

КОММЕНТАРИЙ К ТЕКСТАМ МАНДЕЛЬШТАМА: ПРОБЛЕМЫ И ПРАКТИКА

Информация об авторе: Ирина Захаровна Сурат, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: i-surat@mail.ru

Аннотация: Статья состоит из двух частей. Первая часть — теоретическая, в ней говорится об общей проблеме комментирования текстов О.Э. Мандельштама, анализируется накопленный опыт, сопоставляются различные комментаторские подходы, реализованные в изданиях разных лет, на конкретных примерах обсуждаются возможности и издержки интертекстуального и биографического комментария, а также комментария-пересказа М.Л. Гаспарова. Проблема отбора комментирующего материала показана на ряде отдельных примеров. Во второй части статьи подробно представлены три комментаторских сюжета. В стихотворении Мандельштама «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918) комментируется отсылка к стихотворению Тютчева «Два голоса» в контексте общей проблемы «Мандельштам и Тютчев». Показано, что цитата из Тютчева в этом случае глубоко мотивирована общим смыслом стихотворения, связанного с историософией Тютчева как «подателя сильного и стройного мироощущения», однако акцент у Мандельштама перенесен на личность, на «идеал совершенной мужественности», востребованный революционной эпохой. В стихотворении «Сохрани мою речь навсегда...» (1931) комментируется образ «дремучих срубов» — рассмотрены имеющиеся толкования этого образа (М.Л. Гаспаров, О.Ронен); мандельштамовский мотив сопоставлен с практикой земляных тюрем («порубов»), зафиксированной летописными источниками с XI века и хорошо известной Мандельштаму и на более поздних примерах — протопопа Аввакума и Дарьи Салтыковой. Образ «дремучих срубов» также сопоставлен с актуальной темой «низводящей казни», практиковавшейся большевиками в революционную эпоху. В последнем исследовательском сюжете комментируется выражение «ворованный воздух» из «Четвертой прозы» (1930) — показано, что оно восходит к стихотворению Поля Верлена «Art poétique».

Ключевые слова: Мандельштам, теория и практика комментария, контекст и подтекст.

© 2024. *Irina Z. Surat*

COMMENTARY ON MANDELSTAM'S TEXTS: PROBLEMS AND PRACTICE

Information about the author: Irina Z. Surat, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: i-surat@mail.ru

Abstract: This article consists of two parts. The first one is theoretical and examines the problem of commenting on O.E. Mandelstam's texts: it analyzes previous experiences, compares different commentarial approaches realized in former editions, discusses possibilities and shortcomings of intertextual and biographical commentary. Specific examples illustrate problems concerning the choice of data for commentary. The second part of the article fully examines three passages that underlies commentary. The allusion to Tyutchev's "Two Voices" in Mandelstam's "Let's Celebrate the Dusk of Freedom, Brethren" (1918) is commented in the context of the wider problem of Mandelstam's perception of Tyutchev. The author shows that the quote from Tyutchev is fully motivated by the fact that the general idea of the poem comes from the historiosophy of Tyutchev, "the giver of a strong and logical view of life". However, Mandelstam accentuates the idea of individuality and "the ideal of perfect virility" demanded by the revolution. The second commented passage is the image of "dense curbs" in the poem "Keep My Voice Forever..." (1931). Firstly, the article gives some available interpretations of the image (Gasparov, Ronen); then compares Mandelstam's motive with the real dungeons ("porub") described in the Russian chronicles since the 9th century and well known to Mandelstam through some later examples (Avvakum Petrov, Daria Saltykova). The image of the "dense curbs" is compared to the relevant for that time theme of "relegating execution", that was practiced by the Bolsheviks during the Revolution. Finally, the article examines the phrase "stolen air" (from *The Fourth Prose*, 1930) and proves that it goes back to Paul Verlaine's poem "Art Poetique".

Keywords: Mandelstam, theory and practice of commentary, context, subtext.

Мандельштамоведение — молодая наука. На протяжении первых трех десятилетий после гибели поэта его произведения не были включены в культурное пространство — не читались, не толковались, не обрастали смыслами. До середины 1960-х годов вопрос о комментировании Мандельштама просто не стоял, так что составители первого собрания его сочинений Г.П. Струве и Б.А. Филиппов оказались первопроходцами и текстологией, и комментария [Мандельштам, 1964-1981]. Следующий важный шаг был сделан Н.И. Харджиевым — составителем и комментатором первого на родине собрания стихотворений Мандельштама [Мандельштам, 1973]; затем вышел прорывной двухтомник, подготовленный С.С. Аверинцевым, А.Д. Михайловым и П.М. Нерлером [Мандельштам, 1990], — комментарии в этом издании долгое время оставались единственным справочным источником по основному корпусу мандельштамовских текстов. За последнее время наши знания о Мандельштаме значительно обогатились, но проблему комментирования его произведений нельзя считать решенной. Недавний выход полного трехтомного собрания сочинений Мандельштама под общей редакцией А.Г. Меца [Мандельштам, 2009–2011]¹ обнажил эту проблему

¹ По этому изданию мы приводим тексты Мандельштама.

с новой остротой — разные тексты откомментированы в нем с разной степенью подробности и профессионализма, и на разных основаниях — вот эти-то основания мандельштамовского комментария и хотелось бы обозначить прежде всего.

При своем начале мандельштамоведение, как известно, стало полигоном интертекстуального метода, что вполне понятно: насыщенные литературными аллюзиями мандельштамовские тексты провоцируют прежде всего на поиск литературных источников, на восстановление «упоминательной клавиатуры» поэта. Поиск этот ведется успешно усилиями исследователей разных поколений, однако порой принимает характер маниакальный — на это в свое время скептически отреагировала Надежда Яковлевна, послав привет «американско-русским профессорам, которые считают, что даже слово “весна” Мандельштам заимствовал у Вячеслава Иванова» [Мандельштам, 1999а, с. 37]. Этот камешек брошен в Кирилла Тарановского, одного из первых и лучших исследователей мандельштамовских подтекстов, — именно он заложил основы интертекстуального изучения Мандельштама, но уже в начале 70-х, когда вдова поэта писала свою «Вторую книгу», метод этот обнаружил свои издержки. Надо сказать, что сама Надежда Яковлевна внесла большой вклад в комментирование Мандельштама и в цитированной «Второй книге», и в «Воспоминаниях», и больше всего — в «Комментарии к стихам 1930–1937 гг.», без обращения к которому немислимо сегодня профессиональное исследование мандельштамовской лирики. В пояснениях Надежды Яковлевны тоже присутствуют указания на литературные реминисценции, но присутствуют лишь в той мере, в какой они способствуют целостному пониманию стихотворений.

На самом деле, чем больше накапливается знаний о подтекстах, тем острее стоит вопрос о критериях суждений и, в частности, критериях отбора материала для комментария. И здесь прежде всего следует отделить собственно подтексты, то есть несомненные, имеющиеся в тексте следы знакомства поэта с тем или иным литературным источником, от разного рода культурных параллелей и ассоциаций, возникающих у современного образованного человека, не обязательно профессионала-филолога, при чтении мандельштамовских произведений. Последним место не в комментариях, а в исследовательских статьях, но и первые, по нашему мнению, далеко не всегда в комментариях должны отражаться. И все-таки сегодня именно литературные подтексты неизбежно составляют главную заботу комментатора Мандельштама — главную заботу и главную проблему, так что самый полный в этом отношении комментарий рискует оказаться и самым худшим: неотобранный, избыточный интертекстуальный материал иногда затрудняет, а порой и перекрывает

целостное восприятие произведения. Это суждение касается главным образом стихов; комментирование прозы, очерков и статей — совсем иное дело, но и здесь можно и нужно различать комментарий центростремительный, нацеленный на смысловое ядро текста, — и комментарий центробежный, уводящий читателя от этого смыслового ядра в удаленные культурные и смысловые перспективы.

Любой опыт комментирования Манделъштама ценен и важен как очередной шаг на пути познания его художественного мира. Из работ последних лет назовем с благодарностью книгу «Осип Манделъштам. Египетская марка. Пояснения для читателя» (составители — О. Лекманов, М. Котова, О. Репина, А. Сергеева-Клятис, С. Синельников, М., 2012), в которой маленькая манделъштамовская повесть получила всестороннее подробное освещение, и комментарий к «Разговору о Данте», подготовленный Л.Г. Степановой и Г.А. Левинтоном в составе 2-го тома Полного собрания сочинений Манделъштама под общей редакцией А.Г. Меца (М., 2010), хотя последний опыт отнесем скорее к разряду комментариев центробежных.

С точки зрения метода заслуживают особого разговора и внимания комментарии к Манделъштаму М.Л. Гаспарова и совместные М.Л. Гаспарова и О. Ронена — это экспериментальные работы, сделанные в порядке подготовки к не осуществленному академическому собранию сочинений поэта. М.Л. Гаспаров видел главную сложность в том, чтобы совместить разные масштабы комментирования — общий пояснительный текст и построчные подробности; в связи с этой задачей он описал два возможных формата комментария и один из этих форматов реализовал в специальном издании стихов и прозы Манделъштама [Манделъштам, 2001, с. 723–854].

