the full. But it also implies that he returned from the underworld to earthly conditions. The description 'тяжелые волны' (VI, 2) links to 'тяжелые бочки', which are compared to days, i.e. time (II,3). Time and waves are related by sound. The days are aimless like the waves ('катятся'). Again the sea is the element of depth and death; not only Ulysses but also the Argonauts fought it.

'Наука Эллады' — this is the journey of desire to a fairy-tale, unreal destination, beyond the limits of nature, and at the same time it is a struggle with the omnipresent element of death whose voices reach our ears though we are not able to understand them. And it is also the happy return from another world, although only to a miserable province. This ending stands in contrast to that of 'Admiralteistvo': in the latter the ship finally sets sail to go from dull idleness to cosmic expanses, here it returns from the edge of the world to familiar life.

It has already been said that, here too, sound motifs link the development from theme to countertheme. One sound motif is particularly important. Four times with increasing intensity we find the vowel sequence у — а: 'струя', 'куда', 'судьба', 'скучаем'. On this occasion a semantic function can definitely be attributed to it: it relates to the idea of fate, the inevitable force to which one has to surrender ('струя'), which one has to endure and yet by which one gains in the end ('не скучаем'). It would appear that this sound motif is the reason for the inadequate Latin form Bacchus instead of Dionysus in 'всюду Бахуса службы', but it points to the notion of death. At the beginning of the second half of the poem, in the fourth stanza, there is again an accumulation indicating danger, menace and death: 'курчавые всадники... в кудрявом порядке'.

If this interpretation is plausible, we have found a perfectly natural explanation for the rather casual beginning of the fifth stanza: 'Ну, а...'. It may introduce a simple, conversational tone, but then it also contains the sound motif of the concept of fate, and this in an almost abstract, musical way, nearly without lexical meaning. Mandelstam's poetry features several of these seemingly careless phrases: 'И вот' in 'Admiralteistvo' (No. 48); 'Ну что ж' in 'Sumerki svobody' of 1918 (No. 103). These phrases nearly always involve a sound motif, and they are nearly always located towards the end of the poem, without lexical meaning, but always with a strong emotional charge.

In conclusion, a final remark on the significance of classical mythology in Mandelstam may be appropriate here. It might seem

that classical antiquity, imbued with motifs of bucolic silence, would give him the chance to escape from his time, but if one looks closely enough one will find that this very classical antiquity gave him the means to understand his age, marked as it was by destruction and death. Classical antiquity offers a kind of model for salvation from the deathly peril of time and history. This can be understood only if one focuses on Mandelstam's major motif of 'связь всего живого', the unity of opposites. And this in turn can only be seen if one analyses the sound motifs and considers them a serious attempt at the composition of a secondary theme in addition to the major one. Then, however, a simple truth will emerge from the antique motifs: Death is always a visitor.

NOTES

1. See, for example, Omri Ronen, *An Approach to Mandel'shtam*, Jerusalem, 1983.

2. See my critical remarks in 'Eine Anmerkung zum russischen Alexandriner und zur metrischen Methode Taranovskijs', *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 209, 1973, pp. 385-89; in detail in my 'Tragischer Alexandriner und Alexandrinertragödie in Russland', in *Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa*, Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 13, Giessen, 1978, pp. 111-49.

3. See notes 1 and 2; see also my 'Über Klangmotive als innere Form', in *Ars Philologica Slavica. Festschrift für Heinrich Kunstmann*, Sagners Slavistische Sammlung, 15, ed. V. Setschkareff, P. Rehder, H. Schmid, Munich, 1988, pp. 340-50 (pp. 344-45).

4. See my 'Über Klangmotive als innere Form', pp. 345-46.

5. References to Mandelstam's works are to *Sobranie sochinenii*; references to the main poems under discussion give stanza and line numbers.

6. See O. Mandelstam, *Stikhotvoreniia*, Biblioteka poeta, Bol'shaia seriia, ed. N.I. Khardzhiev, Leningrad, 1973, p. 256.

7. Gumilev related the poem to Verlaine's 'Art poétique' (see N. Gumilev, *Sobranie sochinenii*, IV, Washington, 1966, p. 363); see also V. Terras, 'Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam', *Slavic and East European Journal*, 10, 1966, pp. 251-67.

8. See, for example, 'Utro akmeizma' (II, 321).

9. See Terras; J.B. Woodward, 'Rhythm and Structure in the Alexandrines of Mandelstam', *Canadian Slavic Studies*, 2, 1968, pp. 1-13; N.A. Nilsson, 'Ship Metaphors in Mandel'shtam's Poetry', in *To honor Roman Jakobson*, II, The Hague-Paris, 1967, pp. 1436-44 (pp. 1438-40).

10. Lermontov's 'Vozdushnyi korabl' (1840), a translation of Zedlitz; probably following a translation by Zhukovskii of Zedlitz again, 'Nochnoi smotr' (1836), with its image of 'horses of the air' ('воздушные кони').

11. See Terras, p. 258.

12. Iu.I. Levin, 'Zametki o "Krymsko-ellinskikh" stikhakh O. Mandel'stama', *Russian Literature*, 10-11, 1975, pp. 5-31 (pp. 10-12).
13. See G. Schoot in *Der kleine Pauly*, 2, 1979, col. 1210-11.

«ВОСЬМИСТИШИЯ» 1932-1934 гг.

О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

(некоторые вопросы текстологии)

С. Шварцбанд

Не сложись судьба О.Э. Мандельштама столь трагически, наверное, у нас не было бы многих — сегодня уже неразрешимых — проблем. Подвиг жены поэта Н.Я. Мандельштам, как и беззаветная преданность ему со стороны друзей и знакомых, а подчас и незнакомых лично с ним людей, — не подлежат каким бы то ни было переоценкам или «реформам». Впрочем, ангел-хранитель творческой судьбы, жена поэта, выделяла три среза в наследии О. Мандельштама 30-х годов: ею удостоверены «окончательные тексты», «черновики» и «наброски».¹ У нас нет права забывать о том, что «черновые варианты» (со всеми вытекающими из этого определения последствиями) существенно отличны от окончательно закрепленных «авторской волей» художественно законченных произведений. Вместе с тем, именно это обстоятельство становится определяющим в давнем общенаучном споре по поводу *эвентуальности* «истории текста» и *объективности* «имманентного анализа», ибо, на самом деле, в одном случае, «история текста» мандельштамовских произведений не может опереться на окончательный вариант (следовательно, обесмыслена), а «имманентный анализ» одного из вариантов при отсутствии «инварианта» является «частным случаем» поэтики (следовательно, неконституирующим).² Думается, что для литературоведения в целом, вопросы «истории текста» и «имманентного анализа», применительно к творческому наследию Мандельштама, являются вопросами чести самой науки, ибо в том виде, в каком существуют многие замыслы Мандельштама, они на девять десятых сокрыты от читателя и содержательно «непроницаемы». Поэтому, к сожалению, исследователи вынуждены предлагать «гипотезы», которые могут быть приняты (или не приняты) за текстологические «решения», но только при совместном «договоре» и в связи с отсутствием законченных произведений поэта.

Одной из таких попыток и является данная работа по «Восьмистишиям», поскольку «черновой материал» (в конечном счете, «неавторизованный» как *результат* творческого процесса) в «Московской тетради», «Ватиканском списке» и «Наташиной книжке», пусть и приблизительно — пунктиром, может быть упорядочен по тем или иным параметрам.

В своем «Комментарии» Н.Я. Мандельштам отметила: «Все стихи периода 1930–1934 и частично "Первая воронежская тетрадь" были записаны нами в "Ватиканский список". Мы попросту восстановили все московские стихи, рукописи которых погибли во время обысков в мае 1934 года» (190).³ «"Восьмистишия" ... представляют собой не цикл в буквальном смысле слова, а подборку. Сюда вошли ряд восьмистиший, написанных в ноябре 33-го года, одно восьмистишие, отколовшееся от стихов на смерть Андрея Белого, и одно — остаток от "Ламарка". Мандельштам никак не хотел собрать и записать восьмистишия. Он долго убеждал меня, что восьмистишия — это просто неудавшееся большое стихотворение, но постепенно я замечала, что он начал их читать людям. В частности, он прочел Пастернаку "О бабочка, о мусульманка..."... Стихи Пастернак принял холодно... Первая запись восьмистиший все же состоялась в январе 34-го года. Были записаны №№ 2, 3, 4, 5, 6, 7... В феврале он прибавил к восьмистишиям 8 строчек, отделившихся от стихов Белому, и сразу вспомнил "Шестого чувства...". Лишь в Воронеже он "еабилитировал" два последних восьмистишия №№ 10 и 11... Их он дольше всего не пускал в подборку. Тогда же О.М. записал второй вариант "Люблю появление ткани..."» (236–37).

Н.Я. Мандельштам предлагала для записанных «восьмистиший» вполне определенную «композицию»: «В этой искусственной подборке порядок не хронологический... Точно определено, что первые три восьмистишия идут одно за другим... Затем следуют четыре ("Бабочка", "Шуберт", "Чертежник пустыни" и "И клена зубчатая лапа..."), но как их лучше расположить, О.М. не решил. После этого две пары — но которая из пар раньше, а которая замыкает подборку, тоже не решено. Здесь... надо найти окончательное решение» (237).

В дошедших до нас списках «Восьмистиший» (в «Комментарии» Н.Я. Мандельштам, в машинописи конца 60-х гг., в подготовленной для печати И. Семенко «подборке») последовательность стихотворений разная.⁴ К сожалению, И.М. Семенко не оставила в машинописи «обоснование» своей композиции (130), хотя не трудно увидеть, что в ее «порядке» 3, 4, 5, 6 восьмистишия — «зеркальны» по отношению к машинописи 60-х гг., а 7 и 8 — поменялись местами:

«Комментарий»	1960-е гг. ⁵	И.Семенко
1. Люблю (1)	Люблю (1)	Люблю (1)
2. Люблю (2)	Люблю (2)	Люблю (2)
3. Когда	Когда	О бабочка
4. О бабочка	Преодолев	Шестого
5. И Шуберт	Шестого	Преодолев
6. Скажи	О бабочка	Когда
7. И клена	И клена	И Шуберт
8. Шестого	И Шуберт	И клена
9. Преодолев	Скажи	Скажи
10. В игольчатых	В игольчатых	В игольчатых
11. И я выхожу	И я выхожу	И я выхожу

Вместе с тем, по отношению к «порядку» в «Комментарии» в обоих списках произошли решительные перемены по причине того, что Н.Я. Мандельштам считала: «Очевидно, надо идти от семантики стихов — все они написаны более или менее на одну тему» (237).