Мы помним, — писал Гаспаров, — что свой комментарий к лирике Лермонтова в «Большой библиотеке поэта» 1940 г. Эйхенбаум построил совершенно непривычно: как связную историко-литературную статью, в которой от стихотворения к стихотворению он переходил не в хронологической, а в логической последовательности. Исчезала поштучная разорванность, исчезали перекрестные отсылки, стихотворения сами освещали друг друга. Потом этот комментарий перепечатывался в одномомнике Эйхенбаума как обычная статья. Продолжателей, кажется, он не имел. <...> Мне пришлось делать комментарий к Манделъштаму, я попробовал сделать его по образцу эйхенбаумовского связным и нехронологичным, усложнив себе задачу тем, чтобы сказать обо всех стихотворениях без исключения (Эйхенбаум все-таки некоторые пропускал) и чтобы объяснять попутно и отдельные слова:

что такое ритуфель или Капитолий (Эйхенбаум до этого не сниходил). Сейчас это напечатано, интересующиеся читали, но я успел еще в рукописи показать этот комментарий покойному В.Э. Вацуро. Он прочитал его с чрезвычайным вниманием и сказал: «Замечательно интересно! Но категорически не годится!» — и объяснил: именно потому, что связный комментарий к стихотворениям и отрывистые в скобках примечания к словам прерывают друг друга и мешают друг другу. Делюсь этим неудачным опытом, но не теряю надежды, что и эксперимент Эйхенбаума еще может нам пригодиться [Гаспаров, 2004].

Между тем, несмотря на скепсис уважаемого пушкиниста, связный гаспаровский комментарий в издании 2001 года оказался востребованным и читателями, для которых он написан, и специалистами, — когда непонятно, о чем, собственно речь в стихах, а у Мандельштама темных стихов немало, можно заглянуть в него — и что-то прояснится. Гаспаровский сквозной обзор-пересказ стихов и прозы заточен на смысл отдельного текста в его связи с соседними или близкими по теме — это была принципиальная установка, изложенная в преамбуле: «Мандельштам — трудный поэт, большинство его стихов сложны для понимания: сообщить пояснения к отдельным реалиям или назвать повод к написанию стихотворения бывает недостаточно для понимания. Поэтому мы, во-первых, вводим в комментарий элементы интерпретации (разумеется, не притязая на окончательную истинность, — пусть эти грубые пересказы подтолкнут читателя к более тонким самостоятельным наблюдениям), и во-вторых, группируем примечания к отдельным стихотворениям так, чтобы прояснить их взаимную близость и перекличку. <...> “Подтексты”, намеки в текстах Мандельштама на тексты других авторов, очень многочисленные, отмечаются лишь в малой части» [Мандельштам, 2001, с. 724–725].

В гаспаровском комментарии «исчезала поштучная разорванность» — в случае Мандельштама это особенно важно, т.к. он писал стихи гроздьями, в циклы не всегда оформленными, но имеющими общее смысловое поле, да и в целом его художественный мир обладает качеством особой связанности и плотности, пронизан сквозными мотивами и образами, так что горизонтальный контекст имеет первостепенное значение при его описании. В соответствии с этой особенностью поэта Гаспаров и свои статьи об отдельных стихотворениях, подготовленные для Мандельштамовской энциклопедии, начинал с указаний на группу произведений самого Мандельштама, к которым примыкает или с которыми соотносится комментируемый текст.

Совсем иначе организован материал в двух совместных — М.Л. Гаспарова и Омри Ронена — опытах комментирования отдельных стихотворений Мандельштама и в третьем комментарии, написанном единолично Омри Роненом. Первую статью этой небольшой серии авторы так и назвали: «"Сумерки свободы". Опыт академического комментария», имея в виду задачу выработки формата для «будущего академического издания стихов Мандельштама» [Ронен, 2002, с. 127]². Эти опыты двухчастны — в первой части дается общее описание стихотворения (М.Л. Гаспаров), во второй — перечень подтекстов (О. Ронен). Во введении расставлены приоритеты комментирования: «Когда стихотворение понятно в целом, то, действительно, для полноты понимания достаточно пояснить читателю лишь отдельные частности. Когда же стихотворение — «темное», «трудное», как многие у раннего Пастернака или зрелого Мандельштама, и не только рядовой читатель, а и филолог затрудняется сразу сказать "о чем оно", — тогда обязанностью комментатора становится прежде всего помочь читателю в этом понимании целого, а уже затем останавливаться на подробностях. Иными словами, комментарий вынужден включить в себя элементы интерпретации — то, чего комментаторы обычно избегают из щепетильной боязни субъективизма. Боязнь эта — законная; как отобрать наиболее разумное, что писалось о том или ином стихотворении в научной литературе, как оговорить сомнительное, как самому заполнить зияющие пробелы, — эти задачи приходится решать отдельно для каждого стихотворения. Но уклоняться от них — научная робость» [Там же, с. 127–128].

Как видим, Гаспаров и в теории и в практике отводит подтекстам далеко не первое место в комментировании мандельштамовской лирики — подтексты входят в число «подробностей», важных в той мере, в какой они способствуют «пониманию целого». Эта установка, прямо вытекающая из всех приведенных высказываний, представляется верной в отношении Мандельштама. Действительно, на первый план для комментатора стихов Мандельштама выдвигается задача общего пояснения текста.

Однако в двух комментаторских работах Гаспарова-Ронена ощущается некоторое напряжение и порой несогласованность между гаспаровской пояснительной частью и перечнем подтекстов, большая часть которых каталогизирована вне связи с «пониманием целого». Сами по себе эти культурные параллели интересны, но прочтению текста они

² Впервые опубликовано в 1999 году.

не всегда способствуют, а порой и мешают, путают читателя. Так, в комментарии к «Сумеркам свободы» фигурируют, без всяких обоснований, десятки авторов и текстов, но при этом не учтен очевидный тютчевский подтекст, дающий ключ к пониманию гимна, — к его детальному анализу мы еще вернемся.

В предисловии ко второй совместной комментаторской статье о достаточно трудном для понимания мандельштамовском стихотворении «Венецийской жизни, мрачной и бесплодной...» М.Л.Гаспаров и Омри Ронен уточнили мотивацию своего (каждый — своего) комментаторского метода:

«Из чего вы исходите?» — спросили одного из нас когда-то. Пришлось ответить: из того, что всякое стихотворение имеет смысл, который поддается пониманию, а стало быть, пересказу. Чем отличается восприятие от понимания? Тем, что воспринимать, переживать, волноваться над стихотворением можно и не понимая его, как чеховская прихожанка у обедни плакала над словом «дондеже». У каждого из нас есть за душой такие стихи, которыми мы наслаждаемся, не нуждаясь в их понимании. Но не нужно думать, что именно к этому стремился поэт. Если бы цель поэзии была в этом, то поэты писали бы на языке заумном или хотя бы иностранном. А если они все-таки хотят, чтоб их понимали, то понимание начинается там, где можно пересказать понимаемое своими словами. Но не Мандельштам ли сказал, что когда стихи поддаются пересказу, то это «вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» («Разговор о Данте»)? Очень хорошо: значит, в вещи есть поэзия, несоизмеримая с пересказом, и не-поэзия, с ним соизмеримая. Тогда нам важно отделить поэзию от не-поэзии не правда ли? Выделим не-поэзию в пересказ и скажем: все остальное, что не вошло в пересказ, это — поэзия, сосредоточьте ваше внимание и вкус именно на ней и не тратьте лишние силы на то, чтобы пробираться к ней сквозь толщу не-поэзии: мы облегчим вам путь через эту толщу. А то вдруг вы устанете и залюбуетесь, как поэзией, тем, что на самом деле отлично поддается пересказу [Гаспаров, Ронен, 2002, с. 194].

В приведенном гаспаровском рассуждении самое важное — различие восприятия и понимания. Не будем утверждать, что оно универсально, но в отношении Мандельштама, сказавшего о себе «мы — смысловики», это важная опорная позиция, хоть и изложенная здесь

простыми и как будто «детскими» словами. Эту мотивацию и этот опыт нужно по возможности учитывать комментатору Мандельштама и, предлагая читателю разного рода подробности, стараться прежде всего помочь ему по существу.

В том же предисловии есть и мотивация интертекстуальных разысканий комментатора:

Другого из нас спросили: «Вы уверены, что когда Мандельштам писал эту строку с подтекстом, то он действительно помнил и думал, что такой-то образ в ней блоковский, а такое-то словосочетание пушкинское?» Пришлось ответить: нет, вовсе не уверены. Скорее всего, он над этим совсем не думал — точно так же, как мы, говоря, не думаем, в каком падеже стоит то слово, которое мы сейчас произнесем. Не думаем, потому что это наш родной язык, мы сжились с ним и пользуемся им непроизвольно. Но это не значит, что в нашем языке нет склонений и падежей, а в поэтическом языке нет подтекстов. Для самой оригинальной нашей мысли мы не выдумываем небывалые слова, а так или иначе пользуемся готовыми, но в новых сочетаниях. Так и поэт для самого свежего своего чувства пользуется теми образами и словосочетаниями, которые в девяти случаях из десяти уже побывали в употреблении у других поэтов. При этом совсем не безразлично, у каких. Мы можем в разговоре сказать «сей писатель», «этот писатель», «эфтот писатель», и собеседник очень хорошо почувствует в каждом выборе слова наше отношение к предмету. Так и для того, чтобы верно почувствовать стихи, нам важно, какой подтекст в них из Пушкина, какой из Некрасова и какой из Федора Сологуба. Если бы поэтический язык Мандельштама был нашим родным, мы опознавали бы это, не задумываясь. Но он нам не родной, между ним и нами сменились два поколения, мы читали не те книги и слышали не те речи, какие читал и слышал он. Когда нам кажется, что он писал для нас и мы на лету понимаем все то, что он хотел сказать, это приятный самообман. Его поэтический язык приходится учить со словарем и грамматикой. Словарь, хот и неполный, — это список подтекстов к его стихам; грамматика, хот и отрывочная, — это наши беглые указания, где у него необычные метафоры, метонимии, редкие ритмы и теньевые рифмы [Там же].