Кажется, что «семантика стихов» и одна и та же «тема» в совокупности с метрико-ритмическими свойствами, стилистико-образными средствами, логикой «переливания» мысли из одного восьмистишия в другое, наконец, природа мандельштамовских вариаций на тему — свидетельствуют не о «подборке», состоящей из одиннадцати восьмистиший, а о том, что Н.Я. Мандельштам, скорее всего, записала «материал» (11 восьмистиший), из которого О.Э. Мандельштам смог бы «сшить» несколько стихотворений.

Прежде всего следует отметить «разнометрические» характеристики трех стихотворений по отношению к остальным (номера одних и тех же стихотворений даны по трем спискам): «И Шуберт на воде...» (5 — 8 — 7), «Шестого чувства...» (8 — 5 — 4) и «Преодолев...» (9 — 4 — 5) написаны шести- и пятистопным ямбом, в то время как все остальные восьмистишия четырехстопным ямбом, чередуясь с трехстопным анапестом. Так что одно это уже позволяет сгруппировать названные стихотворения в отдельный корпус, точнее, *в одно стихотворение*, состоящее из восьмистрочных строф (номера стихотворений по списку «Комментария»: 5 — 8 — 9).

Для списков характерно и то, что 8 («Шестого чувства...») и 9 («Преодолев...»), меняясь между собой местами (в списке 60-х: 8 оказывается 5, а 9 — 4; в композиции Семенко 8 оказывается 4, а 9 — 5), следуют вместе. Вероятно, что композиционная «цепочка» этих трех восьмистиший (с учетом дважды появлявшейся в списках одной и той же последовательности: 8, 9 по «Комментарию» и 4, 5 по И. Семенко) может быть представлена следующим образом:

Шестого чувства крошечный придаток
Иль ящерицы теменной глазок,
Монастыри улиток и створчаток,
Мерцающих ресничек говорок.
Недостижимое, как это близко —
Ни развязать нельзя, ни посмотреть, —
Как будто в руку вложена записка
И на нее немедленно ответь...

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.

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме,
И Гете, свищущий по выющейся тропе,
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.
Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

При такой композиции третье восьмистишие, как раз и представляется *ответом* на ту самую «записку», которую вкладывает в руку поэта «недостижимое» (следовательно, его надо было бы заключить в кавычки).

В корпусе оставшихся 8 восьмистиший обращает на себя внимание факт «вариации» на тему «появления ткани». Однако «выпрямительный вздох» в первом случае «порождает» *объектное* течение мысли:

И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя.

Зато во втором случае он становится *субъектным*:

И так хорошо мне и тяжело,
Когда приближается миг,
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

По сути дела, разнотипность концовок обонх восьмистиший предопределяет два противоположных «хода» художественной мысли Мандельштама: авторскую рефлексию на мир (субъектно-объектное осмысление) и авторскую демонстрацию «бормотанья» с последующим соотнесением его с миром (объектно-субъектное осмысление).

Напомню, что 2-е восьмистишие в «Ватиканском списке» было «взято в квадратные скобки», а в «Наташиной книжке» — отсутствовало в «основной записи» и было «записано на обороте в 50-х гг.!!!» (127). К тому же в «истории текста» это восьмистишие появилось *вслед* за записью двух последних 10 и 11, «как бы соединив стихи о стихописании и стихи о пространстве» (237).

Думается, что «ключ» к задуманной Мандельштамом композиции лежит в восьмистишин «О бабочка...», которое в «Ватиканском списке» имело номер «2» (127).

Действительно, «игра» пространства (1) никак не может продуцировать обращение к «бабочке-мусульманке», зато звучание «дуговой растяжки» предполагает некоторую «демонстрацию» поэтического «бормотанья», которым и становится «О бабочка, о мусульманка...» (3).

Естественно, что в этом случае образная система 8 («мечети живые») и 9 («Арабских песков») восьмистиший логически поддерживает «неизъяснимое» обращение «о мусульманка» к «бабочке». Следовательно, восьмистишия 2, 3, 8 и 9 оказываются *взаимосвязанными*. Именно поэтому становится вполне вероятной «образная» композиция из этих четырех восьмистиший. И хотя мы *не можем* взять на себя ответственность по их перекомпоновке, однако, кажется, представление о «прямой речи» третьего восьмистишия («бормотанья») — позволительно. Думается, что подобная «вольность» по отношению к спискам в определенной степени оправдана ответом «чертежника пустыни».

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох,
И так хорошо мне и тяжело,
Когда приближается миг,
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

«О бабочка, о мусульманка,
В разрезанном саване вся —
Жизняночка и умирашка,
Такая большая — сия!

С большими усами кусава
Ушла с головою в бурнус.
О флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья — боюсь!»

И клена зубчатая лапа
Купается в круглых углах,
И можно из бабочек крапа
Рисунки слагать на стенах.
Бывают мечети живые —
И я догадался сейчас:
Быть может, мы Айя-София
С бесчисленным множеством глаз.

Скажи мне, чертежник пустыни,
Арабских песков геометр,
Ужели безудержность линий
Сильнее, чем дующий ветер?⁶
— Меня не касается трепет
Его иудейских забот —
Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет...

Таким образом, выделив 2, 3, 8 и 9 восьмистишия в «отдельный корпус» (отдельная вариация=стихотворение), оставшиеся 1, 6, 10 и 11 восьмистишия обнаруживают самостоятельную взаимосвязанность:

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох.
И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя.

Когда, уничтожив набросок,
Ты держишь прилежно в уме
Период без тягостных сносок,
Единый во внутренней тьме,
И он лишь на собственной тяге
Зажмурившись, держится сам,
Он также отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам.

В игольчатых чумных бокалах

Мы пьем наважденье причин,⁷
Касаемся крючьями малых,
Как легкая смерть, величин.
И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит,
Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.

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.

Напомню, что датировки восьмистиший позволяют считать, что первым к Мандельштаму «пришло» (или, как отмечает И.М. Семенко, «записано») восьмистишие 4 («Шестого чувства...») — «Май 1932»; затем в ноябре 1933 г. — 1, 2 (?), 3, 6, 8 и 9; в январе 1934 — 5 и 7; наконец, в феврале 1934 г. — 10 и 11 (по «Комментарию» Н.Я. Мандельштам, и 2). Не трудно заметить, что во всех существующих списках «подборка», скорее, отражает *процесс* возникновения отдельных восьмистиший (=фрагментов), нежели их вероятностную композицию. Не случайно И.М. Семенко обратила внимание на то, что в «Наташиной книжке» строфы 10 и 11 были «даны в обратном порядке», свидетельствуя, что «Н.Я. М. пыталась сама группировать цикл» (131).

Думается, что такая работа не может быть за пределами литературоведения, ибо эвентуальные решения, опирающиеся на фактуру текста, в определенной степени полезны. Особенно тогда, когда перед редакторами изданий стихотворений Мандельштама будет вставать все тот же вопрос последовательности напечатания тех или иных произведений. Поэтому вслед за вдовой поэта и исследователем его творчества литературоведам придется снова и снова заниматься упорядоченностью восьмистиший.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. И.М. Семенко, *Поэтика позднего Мандельштама. (От черновых редакций к окончательному тексту)*, Рим, 1986, с. 83, прим. 1, (по поводу двух редакций — 4 и 8 января 1934 г. — стихотворения «Промчались дни мои, как бы оленей...»): «На автографе пометка... Эту редакцию... дает Н.И. Харджиев... В 1-м томе американского издания обе редакции приведены рядом... Существенно, что в прижизненном списке... дана редакция 4 января. Кстати, в этом списке позднейшая поправка рукой Н.Я. Мандельштам...». Указание на разновременность правок — важное и серьезное: прижизненная запись, хотя и не «заверенная» Мандельштамом — одно дело, а поправки спустя много лет — другое.

2. См. интерпретацию строки «Океан без окна, вещество...» (О. Мандельштам, *Воронежские тетради*, Анн Арбор, 1980, с. 91) О. Ронена («Сюжет "Стихов о неизвестном солдате"», *Slavica Hierosolymitana*, 4, 1979, с. 220) при наличии варианта «Океан, без окна вещество» в *Собрание сочинений*, I, с. 244.

3. Здесь и ниже в скобках указаны страницы по *Жизнь и творчество Мандельштама*.

4. Ср. J. Baines, *Mandelstam: The Later Poetry*, Cambridge, 1976, p. 90: «Only in Voronezh did he resurrect the last two "восьмистишия" which had been allowed to lapse... and it was then that he wrote the variant version of "Люблю..." which now opens the group».

5. В *Жизнь и творчество Мандельштама* примечания, «обозначенные звездочками, принадлежат... С.В. Василенко» (82).

6. См. комментарий Н.Я. Мандельштам: «Ветер пустыни — это то, что познает пространство... Пространственные сравнения лежат в основе стихов о сочинительстве...» (239). Напомню, что ветер в Библии часто является синонимом слова «дух» и выступает образом Божьего гнева. Ср.: «... и духом уст Своих убьет нечестивого» (Исайя 11:4). По всей видимости, мотив «дующего ветра» — библейский, но благодаря ему возможна странная, на первый взгляд, сентенция об «иудейских заботах». Кстати говоря, «христологические идеи» Мандельштама (см. Н. Струве, *Осип Мандельштам*, Лондон, 1988, с. 110–64) во многом были не ново-, а ветхозаветны. Впрочем, сам ответ на вопрос о «дующем ветре», кажется, восходит к притче, известной по Корану, о соперничестве «сильного» и аллаха.

7. Интересное истолкование «наважденья причин» предложил О. Ронен: «This metaphysical 8-liner, as a whole, represents a rejection of causality (*navažden'e pričin*) for the sake of teleology, Heraclitus's "Aion, the kingdom of the child playing draughts" and Nietzsche's "Kinder land" ("...und vertrieben bin ich aus Vater- und Mutterländern. So liebe ich allein noch meiner Kinder Land, das unentdeckte, im fernsten Meere: /.../ An meinen Kindern will ich es gut machen, dass ich meiner Väter Kind bin: und an aller Zukunft - diese Gegenwart")» — см. О. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, Jerusalem, 1983, с. 183.

О КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИНЦИПАХ ПОЗДНЕГО МАНДЕЛЬШТАМА (к постановке проблемы)

Павел Нерлер

Композиция складывается не в результате накопления частных, а вследствие того, что одна за другой деталь отцепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство... Таким образом вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана...

О. Мандельштам. Разговор о Данте

Пушкин в издании Исакова — семьдесят шестого года. Я до сих пор думаю, что это прекрасное издание, оно мне нравится больше академического. В нем нет ничего лишнего: шрифты располагаются стройно, колонки стихов текут свободно, как солдаты летучими батальонами, и ведут их, как полководцы, разумные четкие годы включительно по тридцать седьмой.

О. Мандельштам. Шум времени

I

Итак, стихи Осипа Мандельштама уже опубликованы в десятках издательств — от Таллина до Магадана и от Еревана до Мурманска.

Как долго мы этого ни ждали, а все-таки во многом застигнуты врасплох.

Не пора ли задаться одним непраздным вопросом: а как печатать стихотворения позднего Мандельштама? в какой последовательности?

Традиционно ли — по книгам, а потом в виде дополнений и прибавлений — все остальное?

Или, отказавшись от книг, — сплошным хронологическим потоком?

Или — тем же потоком, но с обозначением иерархии текстов?

С издательско-составительской точки зрения вопрос о композиции стихотворений 30-х годов распадается на несколько более дробных:

1) *иерархии* текстов, что выводит на проблему состава *основного* корпуса;

2) собственно *композиции*.

Проблема «основного» корпуса для стихов 30-х годов особенно тяжела. Нелегка она и для более ранних этапов, но там все-таки есть цепочка авторских книг, за которую можно хоть как-то «держаться».

В поздних же стихах ничего подобного нет. Речь об издании стихов, если и заходила, то не настолько, чтобы всерьез определяться порядком стихотворений. В разное время авторские волеизъявления противоречат друг другу, не составляют целого, детали не стыкуются друг с другом, остается — и останется — множество вопросов, ответы на которые уже никогда не смогут удовлетворить *всех*.

Но при этом нельзя и сказать, что Мандельштам не придавал этой проблеме, в отличие, скажем, от проблемы пунктуации, никакого значения; придавал и сам неоднократно возвращался к ней, продумывал эти вопросы, но *прямых ответов* на них, увы, не оставил.

Тем не менее некая «традиция» отказа тем или иным стихотворениям в праве принадлежности к основному корпусу как бы уже сложилась.

Так, считается, что «Ода» или «просоветский цикл» июля 1935 г. — заведомо недостойны стоять рядом с другими стихами из-за своей конъюнктурности и сервилизма.

Но, во-первых, так ли это? (Оставляем это в стороне.) А, во-вторых, почему для стихотворения «Если б меня наши враги взяли...» место в корпусе, а матке *Второй тетради* — «Оде» — не место? Есть ли тут логика? Может быть, правы те, кто сомневается в принадлежности к основному корпусу и «Если б меня наши враги взяли...»?¹

По крайней мере — логично.

Но мне было очень интересно узнать о существовании в 60-е годы бродячих списков, в которых наличествовала и «Ода».²

Есть и другой род «сомнений»: относится ли стихотворение к разряду «серьезных» или «шуточных»? По крайней мере, для стихотворений «Татары, евреи и ненцы...» и «Клейкой клятвой липнут почки...» такие сомнения если и не одолевают, но по крайней мере возникают.³

Итак, приходится констатировать: канонического свода этого корпуса, освященного твердым волеизъявлением автора, *не существует*. Не существует ни в текстологическом, ни в композиционном отношении, и поэтому всякое новое прочтение — решение — издание будет прямо возвращать нас к мандель-

штамовскому же тезису об исполнительской природе поэтического чтения. Редактор становится как бы на место автора и, «попытавшись вызвать его дух», решает композиционную задачу как бы заново и вместо него. Разумеется, при этом желательна некая аргументация.

Так как же *устроены* мандельштамовские книги 30-х годов?

II

Для начала вспомним: а как строились предыдущие книги поэта?

Первое издание *Камня* (1913 год): 23 стихотворения 1909-1913 гг., с датами, но безо всякого соблюдения хронологии.

Второе издание (1916, а фактически декабрь 1915 года): это уже 67 стихотворений, выстроенных в хронологическом порядке, но с рядом отступлений от него.

То же самое — в несостоявшемся *Камне* 1917 года, в третьем издании книги в 1923 году и в разделе *Камень* в книге *Стихотворения* (1928).

Без малого четверть века работы Мандельштама над композицией *Камня* так и не привели к выработке канонического состава книги, но обнаружили устойчивую тенденцию к усилению хронологического начала, впрочем не столь строгого и жесткого, чтобы не допускать тех или иных перестановок в рамках одного года. Есть и попросту исключения из «правила» — например, стихотворение 1911 года «На перламутровый челнок...», дважды поставленное самим поэтом в самую гущу стихов 1909 года (впрочем, безо всякого указания даты).⁴ В этом и в некоторых других случаях Н.И. Харджиев брал «залетное» стихотворение и ставил на «свое» место по хронологии.⁵

О *Tristia* (1922) в композиционном отношении говорить не приходится, поскольку автор к составлению этой книги не причастен. И тем многозначительнее та жесткость, с которой хронологическому принципу следует *Вторая книга* (1923) — быть может, самая «авторизованная» из прижизненных книг поэта (по характеру авторской работы с версткой и т.д.). На повышенную тесноту связи стихотворений *Второй книги* указывал и такой композиционный жест, как единая сквозная нумерация — да еще чеканными римскими цифрами! — для всех стихотворений.

За исключением первого *Камня* и *Второй книги* стихи в мандельштамовских книгах снабжены датами. В тридцатые годы, по крайней мере, начиная с «волчьего» цикла, даты почти обязательны, причем точные: с месяцем и числом! Они становятся непременным атрибутом как отдельных рукописей и списков, так и «заменяющих» книги сводов.

А в Воронеже к этому добавилось еще и указание места написания: обозначающая Воронеж неизменная буква «В.» с точкой. Одновременно углубляется и сама датировка, вводится

ее дополнительная ось: я имею в виду двойные даты, фиксирующие начало и конец работы над стихотворением или некоторой его редакцией. И — что не менее существенно — ни одного классического (тематически выстроенного) цикла.⁶

Стихи у Мандельштама, как правило, рождаются не по одиночке, а идут некими порциями, волнами, *порывами* (понятие, которым оперирует и Н.Я. Мандельштам); в таком случае у них нередко и единый размер, и тематическая близость, и общие ключевые слова, совпадения строчек, а то и строф.

Почему это так? Может быть потому, что именно таким образом Мандельштам пытался спасти в вихре перемен и безостановочном потоке явлений и событий то единство, которому причастился смолodu (и в осознании которого, выскажем предположение, ему немало помогли книги — а возможно и лекции — Анри Бергсона).⁷

Пространство и время поменялись местами и мечтами, и явления сложились в веер, но не в пространственный, как у Бергсона, а во временной, створки которого, однако, можно развернуть и в пространстве.

Хронологическая «процедура» — или, точнее, «архитектура» — Осипа Мандельштама сознательно и подчеркнуто исторична. Она не преследует риторических целей, но выстраивается подобно жизни и ради жизни.

В самом деле, зачем вычленять тематические «блоки», метить, как будто краской неразумных кур, смысловые линии и акценты? Разве нет всего этого в природе времени и поэтической материи?

И не это ли имелось в виду в том месте *Разговора о Данте*, где говорится о «совместном держании времени»?

«Все данные, — писала Надежда Яковлевна, — должны проверяться смысловыми комплексами. Стихи не безделушки, а глубокая внутренняя жизнь человека. Они всегда стоят в ряду, выявляя духовную жизнь человека — общую и в данный конкретный период, круг его мыслей и чувств. В какой-то степени каждое стихотворение, даже отдельное, находится в цикле, едином по поэтическому порыву».⁸

А для Мандельштама единство поэтического порыва — это явление сугубо временное, отчего и само понятие «цикла» в его творчестве трансформировалось из тематического (в этом смысле вполне актуального даже для таких близких поэтов как Анненский и Ахматова) — в хронологическое. Но тема при этом не отсутствует: она разлита, она сконцентрирована во времени, она течет в нем и черпает из него. Именно такова природа «армянского», «волчьего» и «щеголиного» циклов, стихов памяти А. Белого и О. Ваксель или стихов, обращенных к Н. Штемпель.⁹

Итак, уже в 20-е годы хронология становится определяющим, формирующим книги принципом. Уже это делает Мандельштама

антиподом всех его современников; в России и в этом отношении он поистине уникален.¹⁰

Но он не был бы Мандельштамом, если бы следовал какому бы то ни было «принципу» как данному раз и навсегда канону. По меньшей мере о двух типах отступлений от описанной процедуры можно говорить с определенностью.

Первый уже упоминался — это *ахронологические циклы*. Их в 30-е годы по меньшей мере два: «Восьмистишия» и, более условно, «Армения». Условность «Армении» еще и в том, что перекомпоновывались стихи, в общем и целом одновременные, и пренебрежение «датами» — по существу не что иное как их генерализация. «Восьмистишия» — и вовсе загадочный цикл, смысловые нити которого увязаны в единый пучок не темой и не хронологией, а таинственной силой *строфики*, не скованной даже общностью размера.¹¹

Второй — назовем его *ахронологическими забвращениями* — это авторская воля откорректировать чисто хронологическую композицию, как правило ее начало или конец (раздела или книги), выделить то или иное стихотворение, закурсивить его смысл — путем постановки на то или иное «господствующее» место.

Ярчайшие тому примеры — «Щелкунчик», поставленный впереди всех «Новых стихов»,¹² и «Чернозем», поставленный впереди «Воронежских стихов». Известны и колебания поэта относительно концовки «Воронежских стихов» (ставить ли на конец «Киевлянку» или стихи, обращенные к Н.Е. Штемпель).