Эта роненовская часть пояснений к комментарию звучит совсем не так убедительно, как гаспаровская. Хочется возразить прежде всего по поводу «списка подтекстов» — сам по себе список разве помогает читателю? Если подтекст реальный, значимый, то за ним может стоять целая история, исследовательский сюжет, который в таком случае следует раскрыть. Да и сравнение подтекстов с падежами и склонениями

ниями не кажется точным — оно выдает некоторую формализацию проблемы. В работах О. Ронена — указанных и других, вошедших в его книгу «Поэтика Осипа Мандельштама» и не вошедших в нее, а более всего в книге «An approach to Mandelštam» [Ronen, 1983] — выявлено бесчисленное количество мандельштамовских подтекстов, без их учета сегодня не обойдется ни один комментатор, но учета критического и интерпретационного, соотносящего подтекст с целостным пониманием произведений.

Критерии отбора комментаторского материала не могут быть универсальными, у каждого издания свои приоритеты, у каждого исследователя свои соблазны, и самоограничение входит в число первых комментаторских добродетелей. Проблему ответственности перед текстом и принцип ненасилия прекрасно сформулировал Р.Д. Тименчик:

После восстановления <...> исторической сетки «сильных мест» (это, по слову Александра Блока, те острия, на которых растянута покрывало текста), комментатор, преодолевший соблазн перенесения культурного опыта своего поколения в написанный не нами и не для нас текст (М. Гаспаров) и обозначивший коэффициент новизны и неожиданности каждого элемента текста, обретает возможность более «правильного» выделения «темных мест». Он, само собой, комментирует то, что должен был понимать в тексте исторический читатель (и что в ходе культурных эволюций исчезает для читателей последующих поколений), но также и то, что исторический читатель мог — а то и должен был — недопонимать в случае авторской установки на «красоту непонятности» (и понимание чего для читателей последующих поколений облегчено работой тех же эволюций). Здесь надо отдавать себе отчет в ответственности за власть сноски. Она, как выше было сказано, феномен временный, отсюда — характерные для всякого временщика черты ее поведения.

«Возмущающая вода» сноска («The aesthetic evil a foot-note», — обмолвился Дж. Сэлинджер) властно темперирует текст. Астериск или номерок — насилие над текстом уже потому, что заставляет остановиться, отвести взгляд, выйти из текста, перечитать его. Порция текста заливается светом внесенного нами *Nota bene*. Есть сноски, в которых императив паузы важнее подвешенной или мотивированной подстрочной информации.

Внося номерки или астериски в массив чужого сочинения, мы его подвергаем то расширению, то сужению, сообщая ли, что Париж — столица Франции, предваряя ли объяснение ограничительным «здесь».

При достройке этого нижнего этажа к тексту, а вернее, что и подполья, с присущими этой зоне инверсиями благочестия по отношению к тексту, вопрос заключается в пределах распространения и усекновения семантического запаса комментируемого текста. В каждой нашей глоссе присутствуют оба встречных процесса — расширения текста и сужения его. Комментаторские выноски — произвол, на осуществление которого подписывается каждый, принимающий присягу комментатора. «Несносный наблюдатель» оглашает «всеми буквами» намеки автора, разрушая порой тщательно создававшуюся семантическую атмосферу умолчания, либо несказуемости, либо взаимопонимания с полуслова.

Профессиональная проблема комментатора заключается в том, чтобы его агрессивные акции приближали читателя препарированного текста к исторической рецепции и, таки образом, к гипотетическому «авторскому замыслу».

Но к трюизму, гласящему, что комментатор обязуется сообщать все необходимое для понимания текста, я бы предложил два уточнения.

Первое: он обязуется сообщать необходимое и *только* необходимое [Тименчик, 2008, с. 589–590].

Разделяя сказанное в целом, защитим все-таки право комментатора приводить сведения, не связанные с «исторической рецепцией», не «необходимые», но при этом активизирующие восприятие текста. Скажем, надо ли вообще комментировать мандельштамовское трехстишие января 1931 года?

Помоги, Господь, эту ночь прожить,
Я за жизнь боюсь, за твою рабу...
В Петербурге жить — словно спать в гробу
[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 153].

Здесь вроде нет ничего непонятого — такого, что требует комментария, но вдумчивый читатель может спросить: за чью жизнь боится поэт? за свою? почему? И если спать в гробу, то чего уже бояться? В гробу спали религиозные подвижники, готовя себя к смерти, Мандельштам это знал, но здесь-то явно не об этом. Есть параллельный текст, написанный тогда же, в январе 1931 года — он сужает или расширяет смысл трехстишия? — это сердитая записка брату Жене, у которого Мандельштамы жили в Ленинграде: «Убедительно прошу не волновать Над<ежду> Як<овлевну>, у которой сейчас и все дни жар и которую я вынужден был положить в спокойной и сухой комнате.

В маленькой — зверская сырость, в столовой ты разбудишь и не дашь заснуть больной.

Уезжая завтра, остаемся последнюю ночь на старом месте, чтоб не переносить кровати.

Ося» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 502].

И есть рассказ Надежды Яковлевны о тех же днях пребывания у Евгения Эмильевича, о тягостной атмосфере в доме: «Мне чуть ли не на второй день пришлось уехать...» [Мандельштам, 2006, с. 244]. Все это проливает свет на обстоятельства появления трехстишия, обнаруживает его импульс, но житейское умирает в стихах, обеспечив подлинность и силу поэтическому слову. Петербург как гроб — мощный обобщающий образ большого культурного значения, нет и мысли сужать его до предъявленных обстоятельств, и при этом можно указать на точку, из которой вырос этот образ. Это переводит разговор о комментарии в русло старинного спора о месте биографического материала в анализе текста — спора, не разрешимого раз и навсегда. Вопрос об уместности биографического комментария должен решаться каждый раз заново, в отношении каждого текста особо. В описанном случае, конечно, биографический комментарий совсем не обязателен, но возможен. Другой сходный пример: нужно ли сообщать читателю мандельштамовских стихов о «бушлатнике», написанных в Москве весной 1931 года, во время жизни у брата Шуры в Старосадском переулке, что буквально в двух шагах от дома, в Ивановском монастыре, было тогда «Экспериментально-пенитенциарное отделение при Государственном институте по изучению преступности и преступника», то есть попросту тюрьма? Не обязательно это сообщать, но можно — указание на непосредственную близость тюрьмы способствует восприятию стихов, построенных на параллелизме, на соотношении себя с поющим «бушлатником».

Историческая рецепция — не единственный ориентир для комментатора. Зная больше читателя про текст, комментатор прежде всего приходит на помощь там, где читатель может споткнуться, испытать недоумение, или даже оказаться введенным в заблуждение, как, например, в начале мандельштамовского стихотворения «Рим» 1937 года:

Где лягушки фонтанов, расквакавшись
И разбрызгавшись, больше не спят,
И, однажды проснувшись, расплакавшись,
Во всю мочь своих глоток и раковин
Город, любящий сильным поддакивать,
Земноводной водою кропят, —

Древность легкая, летняя, наглая,
С жадным взглядом и плоской ступней,
Словно мост ненарушенный Ангела
В плоскоступьи над желтой водой...

[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 236]

Речь идет о Риме, но там не было фонтана с лягушками во время мандельштамовской поездки 1910 года³, а был и есть знаменитый фонтан «Черепahi» на площади Маттеи (воспетый впоследствии Бродским), и комментаторы либо пропускают первый стих, не комментируют его, либо пишут, что Мандельштам напутал, имея в виду фонтан с лягушками в Милане [Мандельштам, 1990, т. I, с. 567; Мандельштам, 2001, с. 810]. Между тем простое объяснение находим у Натальи Штемпель в фотоальбоме «Осип Эмильевич Мандельштам в Воронеже», составленном ею совместно с В.Л. Гординым: «Мы с Осипом Эмильевичем часто бывали в Кольцовском сквере. Сидели на скамейке, слушали шум фонтана, читали стихи. Каменные лягушки фонтана попали в стихотворение “Рим” <...> Лягушки воронежского фонтана и Рим! Но эта ассоциация не была случайной для поэта» [Осип Мандельштам в Воронеже, 2008, с. 176] — и дальше Наталья Евгеньевна ссылается на Надежду Яковлевну, на ее слова о чувстве Италии в Воронеже, но и в собственных ее «Воспоминаниях» есть похожее свидетельство: «...мы гуляли по проспекту Революции, Осип Эмильевич читал стихи, небо было высоким и синим, всё благоухало. Мы сели на мраморные ступеньки нового, помпезного здания обкома партии, потом пошли вдоль Кольцовского сквера. У меня было непередаваемое ощущение какой-то внутренней свободы: все повседневные обязанности, заботы, огорчения и радости отступили, их не существовало. Мне казалось, что мы в Италии, и ослепительный весенний день усиливал это ощущение. Да, так можно себя чувствовать только в совсем чужом, но прекрасном городе, где ты ни с кем и ни с чем не связан. Я робко сказала об этом Осипу Эмильевичу. К моему удивлению, он ответил, что у него такое же ощущение» [Штемпель, 2008, с. 44]. Мандельштам почти физически себя чувствовал в Италии, и это передавалось окружающим.

В альбоме Штемпель и Гордина есть фотография воронежского фонтана с «каменными лягушками» — это был типовой советский проект, скульптурная группа по мотивам «Краденого солнца» Корнея Чуковского: в центре — крокодил с раскрытой пастью, вокруг него —

³ Квартал Коппед с фонтаном «Лягушки» на площади Минчо появился в Риме в 1916–1926 гг, Мандельштам его не видел и вспоминать не мог.