Но свобода перестановки ограничена. Как правило, к началу «устремляются» стихотворения и хронологически льнущие к начальному этапу работы (как тот же «Чернозем»), а к концу — стихотворения из числа завершающих книгу или раздел. При этом стихотворение могло быть скорее «вынуто» из корпуса, чем переставлено из одной «тетради» в другую.

III

Но сначала несколько предварительных замечаний общего характера о воронежском периоде творчества Мандельштама. Чем примечательна его поэтическая «практика» в эти годы?

Во-первых, невиданной *продуктивностью*. За три неполных года было написано — шуточные не в счет, 96 стихотворений, то есть едва ли не четверть написанного за жизнь!

Во-вторых — столь же исключительной *интенсивностью*. Эти 96 стихотворений, или около 2300 строк, были написаны в двух временных интервалах — с апреля по июль 1935 г. (в августе и сентябре лишь доканчивались отдельные вещи) и с декабря 1936

г. по май 1937 г. На круг — порядка 8-9 месяцев, или по десяти стихотворений в месяц!

Разбивка стихотворений по *Тетрадам* — приходится оговориться, что это наша разбивка, — видна из следующей таблицы:

	<i>Первая тетр.</i>	<i>Вторая тетр.</i>	<i>Третья тетр.</i>	Всего
Начало	5.4.35	6.12.36	2.3.37	
Конец	7.9.35	12.2.37	5.37	
Ст-ния осн. корп.	21	43	22	86
Прочие ст-ния	7	3	10	20
Всего	28	46	32	106

Средний размер стихотворений *Первой воронежской тетради* традиционно мал (около 12 строк), но позднее, словно разгоняясь, Мандельштам «освоил» формы и новое пространство поэтической энергии, написав два неслыханно больших для себя стихотворения — «Оду» и «Стихи о неизвестном солдате». Показательно, что оба эти гиганта были, по выражению Н.Я Мандельштам, «*матками*» *Второй* и *Третьей воронежских тетрадей*. И, между прочим, не случайно, что по силе издательского интереса «Ода» сейчас стремительно приблизилась к «Стихам о неизвестном солдате», собирая урожай самых разнообразных оценок — от презрительного высокомерия до аналитической восхищенности.

В свое время я уже высказался по этому поводу, впервые публикуя «Оду» в СССР,¹³ здесь же я ограничусь лишь замечанием о своеобразной метрической «битве», которая разыгралась между двумя этими гигантами в феврале-марте 1937 года.

С середины декабря 1936 года Мандельштам был захвачен мощной хореической тягой:

Где я? Что со мной дурного?
Степь беззимняя гола.
Это мачеха Кольцова,
Шутишь: родина щегла!

Она не отпускала его почти месяц, сменившись, наконец, — на стыке 15-18 января 1937 года — еще более долгой полосой пяти- и шестистопных ямбов, прочертивших разнообразные смысловые

орбиты вокруг «Оды». Стихотворения «Средь народного шума и спеха...» и «Если б меня наши враги взяли...» — эти, казалось бы, особо приближенные к «Оде» произведения, — в риторическом отношении знаменуют как раз разлом, конец столь властительно-го ее напора (более того: трехстопный анапест первого смотрится — ни много ни мало — ритмическим десантом «Стих¹⁴ о неизвестном солдате», чей мощный анапестический накат¹⁴ еще и этим противостоял дьявольской искусительности материи «Оды» — этой поистине «черной дыры», поглотившей столь много энергии Осипа Эмильевича).

В *Третьей воронежской тетради* 5/6-стопные ямбы возникают лишь дважды — и это совершенно другие — не одические — ямбы: я имею в виду ритм стихотворения «Реймс-Лаон» — с не-«сталинским» чередованием женских и мужских рифм — или удивительные стихи к Н. Штемпель с их сплошными женскими окончаниями, что разительно сближает их с переложениями сонетов Петрарки.

М.Л. Гаспарову, устным консультациям которого я столь много обязан, принадлежит наиболее основательное исследование метрического репертуара Мандельштама.¹⁵ Вот некоторые из его выводов о «поздних» периодах творчества Мандельштама. «Московские» стихи резко выделяются повышенной долей неклассических размеров, а «воронежские» — такой же долей трехсложников, главным образом анапестов, этих, по выражению И. Бродского, «русских гекзаметров», внутренне тяготеющих, по его же наблюдению, к трагическому и античному.¹⁶

Другая особенность новой поэтики Мандельштама — ее феноменальная *открытость*, ее внутренняя и естественная свобода, отказ от ряда непереносимых условностей, традиционно налагаемых на себя поэтом одновременно с откликом на творческий импульс. А встретить у позднего Мандельштама, скажем, сонет, — согласитесь, кажется невероятным (шуточное опять же не в счет).

Скачок произошел и в рифме — и тоже в направлении все большего раскрепощения (впрочем, началом этого следует считать все же «Грифельную оду», столь много предвосхитившую в поздних стихах, а также стихотворение «Опять войны разно-голосица...»). Диссонансы, неточные, подчас экстраординарные рифмы стали обычным, нормальным явлением.

Он вошел в новую — даже для себя — полосу поэтической свободы и правоты. Его поэтический организм (выражение С.Б. Рудакова) не только и не столько заработал в освоенном уже поэтическом пространстве и по его законам, сколько научился сам творить это пространство и воплощать свои, новые законы, — недаром в письме Ю.Н. Тынянову возникла — применительно к русской поэзии — фраза «кое-что изменив в ее строении и составе».

И это понятно. Над Мандельштамом более нет запретов, в *любой* момент он может призвать к себе *любое* орудийное средство, вплоть до самых настоящих будетлянских неологизмов и, если только можно так выразиться, неометризов. Вероятность возникновения пяти-, шести- или даже семистрочной строфы почти столь же высока, как и четырехстрочной. А стихотворение «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» заслужило от Ю.И. Левина прозвание «ритмического монстра».¹⁷

Самостоятельное и самодостаточное значение приобретает *фрагмент*, набросок, *вариант* (вновь стали массовым явлением краткостишья), и под влиянием этой открытости и фрагментарности складывается атмосфера особой доверительности со *своим* читателем, собеседником из будущего — тем более что живых, реальных читателей во плоти становилось с каждым годом все меньше.

В Воронеже Мандельштам отказался и от установки на смысловую законченность, логико-грамматическую отчеканенность стиха, в чем он столь преуспевал в молодости. Самый *процесс* поэтической работы с его множественностью всего и вся стал ему дороже *результата* — все-таки, что ни говори, лишь одной из версий этого процесса. Кажется, это началось с «Ариоста», с признания обеих его редакций не вариантами, а самостоятельными стихами.¹⁸

И это вовсе не отказ, не измена цеху «смысловиков» — и уж тем более не самовлюбленность («что ни пишу — все жемчуг»); если это и отказ, то лишь от *единственности* результата, ставка на эффект рядом положенных вариантов, на игру смысловых их граней.

Речь Мандельштама не обрывается всякий раз в конце того или иного стихотворения — она подхватывается и продолжается в следующем, в следующем за следующим и так далее. Образуется сплошной поэтический поток, неслыханное пространство не стиха, но *речи* — как бы простроченное тематическими стежками, ведомыми все одной и той же «иглой» смыслового единства, постоянно развивающегося, дышащего, выстраивающегося в некий смысловой сюжет.

Это требует и от читателя (собеседника) некоего масштабного сдвига, поскольку может возникнуть ощущение все нарастающей трудности восприятия. Ведь дело приходится иметь не со стихотворением, не с циклом и даже не с тематической книгой, а с *хронологически* построенной книгой.

Мы подошли к концу своих рассуждений. Для ясности и для удобства критиков постараемся подытожить то, к чему, как кажется, удалось прийти:

1. Хронологический принцип — формообразующий; не покушаясь, разумеется, на правомочность и иных подходов, он

может быть положен в основу составительского труда. Это не жесткая схема, а достаточно гибкий инструмент: возможен и желателен *синтез* разных подходов и «орудийных средств». Так, проблема иерархии текстов может быть снята путем шрифтового разнообразия или разного рода помет в оглавлении.

2. Стихотворения выстраиваются единым потоком, в порядке развертывания времени их написания, причем предпочтение в «спорных» случаях отдается не конечным, а начальным датам, фиксирующим начало «погудки», творческого импульса, размера.

3. В случаях, когда нет ни точных авторских, ни прочих косвенных датировок, — или (что то же самое): когда целый ряд стихотворений имеет одну и ту же, причем широкую, расплывчатую датировку (скажем: «1910» или «весна 1935»), — можно опереться на некоторые дополнительные композиционные факторы, а именно:

— семантический (смысловое единство, текстуальная и образная перекличка);

— метрический (собрание, стягивание стихотворений одного и того же размера в букеты).

4. Одновременно вводится система композиционных поправок, не вписывающихся в описанную систему, отражающих реальную сложность авторского отношения к этой проблеме. Прежде всего это: а) хронологические циклы и б) хронологические завихрения.¹⁹

П Р И Л О Ж Е Н И Е

Материалы к анализу имеющихся композиционных решений

Казалось бы, после теоретической части не худо бы дать и «практическое приложение» — собственное решение поставленных перед собой и другими задач.

И, хотя такого рода композиция — ограниченная для наглядности рамками *Первой воронежской тетради* — ниже воспоследует, загодя подчеркнем ее неокончателность и известную предопределенность конкретного решения тем типом издания, для которого оно предназначалось — хронологического собрания сочинений О.Э. Мандельштама, где и для ранних стихов принято последовательно-временное построение. Это увлекательная и, смеем надеяться, небесполезная задача. Тем не менее чистым ответом на поставленные вопросы ее не назовешь.

До известной степени это (как ни парадоксально!) еще и преждевременно — ввиду заведомой неполноты источниковедческой базы. До самого недавнего времени многие подлинные

архивные материалы, хранящиеся главным образом в Принстоне, или их фотокопии были нам практически недоступны.

Так чем же, готовя это приложение, мы располагаем?

Благодаря копии из архива И.М. Семенко, мы располагаем перечнем стихотворений из так называемого «Ватиканского списка» (ниже обозначается как ВС). Н.Я. Мандельштам пишет о нем: «После моего возвращения из Москвы, откуда я привезла сохранившиеся после первого ареста бумаги, мы начали восстанавливать стихи 30–34 года, и я сделала «ватиканский список». В нем материалы кончаются первой воронежской тетрадью. Порядок не всегда точный».²⁰ Ср. также помету И.М. Семенко на перечне стихотворений из ВС: «Порядок этих стихов в «Ват[иканском] сп[иске]» случайный — чтобы было удобнее записывать (Н.Я.)». Между прочим три «сомнительных» стихотворения — №№ 10–12 — в самом ВС не зачеркнуты, а лишены порядковых номеров, причем очевидно, что расстановка номеров происходила гораздо позднее, чем запись списка.

Другой достаточно авторитетный список — названный нами условно «ташкентским» — был записан Н.Я. Мандельштам и Э.Г. Бабаевым в 1943–1944 гг. в Ташкенте (хранится в собрании Э.Г. Бабаева, Москва). Он фигурирует ниже под аббревиатурой ТС.

Поражает и то, сколь небольшое число специалистов сталкивалось с самой проблемой композиции — именно как с проблемой!

Это прежде всего сама Н.Я. Мандельштам, мнение которой по этому поводу так или иначе зафиксировано в принятой ею последовательности стихотворений в «Комментарии к стихам 1930–1937» (далее — Н.Я.).²¹ Между прочим, первым стихотворением *Первой воронежской тетради* Н.Я. Мандельштам полагала стихотворение «Твоим узким плечам под бичами краснеть...».²² Так же к этой тетради она, а вслед за ней и В.А. Швейцер, относил стихотворение «— Нет, не мигрень, — но подай карандашик ментоловый...». Крайне существенно также и следующее ее свидетельство: «Все стихи в начале тетради группировались вокруг "Чернозема". Там были идиотские стихи — первая попытка выполнить "социальный заказ", из которой ничего не вышло. От этих стихов О.М. сам моментально отказался, признав их "собачьей чушью". Из них он, вернее, даже не он, а Харджиев сохранил "Красную площадь", надеясь, что это протолкнет книгу. Я не уничтожаю их, потому что они все равно когда-нибудь найдутся — О.М. успел послать их кому-то — в Союз или Фадееву в журнал. Но О.М. твердо хотел их уничтожить. Сохранились они, вероятно, и в письмах Рудакова жене».²³

Во-вторых — Ирина Михайловна Семенко, занимавшаяся разработкой корпуса «позднего Мандельштама»; в результате долгих лет ее работы она пришла к собственному представлению

о составе, текстологии и композиции соответствующего корпуса. Подготовленная ею текстология, в значительной мере использованная при подготовке «худлитовского» двухтомника, несет на себе следы работы исследовательницы не только над текстом, но и над композицией корпуса. Решение, принятое ею как условно окончательное, зафиксировано в подготовленной С.В. Василенко публикации²⁴ — далее оно фигурирует у нас под обозначением Сем2; обозначению Сем1 соответствует, очевидно, промежуточная версия композиции корпуса стихов, зафиксированная в перенумерации страниц итоговой машинописи.

В-третьих, это редакторы нью-йоркского *Собрания сочинений* О.Э. Мандельштама — Б. Филиппов и Г. Струве²⁵ (далее — СС-1).

В-четвертых, В.А. Швейцер, выпустившая в 1981 г. в «Ардисе» *Воронежские тетради*. В своей работе она опиралась на материалы Принстонского собрания.

Наконец — композиция, разработанная (точнее следовало бы сказать: разрабатываемая) нами.²⁶

Как бы то ни было, сравнивая даже разные последовательности стихотворений в разных источниках, утыкаешься в полнейший разнобой.²⁷ Попытаемся его «изучить».

Для удобства анализа возьмем за основу собственное, оговоренное выше, композиционное решение (аббревиатура Соч.). С учетом сказанного, звездочки перед некоторыми из стихотворений в этом списке означают не столько непринадлежность к основному корпусу, сколько сомнения в такого рода принадлежности (в скобках — даты и датировки):

1. «За Паганини длиннопалым...» (5.4-6.35)
2. «Тянули жилы, жили-были...» (<4?>-5.35)
3. «Это какая улица?...» (4.35)
4. «Я живу на важных огородах...» (4.35)
5. «Не мучнистой бабочкою белой...» (весна-лето 35, 30.5.36)
6. «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» (4.35)
7. «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (4.35)
8. «Чернозем» (4.35)
9. «Наушники, наушнички мои!...» (4.35)
- *10. «Мне кажется, мы говорить должны...» (4-5.35)
- *11. «Мир начинался страшен и велик...» (4-5.35)
- *12. «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (5.35)
13. «От сырой простыни говорящая...» (<4>-6.35)
14. «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (4-5.35)
- 15-17. «Кама» (4-5.35)
 1. «Как на Каме-реке глазу темно, когда...»
 2. «Как на Каме-реке глазу темно, когда...»
 3. «Я смотрел, отдаляясь, на хвойный восток...»

18. «Лишив меня морей, разбега и разлета...» (5.35)
19. «Стансы» («Я не хочу средь юношей тепличных....») (5-6 35)
- *20. «Железо» («Идут года железными полками...») (22. 5. 35)
21. «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» (24. 5. 35)
22. «На мертвых ресницах Исакий замерз...» (3. 6. 35)
23. «Возможна ли женщине мертвой хвала...» (3. 6. 35)
24. «Римских ночей полновесные слитки...» (6.35)
25. «Бежит волна-волной, волне хребет ломая...» (27. 6-7.35)
- *26. «Ты должен мной повелевать...» (5 (?).35)
- *27. «Мир должно в черном теле брать...» (6.35)
28. «Исполню дымчатый обряд...» (7.35)

В следующей таблице сведены различные последовательности стихотворений в упомянутых выше источниках:²⁸

NN	BC	TC	CC-1	НЯ	BT	Сем1	Сем2	Соч.
1.	04	08(04)	01	08	08	08	08	01
2.	09	07(09)	н.	04	04	04	04	*02
3.	06	06(06)	12	07	07	09	09	03
4.	07	09(07)	13	21	09	06	06	04
5.	08	04(08)	22	15	06	07	07	05
6.[*11]	[*27]		04	16	03	03	03	06
7.[*10]	[*10]		09	17	21	21	14	07
8.[*12]	*12		02	19	15	15	01	08
9.	21	21	03	14	16	16	21	09
10.	16	16	н.	13	17	17	15	*10
11.	17	17	н.	18	19	19	16	*11
12.	19	19	10	01	14	18	17	*12
13.	14	14	16	23	13	14	19	13
14.	13	13	15	22	01	13	18	14
15.[*27]	05		06	24	23	22	22	15
16.	24	25	07	05	22	23	23	16
17.	23	28	08	(*)	24	24	24	17
18.	22	23	11	25	28	01	13	18
19.	25	24	14	28	25	05	05	19
20.	28	22	н.		18	28	25	*20
21.	01	01	05	(*)		25	28	21
22.	05		18		05			22
23.			17					23
24.			19					24
25.			21					25
26.			н.					*26
27.			н.					*27
28.			20					28

Кроме того — «отсутствуют»:

ВС	ТС	СС-1	НЯ	ВТ	Сем1	Сем2	Соч.
*02	*02		*02	*02	*02	*02	
03	03		03	*10	*10	*10	
15	15		06	*11	*11	*11	
18	18		*10	*12	*12	*12	
*20	*20		*11	*20	*20	*20	
*26	*26		*12	*26	*26	*26	
	*27		*20	*27	*27	*27	
			*26				
			*27				

Сначала о самом корпусе. В ВС и ТС отсутствуют — и надо полагать по цензурным соображениям — стихотворения «Это какая улица...», первое стихотворение «Камы» и «Лишив меня морей, разбега и разлета...». Отсутствие первого из них — вместе со стихотворением «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» — означает скорее всего не более, чем отсутствие «комментария» к ним.

Вместе с тем степень решительности в отказе на принадлежность к основному корпусу стихотворений — со временем все возрастала. Впрочем, заметим, что «исключение» №№ 10-12 из ВС — относится, по-видимому, к несколько более поздним временам, а № 12 в ТС — остался вне покушений.

Теперь о композиции.

Сравним ВС и ТС. Между ними очень много общего: вначале — пятерка стихотворений, роящихся вокруг «Чернозема» (выдвижение «Чернозема» в ТС, кажется, здесь впервые и запечатлено), в конце — «Скрипачка». Самое существенное (кроме места «Чернозема») отличие — место трех стихотворений, так или иначе связанных с темами Гете и известия о смерти О. Ваксель (№№ 22-24): в ВС они стоят между №№ 13 и 25, 28, в ТС — сдвинуты в конец тетради, уже не предшествуя №№ 25, 28, а следуя позади них: позже них — только «Скрипачка» и — в ВС — «Летчики» (№ 5).

У Н.Я. — как бы уже закреплено перемещение «Чернозема» вперед; между тем порядок в самой пятерке еще неустойчив (если вспомнить, что правка на ТС — так же принадлежит Н.Я. Мандельштам). В середине — между «Стрижкой детей» и впервые здесь появившимся четверостишием «Лишив меня морей, разбега и разлета...» (№ 18) — изменений по сравнению с ранними списками нет. Но вот «Скрипачка» и «Летчики» покинули последние места, окружив собой стихи на смерть Ваксель. Неразлучная и доселе пара — №№ 25 и 28 — впервые заняла места в конце.

Впрочем, «ненадолго». В ВТ они поменялись местами, а в конце встали «Лишив меня морей...» и снова «Летчики». В начале — та же пятерка, но снова в новом порядке; вослед — «Это какая

улица?..» и «Стрижка детей». «Скрипачка» — по-прежнему впереди стихов памяти Ваксель.

Очень интересна промежуточная композиция И.М. Семенко (Сем1). До известной степени ее можно рассматривать как реконструкцию ВС: восстановлены №№ 3, 15 и 18, причем каждому подобраны весьма осмысленные места (например, у «Лишив меня морей...» — возле «Стансов»). Только «Скрипачка» и «Летчики» — не на последних, а на предпоследних местах. Начало — как бы не тронуто, за исключением переноса «Чернозема» на самый верх. А в самый «низ» впервые встало стихотворение «Бежит волна...».

Бросаются в глаза две весьма решительные перестановки, которые сделаны в Сем2: стихотворения «День стоял о пяти головах...» и «Скрипачка» резко поднялись вверх, оттеснив «Стрижку детей».