танцующие девочки и мальчики, а в воде — фонтанирующие каменные лягушки. Такие фонтаны с небольшими вариациями были установлены в середине 1930-х гг. в Днепропетровске, Харькове, Казани, Сталинграде — и в Воронеже, в Кольцовском сквере. В стихотворении Мандельштама живые «квакуши», которые упоминаются и в других его воронежских стихах и в воспоминаниях Штемпель, сливаются с каменными лягушками фонтана, но этот местный образ оказывается транспарентным — сквозь него просвечивает и постепенно его замещает образ другого города с другими фонтанами — более древними, прекрасными. В середине этой строфы случается какое-то внезапное превращение («однажды проснувшись, расплакавшись») и дальше происходит то, что сам Мандельштам в «Разговоре о Данте» обозначил кинематографическим термином «наплыв» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 195] — характерное для его нелинейной поэтики событие внутри стиха. Если дать читателю информацию о воронежском фонтане, то он одновременно получает и некоторое представление о мандельштамовских поэтических приемах, и это помогает ему воспринимать и другие стихи.

Еще один неочевидный вопрос: имеет ли исследователь право делиться в комментарии не выверенными сведениями, а своими догадками — там, где понимание текста затруднено и нужно что-то разъяснить читателю? В стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931) есть у Мандельштама странный образ:

Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе
[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 156].

М.Л. Гаспаров, предостерегая читателя от буквального понимания стиха, пояснил метафору: «голубые песцы — северное сияние» [Мандельштам, 2001, с. 777]. Вероятнее всего, так оно и есть — во-первых, потому, что в подтексте здесь лермонтовское «В небесах торжественно и чудно, спит земля в сиянии голубом», во-вторых, потому, что слово *сияние* спрятано в слове *Енисей* в следующей строфе, а в третьих потому, что в ключевой сцене гумилевской поэмы «Гондла», к которой восходит «волчья» образность всего стихотворения, сказано: «Смерти нет в небесах голубых». Картина ночного мироздания развивается и в следующей строфе — «И сосна до звезды достает», а тема собственно песцов не поддерживается ни малым, ни большим контекстом. Но откуда они все-таки взялись, эти «голубые песцы», почему о них вспомнил Мандельштам? Л.Р. Городецкий разыскал и опубликовал

объявление из газеты «Правда» от 1 декабря 1930: в Москве начинается прокат фильма «Голубой песец» [Городецкий, 2012, с. 142]. Вряд ли Мандельштам ходил смотреть фильм о борьбе оленеводов и охотников Севера с кулаками и скупщиками пушнины, но само название видел наверняка, так как газеты всегда читал внимательно, а кроме того, мог видеть и уличные афиши фильма, и вот эти голубые песцы представились ему сияющими в ночных небесах. Гаспаров свою догадку о северном сиянии никак не обосновал, но за ней стоит его исследовательский опыт, чутье, знание того, что может быть и чего не может быть у Мандельштама, — знание его поэтического языка. Человек, не обладающий таким знанием, но заподозривший здесь метафору, скорее предположил бы, что речь идет о звездах, опытный же исследователь знает, что семантика звезд у Мандельштама совсем иная. Такой комментарий, как приведенный гаспаровский, не связан с исторической рецепцией — это толкование, помощь профессионального читателя непрофессиональному.

Восстановление исторической рецепции предполагает, а в случае Мандельштама настоятельно требует, восстановления актуального круга чтения комментируемого автора — не читательского кругозора вообще, который у Мандельштама безграничен, а круга синхронно читанных текстов, и руководствоваться в комментарии стоит прежде всего этими сведениями, если они есть. Рассмотрим показательный пример — кочующий из издания в издание комментарий к шестистишию 1912 года:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?
И Батюшкова мне противна спесь:
«Который час?» — его спросили здесь,
А он ответил любопытным: «вечность»

[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 57].

По поводу отсылки к Батюшкову комментаторы пишут: «Сходный эпизод зафиксирован в “Записке о болезни надворного советника К.Д.Батюшкова” его лечащего врача А.Дитриха (опубл. на немецком языке в приложении к 1-му тому сочинений К.Батюшкова, СПб., 1887, с. 342, — сообщ. А.В.Зориным). В неопубликованном тексте “Дневника” А.Дитриха ситуация еще более напоминает описанную Мандельштамом; там же встречается и выражение “слабые звезды” — из доклада В.А.Кошелева на I Мандельштамовских чтениях в

Москве в феврале 1988 г.» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 460]; «Речь идет о фактах, засвидетельствованных А. Дитрихом, врачом Батюшкова: на вопрос “который час?” поэт отвечал “вечность” (Батюшков К. Н. Соч. СПб., 1887. Т. 1. С. 342)» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 533]. Надо ли говорить, что неопубликованная часть дневника совсем не имеет отношения к делу, ее нет смысла поминать в комментарии и вообще рассматривать как источник знаний Мандельштама. Однако и опубликованная часть, если вдуматься, совсем о другом: там рассказывается, что сошедший с ума Батюшков делал движение рукой, как будто вынимая часы из кармана, и спрашивал сам себя: «Что такое часы? (Was ist die Uhr?)», и отвечал сам себе: «Вечность» — не кто-то его спрашивал, а он сам задавал себе вопрос, и вопрос тоже не тот, не «Который час?», а «Что такое часы?», и, конечно уж, не спесь проявлялась таким образом, а душевная болезнь — вряд ли Мандельштам мог сделать бред больного и любимого им поэта объектом для полемики, да тем более такой жесткой: «И Батюшкова мне противна спесь». Но тот же эпизод есть в другом тексте, который Мандельштам не просто читал, а читал тогда внимательно и воспринял горячо, — это роман Д.С.Мережковского «Александр I» (1911–1912) из его трилогии «Царство Зверя». И вся трилогия, и конкретно роман об Александре оставили глубокий след в мандельштамовской лирике, об этом немало уже написано [Ronen, 1983, с. 86; Лекманов, 2000, с. 496–504; Сурат, 2009, с. 48, 53–54, 58, 60–65, 78, 87, 158–159, 178], и конкретно было указано [Лекманов, 2000, с. 499] на связь этого стихотворения с внутренним монологом Александра в одноименном романе: «Часы опять пробили. “Который час? — Вечность. — Кто это сказал? Да сумасшедший поэт Батюшков, — намедни Жуковский рассказывал... Час на час, вечность на вечность, рана на рану — 11-е марта... Нет, не надо, не надо» [Мережковский, 1990, т. III, с. 134]. Здесь вопрос звучит точно как у Мандельштама: «Который час?» — и задан этот вопрос не себе самому, как в мемуарах врача, а неизвестно кому. Врач описывает не спесь, а психиатрический казус — Мережковский, а вслед ему и Мандельштам, переводят этот эпизод из патологического в символический план. Текст-посредник оказывается важнее для понимания стихов, чем текст-источник, с которым Мандельштам мог быть и не знаком. Начиная с рецензии Н.Гумилева на «Камень», это стихотворение толкуется как переломное по отношению к символизму, и диалог с Мережковским (не с Батюшковым!) вписывается в такое понимание.

Одно дело — выявить подтексты, другое — работать с ними, отделяя важные от неважных и отсекая случайные. Относительно послед-

них у Мандельштама справедливо предостерегает И.Б. Роднянская: «Специализирующиеся на Мандельштаме филологи при “дешифровке” его стихов придают слишком много значения *невольным* реминисценциям, обрывкам и отголоскам “чужих слов”, полнящим слух любого поэта. Экспериментальная иллюстрация: когда молодой Мандельштам писал: “Звук осторожный и глухой / плода, сорвавшегося с дерева”, — в его ушах, думаю, лексически отзывалась пушкинская строка: “Как с дерева сорвался предатель ученик...”, но это не значит, что в четверостишии, открывающем “Камень”, хотя бы отдаленно сквозит тема предательства» [Роднянская, 2006, т. II, с. 429]. Примеры случайных реминисценций легко умножить, и мы знаем, как относился к ним автор: прочитав своему воронежскому знакомому Я.Я. Рогинскому стихотворение «Мир начинался страшен и велик...», Мандельштам сказал о строке «Привет тебе, скрепитель добровольный», что «его не удовлетворяет похожесть на Пушкина: “Ужо тебе, строитель чудотворный...”» [Рогинский, 1990, с. 43]. Но в мандельштамоведении часто приходится сталкиваться с искусственной семантизацией совпадений, и порой они заводят исследователей далеко: нам приходилось слышать, что через этот пушкинский отзвук прорывается истинное отношение автора к Сталину.

Есть еще одно свидетельство ироничного отношения Мандельштама к невольным подтекстам — рассказ С.И. Липкина: «Когда он мне прочел “За гремучую доблесть грядущих веков”, я, потрясенный, воскликнул: “Это лучшее стихотворение двадцатого века!”, но Мандельштам, указав на жену, которая обычно сидела в дальнем углу, небрежно произнес:

— А в нашей семье это стихотворение называется “Надсоном”.

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”» [Липкин, 1995, с. 304]. Вот именно, при чем тут Надсон? А ни при чем.

Метрические цитаты бывают у Мандельштама точными, впечатляющими и провоцируют на комментарий. Так, начало стихотворения 1933 года «Холодная весна. Голодный Старый Крым», или, в другом варианте: «Холодная весна. Беспхлебный робкий Крым» полностью изоморфно началу стихотворения Ирины Одоевцевой «Январская луна. Огромный снежный сад», вошедшего в ее сборник «Двор чудес. Стихи 1920–1921 гг» (Пг., 1922). Мандельштам мог слышать эти стихи от автора, когда они оба жили в петроградском Доме искусств, где поэты обыкновенно читали друг все написанное. Звук этих стихов Одоевцевой, видимо, запомнился ему и всплыл в

его творческой памяти в 1933 году — но это ничего не прибавляет к пониманию стихов о Старом Крыме, и комментатору нет смысла делиться такими наблюдениями. Механизм поэтической памяти вовсе не предполагает с обязательностью, что из ритмической цитаты что-то следует, что семантический ореол метра, если он есть, жестко предписывает толкование каждого казуса, что все они могут быть выстроены в некоторую парадигму с той же степенью убедительности, с которой это сделано М.Л. Гаспаровым для пятистопного хоря [Гаспаров, 2012, с. 331–370].