В нашей попытке хронологической реконструкции на первом месте стоит «Скрипачка» — потому, что из писем Рудакова к жене очевидно, что именно это стихотворение пришло первым. В силу тематической и ритмической близости № 2 представляется мне «осколком» этого стихотворения.

Далее следует полтора десятка стихотворений, написанных или начатых в апреле 35 г. Выбранный нами порядок обоснован примерно следующим: №№ 3 и 4 близки друг другу тематически, рисуя топографический точный образ одной из мандельштамовских квартир воронежской поры. №№ 4-8 и 9-12 образуют две смежные ритмические волны. №№ 13-17 — снова смысловое, а не ритмическое единство (кинофильм «Чапаев», «Кама»), а затем — №№ 18-21 — снова метрическое (это уже «майские стихи»). Следующий порыв — стихи памяти О. Ваксель (№№ 23-25).

Единство последних четырех стихотворений куда как спорно: метрическая близость №№ 27-29 друг к другу все же не перевешивает некоей смысловой разнонаправленности №№ 25 и 28, с одной стороны, и №№ 26-27, с другой (к тому же возникает и противоречие с имеющимися датировками).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. А.Г. Григорьев, «Первая книга о Мандельштаме на родине», *Русская мысль*, 28 июня 1991, Литературное приложение, 12, с. iii.

2. Устное сообщение М.Л. Гаспарова.

3. Тут, впрочем, полегче: «на помощь» можно позвать и другие критерии. Шуточные стихи суть неизменно домашние,

бытовые, встроенные в конкретные жизненные конструкции (и вне их — лишенные смысла, не говоря о смехе, отчего и нуждаются острее других в фактическом — *реконструирующем* — комментарии). В этом смысле, хоть они и «не серьезные», ироничны, оба упомянутых стихотворения не таковы. По мнению С.С. Аверинцева (в письме к автору), в упразднении оппозиции «серьезность»/«ирония» одно из главных новшеств поэтики Мандельштама.

4. В этом, возможно, содержится некий неразгаданный композиционный жест.

5. См.: О. Мандельштам, *Стихотворения*, Библиотека поэта, Большая серия, составление и примечания Н.И. Харджиева, Л., 1973. Операция, конечно, рискованная, но по-своему логичная, особенно, если нет сомнений в датах.

6. В *Московских тетрадях* некий сознательный хронологизм, некое циклотворчество еще были возможны — «Восьмистишия» или «Армения», например.

7. Сомнительно, чтобы он пренебрег возможностью слышать и самого философа в 1907-1908 годах в Париже.

8. Н.Я. Мандельштам, *Книга третья*, Париж, 1987, с. 216.

9. Впрочем, оговоримся, что это не означает, что поступавшие иначе — скажем, Гете, Верлен или Анненский (близкие, дорогие Мандельштаму имена выбраны намеренно) — были чужды историзма: просто они прочерчивали иные маршруты в историческом пространстве.

10. На Западе, впрочем, известны поэты, осознанно придерживающиеся хронологического принципа, например, Сен-Жан Перс во Франции и Фердинандо Поссоа в Португалии. К хронологии как к альтернативному *эдиционному принципу* все чаще стали прибегать серьезные издатели классиков, например, Гете и Рильке (при этом, по замечанию С.С. Аверинцева, происходит «экспериментальный эвристический сдвиг привычного, освежающий мозги интерпретаторов»).

11. Интерпретаторский анализ «Восьмистиший», начатый еще в комментариях Н.Я. Мандельштам (*Книга третья*, с. 188-89) и И.М. Семенко (см. в наших комментариях в: О. Мандельштам, *Сочинения*, с. 529-31), несомненно будет продолжен, что подтверждается в том числе и докладами Д.И. Черашней (Ижевск) на мандельштамовской конференции в Воронеже и С. Шварцбанда в Лондоне.

12. Хотя, согласно комментарию Н.Я. Мандельштам, это закономерно и с хронологической точки зрения, поскольку стихи о пироге, испеченном ее тифлисской теткой ко дню ее рождения 31 октября 1930 года, пришли первыми (*Книга третья*, с. 142-43).

13. *Советский цирк*, 1989, 41, с. 15.

14. С.С. Аверинцев указал нам на роль анапестов в античной трагедии, в частности, у Эсхила: первая песнь хора в античных трагедиях непременно анапестическая, что было сохранено и в эквиметрических переводах В. Иванова, например.

15. М.Л. Гаспаров, «Эволюция метрики Мандельштама», в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 336-46.

16. Из доклада И.А. Бродского в Лондоне 1 июля 1991 года, на открытии международной конференции, посвященной Мандельштаму (см. с. 9-10 этого сборника).

17. Ю.И. Левин, «Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых годов, I», *Slavica Hierosolymitana*, 3, 1978, с. 127-28.

18. Конечно, этот узаконившийся сдвиг был обозначен, или предвосхищен, задолго до «Ариоста» — в «Соломинке» и «Нет, никогда, ничей я не был современник...».

19. В случае *Сочинений* мы не прибегли к этому — из-за того, что преследовали цель именно и сугубо хронологической композиции.

20. Н.Я. Мандельштам, *Книга третья*, с. 203.

21. Там же, с. 139-264.

22. Там же, с. 198-201.

23. Там же, с. 202.

24. О.Э. Мандельштам, «Новые стихи», подготовка текста И.М. Семенко, в: *Жизнь и творчество Мандельштама*, с. 81-188.

25. См. О.Э. Мандельштам, *Собрание сочинений*, т. I.

26. При этом мы «опускаем» композицию, предложенную в: О. Мандельштам, *Сочинения* (составители С.С. Аверинцев и П.М. Нерлер) — ради ее усовершенствованного варианта, разработанного вместе с А.Т. Никитаевым для нового четырехтомного собрания (подробнее см. П. Нерлер, «О Мандельштамовском обществе», *Русская мысль*, 28 июня 1991, Литературное приложение, 12, с. v).

27. К сожалению, на момент написания этой работы неизвестны более или менее развернутые высказывания на этот счет таких текстологов как Н.И. Харджиев, А.А. Морозов, А.Г. Мец, Ю.Л. Фрейдин и С.В. Василенко.

28. Значок (") обозначает стихотворение «— Нет, не мигрень, — но подай карандашик ментоловый...»

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Альтман, Н.И. — 105, 240
 Андерсон, Мариан — 104, 265
 Анненков, Ю.П. — 105
 Анненский, И.Ф. — 39, 52, 57-58, 60, 70, 122, 205, 302-4, 307, 329, 340
 Апухтин, А.Н. — 39
 Арбенина, Ольга — 39
 Ариосто (Ariosto), Лудовико — 96, 98, 119, 126, 129, 131, 134, 212
 Аристотель — 70, 160
 Асеев, Н.Н. — 273, 278
 Ахматова, А.А. — 21-28, 30, 34, 37, 41-43, 63, 107, 109, 199, 215, 224, 234, 245, 256, 265, 273, 278, 282, 329
- Бабаев, Э.Г. — 335
 Бабель, И.Э. — 229
 Багрицкий, Э.Г. — 139, 143-46, 148-49, 152
 Байрон (Byron), Джордж Гордон — 113, 119, 121, 123, 125-27, 131
 Балтрушайтис, Юргис — 121
 Бальмонт, К.Д. — 219-20
 Баратынский, Е.А. — 174, 264, 302, 304
 Барбье (Barbier), Огюст — 100, 265
 Батюшков, К.Н. — 18
 Бах (Bach), Иоганн Себастьян — 40, 88, 271
 Бахтин, М.М. — 49, 163
 Бедный, Демьян — 249
 Бейлис, М. — 67, 71
 Белинский, В.Г. — 259
 Белый, Андрей — 15, 70, 161, 167, 175, 239, 319, 329
 Бенкендорф, А.Х. — 42, 259
 Берберова, Н.Н. — 44, 53
 Берг, Л.С. — 284
 Берг, Раиса — 272
 Бергсон (Bergson), Анри — 104, 158, 272, 280-81, 286, 291, 329
 Берия, Л.П. — 301
- Блок, А.А. — 31, 33-34, 36-37, 39, 43, 49, 50, 52, 70, 87, 95, 97, 246, 248, 259-61, 268-69, 278, 308
 Блум (Bloom), Харольд — 138
 Бодлер (Baudelaire), Шарль — 239
 Бржезина (Březina), Отакер — 308
 Бродский, И.А. — 68, 109, 166, 171, 207, 263, 293, 332
 Буало (Boileau), Никола — 226
 Булгаков, М.А. — 229
 Бурлюк, Д.Д. — 196-97
 Бутковская, А. — 113
 Бухштаб, Б. — 45-46, 206
 Бэббедж (Babbage), Чарлз — 120
 Бюффон (Buffon), Жорж — 282, 287, 295
- Вагинов, К.К. — 37-38
 Вагнер (Wagner), Рихард — 95, 98
 Ваксель, Ольга — 35, 329, 338-39
 Ван-Гог (Van Gogh), Винсент — 53, 77, 79, 81, 84
 Васильев, П.Н. — 273, 275-77
 Вейдле, В. — 41
 Вергилий (Virgil) — 131, 142, 291
 Верлен (Verlaine), Поль — 294, 308, 340
 Вернадский, В.И. — 113, 293
 Верхарн (Verhaeren), Эмиль — 294
 Вийон (Villon), Франсуа — 41, 136, 165-66, 256, 259-60, 266
 Витгенштейн (Wittgenstein), Людвиг — 155-56
 Волошин, М.А. — 156, 252
 Вульф (Woolf), Вирджиния — 232
 Выготский, Л.С. — 294
- Гартман (Hartmann), Николай — 113
 Гартфильд (Heartfield), Джон — 12
 Гегель (Hegel), Георг — 293
 Гейне (Heine), Генрих — 140, 205
 Гераклит — 325
 Герасимов, А.М. — 108
 Герцен, А.И. — 255, 264, 272
 Гершензон, М.О. — 65, 70