Проблему отбора комментирующего материала можно показать на примере двойчатки 1924 года — «1 января 1924» и «Нет, никогда, ничей я не был современник...». Оба стихотворения связаны со смертью Ленина — «1 января» дописывалось после похорон, в которых Мандельштам принял участие, а «Современник» скорее всего возник под впечатлением от них. Нужно ли сообщать это читателю? Для эмоционального восприятия — не нужно, для понимания мандельштамовских отношений с современностью, воплощенной в этих стихах, — нужно, да еще и с отсылкой к параллельно написанному очерку «Прибой у гроба» о прощании с Лениным. Если этого контекста не восстановить, то как понять, скажем, «клятвы, крупные до слез» в «1 января 1924»? М.Л. Гаспаров о смерти Ленина не упоминает, соответственно, он проходит и мимо «клятв» — в его комментарии-пересказе двойчатка прочитывается в общем плане, как развитие темы века и отношений поэта с ним [Мандельштам, 2001, с. 769–770]. В комментарии А.Г. Меца читаем: «Четвертое сословье здесь — разночинцы, поэт вспомнил о революционных увлечениях своей юности (см. гл. «Семья Синани» в «Шуме времени») и клятву (присягу), которую он должен был дать, вступая в партию социалистов-революционеров» [Мандельштам, 2009–2011, I, с. 587] — комментарий гадательный, не имеющий опоры, да к тому же и навязывающий стихам тавтологию, уравнивающий «присягу» и «клятвы». В комментарии П.М. Нерлера есть указание на смерть Ленина, и в этом контексте истолкованы «клятвы»: «возможно, аллюзия из речи Сталина над гробом Ленина» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 499]; ранее то же, но более осторожно написал О. Ронен: «Поскольку дата завершения “1 января” неизвестна, невозможно установить, восходит ли эта строка к знаменитой шестикратной клятве над ленинском гробом, позже упомянутой Мандельштамом как “шестиклятвенный простор”, или каким-то образом предугадывает ее» [Ronen, 1983, с. 318–319].

Сталинская траурная речь, произнесенная 26 января 1924 года перед делегатами II Всесоюзного съезда Советов и опубликованная

27 и 30 января в «Известиях» и «Правде», делится на шесть фрагментов и шесть рефренов, каждый из которых начинается словами «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам...», а кончается словами «Клянемся тебе, товарищ Ленин...» Впоследствии в собраниях сочинений Сталина годы эти шесть клятв выделялись при печати крупным шрифтом [Сталин, 1947, т. VI, с. 46–51]. Однако в тех публикациях, которые в конце января 1924 года мог видеть в газетах Мандельштам, речь Сталина напечатана сплошным текстом и вообще тонет в огромном массиве других траурных речей и статей. Учтем, что партийный аппарат тогда еще не вытеснил собою органы государственной власти, и роль генерального секретаря ЦК РКП(б) в политической жизни страны была далеко не так велика, как в последующие годы. В публикациях стенограммы съезда речь Сталина идет на четвертом месте после речей Калинина, Крупской и Зиновьева, что вполне соответствовало тогдашней иерархии власти. Мандельштам, конечно, мог обратить внимание на эту шестиклятвенную речь, но ни она сама, ни повторяющиеся в ней клятвы не бросались в глаза при просмотре газет, никак не выделялись на общем фоне. Тут надо напомнить, что газеты были главным источником новостей, так о смерти Ленина, согласно рассказу Надежды Яковлевны, Мандельштамы узнали в трамвае из экстренного газетного выпуска [Мандельштам, 1999а, с. 213] — это был совместный выпуск «Правды» и «Известий» от 22 января. И во все последующие дни на каждой газетной странице можно было увидеть «клятвы крупные до слез» — не только в речи Сталина, но и в многочисленных заголовках и текстах статей. Пример — огромный заголовок по центру первой полосы «Известий» от 29 января: «Могила Ленина — вечный призыв к борьбе и победам. Борьтесь и побеждать — наша клятва!», в той же газете на той же полосе в тексте статьи: «Мировой пролетариат склоняет свое знамя над его гробом для того, чтобы принести клятву великому вождю...» А вот примеры из газеты «На вахте» — той самой, в которой Мандельштам опубликовал 26 января свой очерк «Прибой у гроба»: в выпуске от 24 января бросается в глаза крупный заголовок «Даем клятву», а первая полоса этой газеты от 27 января (день похорон Ленина) имеет совсем уж безумный вид — на фоне гроба и тысяч голов набрано не просто крупными, а гигантскими буквами: «ИЛЬИЧ, КЛЯНЕМСЯ ХРАНИТЬ ТВОИ ЗАВЕТЫ» (больше никакого текста на этой полосе нет).

По-видимому, здесь и содержатся ответы на возникающие вопросы: почему «клятвы» во множественном числе, почему «крупные», почему до «слез» — визуальные впечатления от газетных заголов-

ков тех дней могли породить эту мандельштамовскую строчку, но в таком случае комментатору следует разбираться с ленинской темой вообще и с отношением Мандельштама к послереволюционным процессам: «А может, испуганный разгулом адептов, он декларировал этими стихами свою верность тому, что они уже предали?» — так писала Надежда Яковлевна [Воспоминания, 1999, с. 207].

Стихотворение о «современнике» без указания на событие смерти Ленина вообще вряд ли может быть прочитано. В нем поэт свидетельствует об умирании века с отсылкой к другому, давнему событию — «Сто лет тому назад подушками белела / Складная легкая постель, / И странно вытянулось глиняное тело — / Кончался века первый хмель. / Среди скрипучего похода мирового / Какая легкая кровать!» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 139]. Исследователи, отсчитав сто лет назад от 1924 года, назвали множество имен тех героев истории и поэтов, к которым можно прямо или косвенно отнести эти стихи. С подачи Н.И. Харджиева более или менее принятым оказалось мнение, что здесь, «вероятно, имеется в виду Д. Байрон (1788–1824), принимавший участие в войне за независимость Греции и умерший во время похода» [Мандельштам, 1978, с. 285]. Но будь то смерть Байрона или Наполеона, или реминисценция из стихотворения Лермонтова «Памяти Одоевского» или из гумилевских «Туркестанских генералов», увиденные здесь О. Роненом [Ronen, 1983, с. 342–346], — как все это связано с центральной темой стихотворения, как вписывается в его художественную логику? Или мы допускаем у Мандельштама полную произвольность ассоциаций и не ставим вопрос о том, почему мысль поэта вдруг обращается к какому-то факту в истории, почему его память привносит в текст тот или иной образ из общедоступного багажа мировой поэзии?

«Сто лет тому назад» — автореминисценция из стихотворения 1917 года «Кассандре», в котором революционное настоящее России соотносится с ее прошлым столетней давности: «Больная, тихая Кассандра, / Я больше не могу — зачем / Сияло солнце Александра, / Сто лет тому назад сияло всем?» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 456]. Относительно «солнца Александра» на сегодня, с учетом всех накопившихся аргументов, можно сказать, что это «одновременно, по принципу наложения» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 36], солнце Александра Пушкина и Александра I, причем имплицитно здесь присутствует чрезвычайно значимый для Мандельштама образ погасшего или ночного солнца — ср. с пушкинским стихом «Померкни, солнце Австерлица!» («Наполеон», 1821) и с мандельштамовской фразой из «Шума времени»: «Ночное солнце в ослепшей от дождя Финляндии,

конспиративное солнце нового Аустерлица!» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 248]. Так что образ «ночного солнца», прежде всего относящийся к Пушкину в поэзии Мандельштама, оказывается косвенно связан со всей александровской эпохой и персонально с Александром I. Но тот же образ возникает в «Прибое у гроба» в отношении Ленина: «Революция, <...> вот самая великая твоя очередь, вот последняя твоя очередь к ночному солнцу, к ночному гробу...» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 70]. Хороня революцию в лице Ленина, Мандельштам отсчитывает назад революционный век России к его исходной точке — к смерти императора Александра I в 1825 году, именно о ней он и говорит в 4-й и 5-й строфах стихотворения. Первый революционный хмель — это декабризм, последний — ленинская революция, и вот «глиняное тело» века «странно вытянулось» между двумя этими событиями российской истории.

«Хмель» декабризма Мандельштам передал в стихотворении «Декабрист» 1917 года в образе голубого горящего пунша, заимствованного из пушкинского «Медного всадника»⁴, там же есть и тема «похода мирового» русской армии во время войны с Наполеоном, то есть, как писал Жирмунский воссоздано «настроение <...> зарождающегося русского либерализма» (цит. по: [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 558]). В 4-й и 5-й строфах «Современника» Мандельштам отсылает к этому пучку мотивов. Первый этап либерализма, первый революционный хмель кончился со смертью Александра I и последовавшей сразу за тем декабрьской катастрофой. Восприятие Мандельштамом фигуры Александра I было в немалой степени обусловлено воздействием уже упомянутого романа Мережковского — в нем Александра I постоянно мучит страх мятежей и заговоров, тайных обществ, страх возмездия за отцеубийство 11 марта 1801 года — от этих страхов, по сюжету романа, он и умирает, причем умирает «на узкой железной походной кровати» [Мережковский, 1990, т. III, с. 530], с которой не расставался всю свою жизнь. Эта самая походная кровать лейтмотивом проходит через весь роман, приобретая значение мрачного символа крови и насилия как движущих факторов русской истории; в этом качестве походная кровать переходит и в следующий роман трилогии — «14 декабря», связывая в одну цепь судьбы трех российских императоров — Павла I, Александра I и Николая I⁵. Впервые она

⁴ Историю этого образа у Мандельштама см.: [Сурат, 2009, с. 219–222].

⁵ «Узкая походная кровать неуютно поставлена рядом с книжным шкапом; кожаный матрац набит сеном; к такому спартанскому ложу приучила его бабушка» [Мережковский, 1990, т. IV, с. 26].

возникает в седьмой главе первой части романа «Александр I»: «Лег. Постель односпальная, узкая, жесткая, походная, с Аустерлица все та же: замшевый тюфяк, набитый сеном, тонкая сафьянная подушка и такой же валик под голову» [Мережковский, 1990, т. III, с. 159]. На этой постели Александр I переживал все свои страхи — по ночам ему казалось, что его ждет судьба отца и повторение страшной ночи 11 марта. Незадолго до смерти он попадает в комнату Павловского дворца, где хранились вещи убитого императора Павла I: «...там узкая походная кровать. Государь побледнел, и зрачки его расширились, как зрачки мертвеца, видящие то, чего уже никто не видит; вдруг наклонился и как будто с шаловливой улыбкой поднял одеяло. На простыне темные пятна — старые пятна крови.

Услышал шорох: рядом стоял Саша (будущий император Александр II — *И.С.*) и тоже смотрел на пятна; потом взглянул на государя и, должно быть, увидел в его лице то, что тогда, в своем страшном сне — закричал пронзительно и бросился вон из комнаты.

Над обоими, над сыном и внуком Павловым, пронесся ужас, соединивший прошлое с будущим» [Там же, с. 384].

Дальше по сюжету Александр заболевает в Таганроге, болен на той же «узкой походной кровати, на которой он всегда спал» [Там же, с. 518], долго и подробно описывается процесс умирания императора, — после смерти «обмытый, убранный, в чистом белье и белом шлафроке, он лежал там же, где умер, в кабинете-спальне, на узкой железной походной кровати. В головах — икона Спасителя, в ногах — аналой с Евангелием. Четыре свечи горели дневным тусклым пламенем, как тогда, месяц назад, когда он читал записку о Тайном Обществе. В лучах солнца (погода разгулялась) струились голубые волны ладана» [Там же, с. 530]. Последующие страницы посвящены манипуляциям с телом (бальзамирование и т.п.), которое не раз описывается как «что-то длинное, белое» [Там же, с. 531, 532], со всеми подробностями, да еще и с замечанием, что «все части могли бы служить образцом для ваятеля» [Там же, с. 533] («странно вытянулось глиняное тело»), — так что эти финальные, невольно врезающиеся в память эпизоды романа, с учетом всего его сюжета и вообще художественной историософии Мережковского, могли отозваться в 4-й и 5-й строфах «Современника». Другое дело, что в поэтической ткани стихотворения эти мотивы преобразуются и вступают в совершенно новые художественные связи, но сама историческая аналогия сегодняшнему дню России могла быть подсказана давним впечатлением от чтения Мережковского. Отдаленным намеком на такую аналогию звучат слова Мандельштама о похоронах Ленина (в

передаче Надежды Яковлевны): «Мы возвращались пешком домой, и Мандельштам удивлялся Москве: какая она древняя, будто хоронят московского царя» [Мандельштам, 1999а, с. 214]. Мысль его искала закономерностей и повторов в происходящем.

Названные подтексты работают на смысл, на целостное понимание стихотворения, в отличие от ряда других культурных параллелей и подтекстов, которые здесь усматриваются. Если образ гоголевского Вия («Подымите мне веки: не вижу!») обогащает читательское восприятие хотя бы эмоционально, то библейский образ истукана на глиняных ногах (Книга Пророка Даниила, 2:31–35) вообще, кажется, тут ни при чем⁶.

Таким образом, ключевой вопрос для комментатора Мандельштама состоит в том, как смысл комментируемых элементов текста, т.е. микросемантика, соотносится с макросемантикой, с пониманием смысла того или иного стихотворения, а также с более широким собственно мандельштамовским контекстом (разумеется, это не относится к историческим реалиям, требующим элементарного пояснения).

Настоящий обзор проблемы может быть дополнен развернутыми комментаторскими сюжетами, в которых делается попытка увидеть поэтическое целое через один элемент текста, будь то неясное словосочетание или цитата, узнаваемая или скрытая. Специфика художественного мира Мандельштама таким образом хорошо просматривается — обнажается его особая связанность и плотность, которую приходится учитывать комментатору и вообще исследователю.

* * *

Мужайтесь, мужи

В «Опыте академического комментария» М.Л. Гаспарова и О. Ронен к мандельштамовскому «гимну» «Прославим, братья, сумерки свободы...», как и в комментарии А.Г. Меца в последнем, наиболее полном издании сочинений Мандельштама не зафиксирована и не осмыслена очевидная тютчевская реминисценция в заключительной строфе стихотворения. На нее указывали в разное время неза-

⁶ Об этом: [Ronen, 1983, с. 245]. Принимая эту параллель, М.Л. Гаспаров видит в образе умирающего «века-властелина» «образ "голодного государства", которое отлучено от культуры и заслуживает жалости» (комм. в кн.: [Мандельштам, 2001, с. 770].

висимо друг от друга как минимум три исследователя [Видгоф, 2006, с. 49; Сурат, 2008, с. 159; Сурат, 2009, с. 167; Киришбаум, 2010, с. 103], и последнее по времени указание сопровождается утверждением, что тютчевский подтекст — «не рабочий для данного стихотворения, не смыслообразующий» [Киришбаум, 2010, с. 104].

Цель настоящих заметок — показать, что тютчевский подтекст в этом стихотворении не только «рабочий» и «смыслообразующий», но и принципиально значимый для Мандельштама, в отличие от множества других выявляемых у него разнородных подтекстов, в которые, по острому слову одного филолога, «можно только верить». Здесь мы имеем дело не с фактом общего поэтического языка, а с прямой апелляцией к читательской памяти о стихотворении Тютчева, без которого восприятие мандельштамовского «гимна» обречено на ущербность.

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год!
В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенёт.
Восходишь ты в глухие годы —
О солнце, судия, народ!

Прославим роковое бремя,
Которое в слезах народный вождь берет.
Прославим власти сумрачное бремя,
Ее невыносимый гнет.
В ком сердце есть — тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет.

Мы в легионы боевые
Связали ласточек — и вот
Не видно солнца; вся стихия
Щебечет, движется, живет;
Сквозь сети — сумерки густые —
Не видно солнца и земля плывет.

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.

Как плугом океан деля,
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля

[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 103].

«Сумерки свободы» (в дальнейшем пользуемся одним из авторских названий) написаны в мае 1918 года и, при всей своей историко-философской и поэтической обобщенности, отражают личный опыт проживания и осмысления поэтом первых месяцев революции. С.С. Аверинцев с полным основанием назвал это стихотворение «самым значительным из его откликов на революцию» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 40]. Смысловая и композиционная доминанта «Сумерек свободы» — совмещение невозможного, одновременность гибели и рождения; прославляемые «сумерки» оказываются и закатом свободы перед надвигающимся мраком и предрассветными сумерками перед восходом нового солнца; корабль времени и корабль государства тонет и вместе с тем движется вперед. Эта поляризованная сложность проявляется, в частности, в челночных движениях поэтической мысли между гибельными водами и невидимым солнцем, между небесами и землей; в финале сделан определенный и жесткий выбор: «Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля». Принципиальный и закономерный для Мандельштама выбор в пользу исторической данности означает и готовность участвовать в происходящем и осознание своей обреченности вместе со всеми. Такое сложное самоопределение в современной ему российской истории находит отражение в лирике Мандельштама начиная с 1913 года («Заснула чернь! Зияет площадь аркой») — и до конца, до последних известных нам стихов 1937 года.

В заключительной строфе «Сумерек свободы» поэт взывает к некоторому сообществу современников — к тем, кто готов вместе с ним разделить общую участь, кого на протяжении всего стихотворения он объединяет местоимением «мы»: «Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, / Скрипучий поворот руля. / Земля плывет. Мужайтесь, мужи». В связи с этим «мужайтесь, мужи» возникает в памяти тютчевское стихотворение «Два голоса» (1854) и конкретно его начальные стихи: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, / Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!», а также вариация во второй части: «Мужайтесь, боритесь, о храбрые други. / Как бой ни жесток, ни упорна борьба!», с той только разницей, весьма важной, что у Тютчева эти борющиеся «други» отделены от лирического голоса и объединяются местоимением «вы», а не «мы». Мандельштам в первой

строфе обращается к братьям («Прославим, братья, сумерки свободы...»), затем к народу («Восходишь ты в глухие годы, — / О, солнце, судия, народ»), а в финале вводит в обращение слово «мужи», важное для понимания всего стихотворения. Отсылка к Тютчеву закреплена самой архаизованной грамматической формой обращения по тютчевской модели: «Мужайтесь, о други» — «Мужайтесь, мужи». Слово «мужи» акцентируется тавтологическим нажимом, повтором корня — тут уместно вспомнить мандельштамовские суждения о «многосмысленном корне» в поэтической речи («Vulgata», 1923 — [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 141]). Тютчевское риторическое, высокопарное «о» («Мужайтесь, о други...») досталось у Мандельштама народу — «солнцу» и верховному историческому «судии», каковым народ всегда был для Мандельштама. «Мужайтесь, о мужи» в этом контексте было бы совершенно невозможно — и потому, что риторика несовместима с реалистически строгим, трезвым смыслом последней строфы, и потому еще, что призыв мужаться обращен у Мандельштама в том числе и к себе самому. Есть в этом призыве и характерная для поэта апелляция к языку, к обнажению корневого смысла слова: мужайтесь, раз уж мы с вами мужи, того требует от нас не только наша история, но и наш язык.