Герштейн, Э.Г. — 33, 272-73, 276
 Гете (Goethe), Иоганн Вольфганг —
 17, 87-98, 131, 175, 274, 294-
 95, 302, 321, 338, 340
 Гинзбург, Л.Я. — 37, 75, 208, 224
 Гиппиус, В.В. — 56, 146
 Гиппиус, Вл. — 42
 Гиппиус, З.Н. — 31, 251
 Гнедич, Н.И. — 69
 Говоруха-Отрок, Ю.Н. — 67
 Гоголь, Н.В. — 60, 62-63, 183, 314
 Голлербах, Е. — 65
 Гомер — 15, 19, 104-5, 313
 Гончаров, И.А. — 140, 314
 Гончарова, Н.С. — 239
 Гораций (Horace) — 226
 Горнфельд, А.Г. — 150
 Горький, Максим — 258
 Готье (Gautier), Теофиль — 256
 Гумбольдт, Александр — 282
 Гумилев, Н.С. — 21-22, 24, 30-43,
 56, 69, 75, 109, 116, 156, 224,
 245, 253, 256, 259-60, 295,
 302-3
 Гурвич, А.Г. — 294
 Гюрджиев, Г.И. — 113-16, 120

Давид (David), Жак Луи — 238
 Даль, В.И. — 184, 187
 Данилевский, Г.П. — 284
 Данте (Dante), Алигьери — 38, 63,
 92, 119, 126-27, 129-32, 134,
 142, 150-52, 158-59, 165, 174,
 179, 192, 220, 224, 259, 261,
 272, 288, 291, 300-1, 304-5
 Дантес, Жорж — 150
 Дарвин (Darwin), Чарлз — 271,
 282, 284-85, 292, 295, 300
 Делакрыа (Delacroix), Эжен — 72-
 73
 Державин, Г.Р. — 46, 167, 308,
 311, 314
 Джеймс (James), Генри — 258, 262
 Джойс (Joyce), Джеймс — 231
 Дзержинский, Ф.Э. — 145
 Диоген — 18
 Додэн (Daudin, H.) — 284, 295
 Доплер (Doppler), Кристиан — 301
 Достоевский, Ф.М. — 30, 65, 69,
 200, 229-30, 261

Евреинов, Н.Н. — 105
 Ежов, Н.И. — 108
 Ерофеев, Венедикт — 71
 Есенин, С.А. — 63, 268, 276

Жирмунский, В.М. — 260, 268,
 270
 Жуковский, В.А. — 42, 125

Заболоцкий, Н.А. — 273-75, 277
 Замятин, Е.И. — 229
 Зданевич, И. — 224
 Зелинский, Ф.Ф. — 71
 Зощенко, М.М. — 70

Иванов, В.И. — 41, 65-66, 71, 86-
 87, 92, 94, 170, 220, 259, 302,
 308
 Иванов, Г.В. — 70, 102

Йитс (Yeats), Уильям Батлер —
 150

Каблуков, С.П. — 22, 251, 254
 Кандинский, В. — 239-40
 Карташев, А.В. — 251-52
 Катенин, П.А. — 276
 Кено (Queneau), Раймон — 287-91
 Керенский, А.Ф. — 250
 Кирсанов, С.И. — 273
 Китс (Keats), Джон — 136
 Клопшток (Klopstock), Фридрих
 Готлиб — 88
 Кожев (Kojève), Александр — 293
 Кольцов, А.В. — 331
 Комаров, В. — 272-73
 Корде (Corday), Шарлотта — 238
 Крученных, А.Е. — 217, 220, 224-
 25
 Кузин, Б.С. — 271, 282, 300
 Кузмин, М.А. — 52
 Куприн, А.И. — 38
 Курбе (Courbet), Гюстав — 76
 Кюхельбекер, В.К. — 276

Ламарк (Lamarck), Жан Батист —

158, 271-72, 282-88, 291-93,
295, 300, 304

Ларионов, М.Ф. — 239

Лафорг (Laforge), Жюль — 303

Леви-Строс (Lévi-Strauss), Клод —
294

Лейерль (Leyerle), Джон — 159,
163

Ленин, В.И. — 69, 102, 105, 109,
249, 253, 300

Леонидзе, Г.Н. — 105

Леонтьев, К.Н. — 64, 66-68, 71

Лермонтов, М.Ю. — 40, 43, 50, 87,
116, 125, 144-45, 148-49, 153,
176, 183, 193-96, 202, 303,
311

Лившиц, Б.К. — 224

Линней (Linnaeus), Карл — 282,
295

Липкин, С.И. — 145

Лобачевский, Н.И. — 307

Лорка (Lorca), Федерико Гарсиа —
291

Луговской, В.А. — 273

Лукницкий, П.Н. — 21-23, 30, 37,
39, 41

Луначарский, А.В. — 258

Лурье, Вера — 38

Маканин, В.С. — 229

Маковский, С.К. — 75-76, 83-84

Малевич, Казимир — 239-41

Малларме (Mallarmé), Стефан —
165, 171, 217, 219-20, 223-24

Мандельштам, Л.И. — 299-301,
305-7

Мандельштам, Макс — 299

Мандельштам, Н.Я. — 22-23, 33,
35, 38, 42, 44, 48, 53, 84, 87,
98-99, 100, 106, 112, 120-21,
135, 139, 181, 240, 244, 246,
248, 255, 262, 266, 272, 276,
278, 282, 318-20, 324-25, 329,
331, 334-35, 338, 340

Мандельштам, Станлей — 299

Мандельштам, Юрий — 299

Мане (Manet), Эдуард — 76

Марат (Marat), Жан Поль — 238,
242

Март, Н.Я. — 296

Матисс (Matisse), Анри — 79

Маяковский, В.В. — 46, 108, 270,
276

Мережковский, Д.С. — 253

Милле (Millet), Жан Франсуа —
76

Мильтон (Milton), Джон — 119,
126-27

Михайловский, Н.К. — 67

Миццишвили, Н. — 100, 108

Мичурин, И.В. — 277, 293

Моне (Monet), Клод — 79

Морозов, И.А. — 76

Моцарт (Mozart), Вольфганг
Амадей — 79, 234, 283-84,
287, 294, 321

Мюссе (Musset), Альфред де —
167

Набоков, В.В. — 116, 214, 229

Надсон, С.Я. — 145-47, 149

Некрасов, Н.А. — 49-51, 60, 147-
49, 153, 200, 313

Нельдихен, С. — 101-2, 109

Нерваль (Nerval), Жерар де — 218

Ницше (Nietzsche), Фридрих — 325

Новалис (Novalis), Фридрих — 165

Овидий (Ovid) — 86, 313

Озенфан (Ozenfant), Амеде — 79

Остаде (Ostade), Адриан ван — 91

Павленко, П.А. — 108

Павлов, И.П. — 294

Паганини (Paganini), Никколо —
336

Паллас, П.С. — 282, 295

Папалекси, Н.Ф. — 301

Парнах, Валентин — 232

Пастернак, Б.Л. — 24, 37, 46-48,
50, 93, 100, 105, 108, 128-30,
137-44, 149-52, 183, 197, 199,
201, 215, 239, 256, 261-62,
269, 273, 276, 304, 319

Переверзев, В.Ф. — 269

Петр Первый — 208, 230

Петрарка (Petrarch), Франческо —
131, 179, 304, 332

Пикассо (Picasso), Пабло — 79-81,
239

Пиндар — 115, 167, 192

Писарев, Д.И. — 261
 Писарро (Pissarro), Камиль — 79-81
 Планк (Plank), Макс — 300, 306
 Платон — 155, 157, 160
 Плеханов, Г.В. — 231
 По (Poe), Эдгар Аллан — 120
 Попова, Е. — 181
 Попова, Л.С. — 240
 Поссоа (Possoa), Фердинандо — 340
 Проперций (Propertius) — 192
 Птолемей — 303, 305
 Пуни, И. — 240
 Пушкин, А.С. — 18, 23, 37, 41, 43, 50, 87, 141, 149, 150-51, 156, 165, 167, 171, 229, 236, 245, 248, 258-59, 271, 308, 326

 Расин (Racine), Жан — 183
 Рафаэль (Raphael), Санти — 79
 Раффе (Raffet), Дени Огюст — 125
 Рембо (Rimbaud), Артюр — 217, 223-24, 308
 Рембрандт (Rembrandt), ван Рейн — 79, 85, 99, 104, 106, 212-13, 250
 Ремизов, А.М. — 70
 Ренуар (Renoir), Огюст — 79
 Рильке (Rilke), Райнер Мария — 167, 261, 299
 Робеспьер (Robespierre), Максимильен — 272
 Розанов, В.В. — 51, 56-71
 Рубинштейн, А.Г. — 38, 200
 Рудаков, С.Б. — 31, 33, 273, 276, 332, 335, 339
 Рцы — 67

 Салтыков-Щедрин, М.Е. — 62, 67
 Сахаров, А.Д. — 307
 Сезанн (Cézanne), Поль — 76-79
 Сельвинский, И.Л. — 273
 Сен-Жон Перс (Saint-John Perse) — 340
 Сен-Жюст (Saint-Just), Луи — 272
 Синявский, А.Д. — 71
 Синьяк (Signac), Поль — 72-76, 79, 81-83
 Скрябин, А.Н. — 35-36, 156, 167, 244, 247

Софокл — 104
 Сталин, И.В. — 93, 99-103, 105-7, 109, 114, 122-23, 126-27, 130, 136, 150, 265, 291, 301
 Стравинский, И.Ф. — 18
 Суварин, Б. — 295
 Судейкин, С.Ю. — 18
 Судейкина (Стравинская), Вера — 14-16, 18

 Тассо (Tasso), Торквато — 96, 98, 119, 126, 129, 131
 Тибулл (Tibullus) — 192
 Тихон, патриарх — 247, 250
 Тихонов, Н.С. — 141, 273
 Толстой, А.К. — 140
 Толстой, Л.Н. — 68, 200, 275
 Троцкий, Л.Д. — 67, 268
 Тугендхольд, Я. — 75-76, 83
 Тураев, Б.А. — 115
 Тынянов, Ю.Н. — 42, 51, 100, 159, 160, 168-69, 207, 225, 268, 270, 272, 332
 Тютчев, Ф.И. — 40, 46, 121-26, 142-43, 176, 195-96, 198, 218, 274, 302-3, 308-9

 Успенский, П.Д. — 113

 Фаворский, В.А. — 104, 106
 Фадеев, А.А. — 335
 Федин, К.А. — 108
 Федоров, Н.Ф. — 106, 112, 120
 Фет, А.А. — 185, 196, 198-99, 205
 Фламмарин (Flammarion), Камиль — 112, 119-20, 125-26
 Флобер (Flaubert), Гюстав — 242
 Флоренский, П.А. — 134, 287, 305-06
 Фридман, А.А. — 301, 305-6