Призыв мужаться не столь уж редко звучит в русской поэзии, как и слово «муж» в архаичном значении — можно вспомнить пушкинское «мужайтесь и внемлите» из оды «Вольность» (тоже стихи «на свободу») или пушкинское же «Я слышу речь не мальчика, но мужа» («Борис Годунов»). Н.А.Нильссон, специально изучавший поэтическую историю мандельштамовского «мужайтесь, мужи», возвел его к древнерусской литературе, к «Слову о Полку Игореве» и к «Сказанию о Мамаевом побоище» [Nilsson, 1974, с. 63]. Относительно «Слова о Полку Игореве» мысль оправдана сходством контекстов — призыв мужаться в «Слове» («Мужаимеся сами») тоже обращен к обреченному воинству, и эта обреченность закреплена общим для двух поэтических текстов эсхатологическим образом тьмы, закрывшей солнце. Но тютчевское «мужайтесь, о други» составляет более близкий и более активный подтекст мандельштамовского полустиха — и по морфологической аналогии, и по общему смысловому сходству двух стихотворений.

Благодаря литератору и переводчику Игорю Стефановичу Поступальскому до нас дошел устный автокомментарий Мандельштама к «Сумеркам свободы»: поэт, якобы, говорил ему в конце 20-х годов, что «при написании этого стихотворения у него были "...какие-то ассоциации с "Варягом". Вот и решайте, чего в стихах больше — надежды или

безнадежности. Но главное — это пафос воли» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 483]. Этот мандельштамовский автокомментарий (за вычетом «Варяга») может быть без всяких натяжек отнесен к тютчевскому «Два голоса», в котором сталкиваются голос надежды и голос безнадежности, объединяемые пафосом воли. Анализируя смысловую структуру этого стихотворения, Ю.М. Лотман писал: «Первый голос утверждал антитезу “победа или смерть”, доказывая возможность лишь второго исхода. Второй снимает это – основное для первого – противопоставление. Вместо “победа или смерть” – “победа и смерть”. “Кто, ратуя, пал <...> тот вырвал из рук их *победный* венец”; при этом «окончательная смысловая конструкция создается не путем победы одного из голосов, а их соотносением», и дальше: «Текст не дает конечной интерпретации — он лишь указывает *границы* рисуемой им картины мира» [Лотман, 1972, с. 184, 185].

Мироощущение, воплощенное здесь Тютчевым, оказалось востребовано людьми 1910-х годов в их переживании современности. Мандельштам в этом не одинок — Александр Блок в дневниках 1911 года фиксирует наступление нового варварства и несколько раз в связи с этим вспоминает «Два голоса». 14 ноября 1911 года он переписывает стихотворение Тютчева в дневник и, перебирая отвратительные приметы насилия и распада в современной ему российской жизни, ищет у Тютчева опору для внутреннего противостояния надвинувшейся катастрофе: «Смысл трагедии — БЕЗНАДЕЖНОСТЬ борьбы; но тут нет отчаяния, вялости, опускания рук. Требуется высокое посвящение» [Блок, 1982, т. V, с. 151-153]. Тютчевское слово «безнадежность», графически выделенное Блоком как квинтэссенция стихотворения, фигурирует, напомним, и в мандельштамовском пояснении к «Сумеркам свободы» в передаче И.С. Поступальского. В записи от 3 декабря 1911 года Блок вновь вспоминает «Два голоса» и соотносит тютчевское «до-христово чувство рока» с современной «христианской трагедией» [Там же, с. 157]⁷. Блоковское ощущение современности — христианское, апокалиптическое, Мандельштаму же в момент создания «Сумерек свободы» ближе, кажется, то самое тютчевское «до-христово чувство рока», и слово «рок» он неслучайно вводит в стихотворение вслед за Тютчевым («Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком...» — «Прославим власти роковое время»). Христианские эсхатологические ожидания, столь характерные для революционного времени, Мандельштам отклоняет в пользу реальности, упоминая в

⁷ Стихотворение Тютчева и позже волновало Блока — в 1912 г. в подготовительных материалах к драме «Роза и крест» он записал, что «Два голоса» может служить «эпиграфом ко всей пьесе» [Блок, 1982, т. III, с. 390].

заключительных стихах десять дантовских небес лишь для того, чтобы решительно предпочесть им землю.

Сегодня античное начало в стихотворении, сближающее его со стихотворением Тютчева, не вполне отчетливо прочитывается — оно утоплено в большом количестве предложенных исследователями параллелей и подтекстов, разнородных и далеко не всегда убедительных⁸. Между тем более близким по времени, более непосредственным восприятием это античное начало улавливалось, так Д.П. Святополк-Мирский в не опубликованной тогда статье «О современном состоянии русской поэзии» (1922) сравнил финал «Сумерек свободы» с известными словами из поэмы «Фарсалия» Лукана: «Дело победителей было угодно богам, но дело побежденных — Катону» [Святополк-Мирский, 2002, с. 79]. С тем же успехом это могло быть сказано про тютчевское «Два голоса».

Помимо указания, что главное в его стихотворении — это пафос воли, Мандельштам нам оставил еще один косвенный автокомментарий, помогающий увидеть главное, — в статье «О природе слова» (1922) он дал пояснение к слову «мужи»:

«Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до “гражданина”, но есть более высокое начало, чем “гражданин”, — понятие “мужа”. В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но и “мужа”. Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Всё стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу. Гиератический, то есть священный характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 80].

Слово «муж» в архаичном значении «мужчина-воин» в поэзии Мандельштама встречается главным образом в античном контексте — как элемент стиля, без акцента, без идеологической нагрузки: «Что Троя вам одна, ахейские мужи?» или: «Ахейские мужи во тьме снаряжают коня...» Но в «Сумерках свободы» позиция этого слова особая, кульминационная [Ронен, 2002, с. 134], а контекст тот самый, какой описан Мандельштамом в статье «О природе слова», — восхождение новой эпохи, когда «всё стало тяжелее и громаднее» (тема огромности и тяжести проходит через все стихотворение), так что слово «мужи» здесь означает не просто принадлежность к воинству, а нечто превы-

⁸ Свод их см.: [Ронен, 2002, с. 134–142].

шающее воинскую доблесть. Мандельштам не воскрешает забытое понятие, античное или древнерусское, а как будто заново выстраивает «идеал совершенной мужественности», диктуемый новой неслыханной эпохой, — императив подвига и пафос воли при сознании полной обреченности.

Таким образом в смысловой структуре стихотворения акцент переносится с динамичной картины наступающей эпохи на человека — на то, как должно встречать эту эпоху человеку вообще и поэту в том числе. Через два года после «Сумерек свободы» Мандельштам подчеркнул это в статье «Слово и культура» (1920): «Сострадание к государству, отрицающему слово, — общественный путь и подвиг современного поэта», пишет он и дальше, в развитие этой мысли и позиции, цитирует вторую строфу «Сумерек свободы»:

Прославим роковое время,
Которое в слезах народный вождь берет,
Прославим власти сумрачное время,
Ее невыносимый гнет.
В ком сердце есть, тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет...

[Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 53]

Мандельштам предполагал, что «в открытом море грядущего» поэтическое слово утратит свои живые смыслы и не встретит «сочувственного понимания», что «унылый комментарий» потомков «заменяет свежий ветер вражды и сочувствия современников» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 81]. Так что добавим к нашему «унылому комментарию» пример «сочувственного понимания» и пример «вражды», «свежий ветер» которой, правда, не долетел до поэта. Понимание Мандельштам нашел у Ахматовой — она рассказала об этом позже, в «Листках из дневника»: «Мандельштам одним из первых стал писать стихи на гражданские темы. Революция была для него огромным событием, и слово *народ* неслучайно фигурирует в его стихах» [Ахматова, 1990, т. II, с. 207] (парафраза «Сумерек свободы»), ср. со стихами самой Ахматовой: «Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был» [Ахматова, 1990, т. I, с. 188]. (Что же касается «идеала совершенной мужественности», востребованного наступившей эпохой, то в этом отношении с женской поэзией Ахматовой не сравнится никакая мужская.)

Ветер непонимания и вражды прилетел из эмиграции — Марина Цветаева в марте 1926 года писала: «Если бы Вы были *мужем*, а не

“...”; Мандельштам, Вы бы не лепетали тогда в 18 г. об “удельно-княжеском периоде” и новом Кремле. Вы бы взяли винтовку в руки и пошли сражаться. У Красной Армии был бы свой поэт, у Вас — чистая совесть, у Вашего народа — еще одно право на существование, в мире — на одну гордость больше и на одну низость меньше» [Цветаева, 1997, т. V, кн. 1, с. 310]. Низостью она сочла «Шум времени» и напечатанные с ним под одной обложкой очерки «феодосийского» цикла — именно они дали повод для этих и других гневных слов, которых Мандельштам не мог услышать, так как цветаевский отклик на «Шум времени» был отклонен журналами и остался в ее рабочей тетради вплоть до публикации 1992 года. Попрекает она Мандельштама именно словом «муж», не признавая иной доблести, кроме воинской, — «общественный путь и подвиг современного поэта», как понимал и осуществил его Мандельштам, расценивается ею как трусость, ложь, предательство.

Любовь к Тютчеву Мандельштам унаследовал от символистов⁹, его стихи 1910–1912 годов полнятся цитатами и реминисценциями из Тютчева¹⁰; затем, при формировании акмеистической теории, Тютчев привлекается им к идее культурного строительства («Утро акмеизма», 1913–1914: «Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [Мандельштам, 2009–2011, II, с. 24]), но впоследствии отношение Мандельштама к Тютчеву выходит за общие рамки кружковых предпочтений.