 Хаббл (Hubble), Эдвин Пауэлл — 303
 Харджиев, Н.И. — 132, 208, 263, 325, 328, 335, 341
 Хармс, Д.И. — 229
 Хейуард (Hayward), Макс — 138

Хлебников, В.В. — 22, 46, 113,
217-19, 222-25, 239, 260, 302,
305-6
Ходасевич, В.Ф. — 38, 44-54, 256-
57

Цветаева, М.И. — 24, 37, 41, 199-
200, 246, 256-57, 263
Цейдлиц (Zedlitz), Кристиан —
121-26, 316
Цицерон (Cicero) — 143

Чаадаев, П.Я. — 58, 256, 264, 269,
272
Чайковский, П.И. — 200
Чернышевский, Н.Г. — 261
Чехов, А.П. — 304
Чуковский, К.И. — 103

Шагинян, М.С. — 98, 271
Шалькен (Schalcken), Готфрид —
91
Шекспир (Shakespeare), Уильям —
136
Шено (Chesneau), Эрнест — 75
Шенье (Chénier), Андре — 33, 41,
100
Шервинский, С. — 107, 111
Шиллер (Schiller), Фридрих — 87

Шишмарев, В.Ф. — 39
Шкловский, В.Б. — 56, 221
Шпенглер (Spengler), Освальд — 95
Шперк, Ф.Э. — 67, 69
Шпет, Г.Г. — 75
Шпитцер (Spitzer), Лео — 295
Шредингер (Schrödinger), Эрвин —
306
Штемпель, Н.Е. — 173, 175-76,
178, 329-30, 332
Шуберт (Schubert), Франц — 89,
294, 320-21

Щукин, С.И. — 75

Эврипид — 70
Эйзенштейн, С.М. — 289
Эйнштейн (Einstein), Альберт —
113, 119, 300-2, 304-6
Эйхенбаум, Б.М. — 37, 132, 216,
268-69, 291
Экстер, А.А. — 240
Элиот (Eliot), Томас Стернз —
167, 170, 262, 305
Эсхил — 93, 104, 121, 340

Якоби, В.И. — 43
Якобсон, Р.О. — 270
Яхонтов, В.Н. — 108

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Робин Айзелвуд, Диана Майерс. Предисловие</i>	7
<i>Иосиф Бродский. «С миром державным я был лишь ребячески связан...»</i>	9
<i>Сергей Аверинцев. «Золотистого меда струя из бутылки текла...»</i>	18
<i>Т.В. Цивьян. Мандельштам и Ахматова: к теме диалога</i>	21
<i>Г.А. Левинтон. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки</i>	30
<i>Александр Кушнер. Мандельштам и Ходасевич</i>	44
<i>Anna Lisa Crone. Mandelstam's Rozanov</i>	56
<i>Jane Gary Harris. Mandelstam and Signac</i>	72
<i>Диана Майерс. Гете и Мандельштам: два эпизода из «Молодости Гете»</i>	86
<i>М.Л. Гаспаров. Метрическое соседство «Оды» Сталину</i>	99
<i>Михаил Мейлах. Об одном экзотическом подтексте «Стихов о неизвестном солдате»</i>	112
<i>Л. Кацис. Эсхатологизм и байронизм позднего Мандельштама. (К анализу «Стихов о неизвестном солдате», II)</i>	119
<i>Andrew W.M. Reynolds. «Кому не надоели любовь и кровь»: The Uses of Intertextuality in Mandelstam's 'Za gremuchuiu doblest' griadushchikh vekov'</i>	136
<i>Leon Burnett. The Guests of Reality: Mandelstam and Anamnesis</i>	155
<i>М.С. Павлов. К теме движения в поэзии Мандельштама: семантика шага в стихах к Н.Е. Штемпель</i>	173
<i>Ержи Фарыно. Археопозитика Мандельштама. (На примере «Концерта на вокзале»)</i>	183
<i>Елена Невзглядова. Некоторые соображения о природе поэзии в связи с особенностью сюжетостроения у Мандельштама</i>	205
<i>Ж.-К. Ланн. Мандельштам и футуризм. Вопрос о зауми в поэтической системе Мандельштама</i>	216
<i>Charles Isenberg. Mandelstam's Egipetskaia marka as a Work in Progress</i>	228
<i>Никита Струве. Христианское мировоззрение Мандельштама</i>	244
<i>А.Г. Мец. О теме власти патриарха в стихах О. Мандельштама 1917-1918 годов. (Предварительное сообщение)</i>	249

<i>Henry Gifford. Mandelstam and Soviet Reality</i>	255
<i>Илья Серман. Осип Мандельштам в начале 1930-х годов.</i>	
(Биология и поэзия)	268
<i>Viacheslav V. Ivanov. Mandelstam and Biology</i>	280
<i>Д. Рейфилд. Мандельштам и звезды</i>	299
<i>Hans Rothe. Mandelstam and Motifs from Classical</i>	
Antiquity	308
<i>С. Шварцбанд. «Восьмистишия» 1932-1934 гг.</i>	
О.Э. Мандельштама. (Некоторые вопросы текстологии)	318
<i>Павел Нерлер. О композиционных принципах позднего</i>	
Мандельштама. (К постановке проблемы)	326
 Указатель / Index	 343

В 1994 году вы можете приобрести в нашем издательстве:

Ашкенази В. «Преодолевая границы». (Мемуары)	12.50
Близнецова Ина. «Вид на небо» (Стихи)	8.00
Болдырев П. «Уроки России» (Статьи, 246 с.)	16.00
Броуде Ина. «От Ходасевича до Набокова»	10.00
Вайль П., Генис А. «Родная речь». (Статьи, 200 с.)	12.00
Галич Александр. «У микрофона». (172 с.)	12.00
Гандельсман В. «Там на Неве дом» (Роман в стихах)	9.00
Горбаневская Н. «Цвет вереска» (Стихи, 120 с.)	9.00
Гордин Я. «Лев Толстой и русская история»	12.00
Губерман И. «Прогулки вокруг барака». (200 с.)	10.00
Довлатов С. «Чемодан» (Рассказы, 140 с.)	7.50
Долгополова Ж. «Русские разговоры» (Антология рас.)	10.00
Дружников Юрий. «Досье беглеца» (О Пушкине, 240 с.)	15.00
Ефимов И. «Архивы Страшного суда». (Роман, 320 с.)	8.50
Ефимов И. «Бремя добра» (Статьи, 240 с.)	14.00
Ефимов Игорь. «Светляки». (Афоризмы, 110 с.)	8.00
Ефимов Игорь. «Седьмая жена». (Роман 420 с.)	14.00
Жемчужная З. «Пути изгнания». (Восп. 300 с.)	14.00
<i>За тридцать земель</i> (Антология зарубежн. прозы)	12.00
Зернова Руфь. «Женские рассказы». (160 с.)	7.50
Иванов Георгий. «Третий Рим». (Избр. проза)	14.00
<i>Избранная проза семидесятых.</i> (260 стр.)	14.00
Лосев Лев. «Тайный советник». (Стихи)	8.00
Лосев Лев. «Чудесный десант». (Стихи)	9.00
Лосская Вероника. «Цветаева в жизни». (320 с.)	15.00
Милн А. «Мне кажется, что я трамвай» (Стихи)	9.00
Муравина Нина. «Встречи с Пастернаком» (220 с.)	15.00
Найман Анатолий. «Облака в конце века» (Стихи)	9.00
Озерная Н. «Разговорник для новых американцев»	9.00
Ошеров В. «Но вечный выше вас закон» (Амер. конст.)	14.00
Платова В. «Роальд и Флора» (Рассказы, 200 с.)	12.00
Полторацкий Н. П. «Иван Александр. Ильин». (320 с.)	17.00
Поповский Марк. «Дело академика Вавилова». (280 с.)	10.00
<i>Поэтика Иосифа Бродского.</i> (Статьи, ред. Л. Лосев)	12.00
Ратушинская Ирина. «Сказка о трех головах». (Расс.)	7.50
Ратушинская Ирина. Стихи. (На русс., англ., фран.)	8.50
Рачко Марина. «Через не могу». (Повесть, 100 с.)	7.00
Рейн Е. «Против часовой стрелки» (Стихи, 110 с.)	8.00
<i>Россия глазами женщин.</i> (Лит. антология, 190 с.)	8.50
Свирский Г. «Прощание с Россией». (160 с.)	8.50
Суслов Илья. «Мои автографы» (Рассказы, 200 с.)	10.00
Телесин Ю. «1001 советский полит. анекдот»	10.00
Троцкий Лев. «Дневники и письма» (304 с.)	14.00
Шварц А. «Жизнь и смерть Михаила Булгакова»	12.00
Шляпентох В. «Открывая Америку» (200 с., иллюстр.)	9.00
Эпштейн Михаил. «Отцовство» (Роман-эссе)	12.00
Эткинд Ефим. «Стихи и люди». (160 с.)	9.00
Юрьева С. «Вера Панова» (Биогр. очерк)	10.00

Заказы и чеки отправлять по адресу: Hermitage, P.O.Box 410
Tenaflly, N.J. 07670, USA. Tel. (201) 894-8247

К стоимости заказа добавьте 2.00 дол. на пересылку (независимо от числа зак. книг). При покупке 3-х и более книг скидка 20%.



Одним из крупнейших событий, посвященных столетию со дня рождения Мандельштама, была международная конференция, проходившая в Славянском институте Лондонского университета, в июле 1991 года. Предлагаемый читателю сборник включает в себя наиболее интересные доклады (часть из них — на английском), посвященные поэтике Мандельштама, его историческому и литературному окружению. Среди авторов: С. Аверницев, И. Бродский, М. Гаспаров, В. Иванов, А. Кушнер, П. Нерлер, И. Серман и др.

One of the major events of the Mandelstam centenary was the international conference dedicated to Osip Mandelstam held at the School of Slavonic and East European Studies, University of London, in July 1991. This collection presents twenty seven articles and materials from the conference, concerning Mandelstam's poetics and his literary and historical context. Includes the opening address by Joseph Brodsky, and articles by S. Averintsev, M. Gasparov, V. Ivanov, A. Kushner, P. Nerler, I. Serman and others.