Имя Тютчева в его стихах изначально сопровождает «суровость» («В непринужденности творящего обмена...», 1909? [Мандельштам, 2009–2011, т. I, 266]), пояснения которой находим в рецензии 1912 года на сборник И.Эренбурга «Одуванчики»: «Он пользуется своеобразным “тютчевским” приемом, вполне в духе русского стиха, облекая наиболее жалобные сетования в ритмически-суровый ямб» — [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 85]. «Суровость» в мандельштамовских характеристиках Тютчева позже прирастает мотивами холода и стойкости — в собственной поэзии Мандельштама первых послереволюционных лет эти мотивы становятся знаками «нового мироощущения возмужавшего человека» [Мандельштам, 2006, с. 203]. В «Шуме времени» и статьях начала 1920-х годов Мандельштам создает устойчивый образ тютчевской поэзии как

⁹ См.: [Гудзий, 1930, т. III₂, с. 465–549].

¹⁰ Об этом: [Тоддес, 1974, с. 59–85].

поэзии альпийских снежных вершин — холода, высоты, чистоты, вечности, незабываемости. Тютчевская «вселенская мысль» («Письмо о русской поэзии», 1922 [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 56]) прочно прописана в Альпах, «альпийские вечные снега Тютчева» противопоставлены теплой поэзии равнинного жилья («К юбилею Ф.К.Сологуба», 1924 — [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 147]) — там, на этих «альпийских тютчевских вершинах» дух обретает опору. В «Шуме времени» Тютчев определен как «источник космической радости, податель сильного и стройного мироощущения, мыслящий тростник и покров, накинутый над бездной» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 240] — как видим, в тютчевском поэтическом космосе Мандельштама притягивает не ощущение бездны, не шевелящийся хаос, а то, чем противостоит этому хаосу поэт, облакающий свою мысль о мире в «суровый ямб», в образы, из которых соткано это определение («мыслящий тростник», «покров над бездной»).

В «Сумерках свободы» слышатся не только «Два голоса» — неслучайны здесь отзвуки другого тютчевского стихотворения — «Над этой темною толпой / Непробужденного народа / Взойдешь ли ты когда, Свобода, / Блеснет ли луч твой золотой?..»¹¹, и более отдаленные переключки с «Цицероном» (закат Рима, «минуты роковые»), и тютчевское космогоническое слово «океан», знаменующее вселенский масштаб русской революции. Все это сливается в характерное для Мандельштама «обобщенное цитирование» поэтического мира Тютчева, и призыв «Мужайтесь, мужи», имеющий конкретный источник, отсылает вместе с тем к Тютчеву вообще, к холодным «альпийским вершинам» его поэзии, к «сильному и стройному мироощущению», укрепляющему человека перед лицом хаоса, гибели, исторической катастрофы.

Дремучие срубы

«Дремучие срубы» — один из центральных образов мандельштамовского стихотворения 1931 года:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

¹¹ Отмечено Л. Видгофом: [Видгоф, 2006, с. 49].

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье —
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —
Как, прицелясь насмерть, городки зашибают в саду, —
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топорище найду
3 мая 1931 [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 160].

Об этом стихотворении немало написано, есть, в том числе, и специальные работы¹², но загадка «дремучих срубов» сохраняется, как сохраняется и главный вопрос в его целостном понимании. Во второй и третьей строфах речь идет о палачах и жертвах, и главный вопрос состоит в том, с кем солидаризируется поэт, — с «татарвой» или с «князьями», и для чьей казни он обещает найти «топорище». М.Л. Гаспаров считал, что «концовка двусмысленна — *топорище* он ищет то ли на казнь врагу, то ли самому себе» [Мандельштам, 2001, с. 780]. Иосифу Бродскому, напротив, было ясно, что «топорище» поэт обещает найти для собственной казни, что он готов помочь своим палачам¹³ (ради чего-то более важного, чем сохранение своей жизни, добавим мы от себя). Но само по себе «топорище» вопросов не вызывает: в стихотворении определенно сказано, что это орудие казни. А вот «дремучие срубы» — и поэтический мотив, и стоящая за ним реалья — породили множество толкований, предположений, ассоциаций исторических и литературных.

М.Л. Гаспаров полагал, что в 1-й, 2-й и 3-й строфах стихотворения речь идет об одних и тех же «деревянных *срубах*»: «в 1-й строфе на дне их светится звезда совести (образ из Бодлера), во 2-й расовые враги топят в них классовых врагов, в 3-й они похожи на *городки*, по которым бьют» [Мандельштам, 2001, с. 780]. Сразу скажем, что каждое из этих толкований не бесспорно и может быть с успехом заменено другим, — их породило стремление исследователя увидеть в этом стихотворении однонаправленный лирический сюжет, единый «сквозной его образ» [Там же]. Однако мандельштамовская поэти-

¹² См.: [Стратановский, 1998, с. 213–221]; см. также: [Сурат, 2009, с. 178–187].

¹³ Выступление на открытии Мандельштамовской конференции в Лондоне 1 июля 1991 года <http://moljane.narod.ru/Journal/04_1_mol/04_01_tseselchuk1.html>

ка предполагает и совмещение разнонаправленных сюжетов — то, что он несколько раз сформулировал в отношении поэтики Данте: «Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа. Композиция его песней напоминает расписание сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт. <...> Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в иную сторону. Именно таков и закон парусного лавирования» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 175–176]; по существу о том же говорят две другие метафоры, описывающие поэтику Данте, — прыжки «с джонки на джонку» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 157] и полет «летательных машин», конструирующий и спускающих на полном ходу другие такие машины [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 173]. Если «принять и учесть» эти мандельштамовские подсказки как ключ к его собственной поэтике, можно увидеть более сложную, нелинейную логику образного развития этого и многих других его стихотворений.

«Новгородские колодцы» первой строфы — это, условно говоря, «ветер, дующий в иную сторону» от основного сюжета. Они появляются в сравнении, как метафора поэтической речи¹⁴, чтобы дать место звезде Рождества — теме жертвы и искупления. Но явившись в стихах как будто по касательной, «новгородские колодцы» вызывают образ других «колодцев» — тех самых «дремучих срубов», происхождение и смысл которых до сих пор не поддается внятному истолкованию. Впрочем, полной внятности ждать не приходится — там, где исследователь поэзии Мандельштама настаивает на одномерном, однозначном прочтении, он почти наверняка находится на ложном пути, обрекает себя на ошибку. Мандельштам — поэт высокой точности, но это точность особого рода. Он метит и точно попадает сразу в несколько целей, у него «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 166] — исходя из этого и рассмотрим интересующий нас образ.

Большинство исследователей склоняется к тому, что «дремучие срубы» означают место казни. Омри Ронен писал: «Татарско-петровская казнь в стихотворении, посвященном русской речи, вызывает в памяти, в частности, образ самосожженцев у Блока:

Задебренные лесом кручи:
Когда-то там, на высоте,

¹⁴ Об этом: [Стратановский, 1998, с. 216].

Рубили деды сруб горячий
И пели о своем Христе.

У Мандельштама “дремучие срубы” колодезной — родниковой или рудничной — крепи (отсюда историческая ассоциация с убийством великих князей в 1918 г., скорее, чем с монгольским игом) заменяют “горячий сруб” староверов, а отражение рождественской звезды благовестия в воде новгородский колодцев — ту весть об огненной купели, которую несет у Блока болотная вода...» [Ронен, 2002, с. 51]¹⁵. Блоковские ассоциации можно принимать или не принимать, а вот ассоциация с алапаевскими мучениками, сброшенными в шахту в 1918 г., открывает целый пласт актуальных, исторических и мифопоэтических смыслов этого образа, его связь с большевицкой практикой подвальных расстрелов и других видов «низводящей» казни — в противоположность традиционной казни-восхождению (ср. «взойти на эшафот», «взойти на костер»)¹⁶. Открывается здесь и тема казни Гумилева в ее связи с известной Мандельштаму ахматовской фразой во время их последней встречи: «По такой лестнице только на казнь ходить» (ср. «Сбегали в гроб ступеньками без страха...» — «К немецкой речи», 1932). Кроме того, называя себя «непризнанным братом», Мандельштам заставляет нас вспомнить и судьбу своего соименника, библейского Иосифа, брошенного братьями в колодец или, в русском переводе, в «ров без воды» — на верную смерть. Как видим, два стиха о «дремучих срубах» — пример высочайшей суггестии, столь характерной для поэтики Мандельштама.

Обозначив спрессованные в этом образе смысловые пласты, мы до сих пор оставались в рамках представления о том, что «дремучие срубы» так или иначе связаны с казнью. Одно только мешает утвердиться в этом представлении: если речь идет о казнях, то почему казнимых опускают на бадье? — ведь их можно просто сбросить, как реально и поступали во все века палачи со своими жертвами. Тут кроется по меньшей мере какая-то двусмысленность, какая-то дополнительная сложность. Разобраться в ней помогает археологическое открытие, сделанное летом 2008 г.: в ходе раскопок в Великом Новгороде, в земле у стен Десятинного монастыря была обнаружена уникальная находка — бревенчатый сруб из 28-30-ти венцов, датируемый первой половиной XI в. и опознанный археологами как «поруб», т.е. древнерусская тюрьма¹⁷. Поруб был

¹⁵ Впервые опубликовано в 1994 г.

¹⁶ Об этом см.: [Стратановский, 1998, с. 217–218].

¹⁷ Приношу глубокую благодарность И.Б.Роднянской, обратившей мое внимание на эту находку.

углублен на 3 метра в землю, его размер — 2,4 на 2,3 метра, внутри две бревенчатых лавки и яма под отхожее место¹⁸. В таких порубах могли содержаться и политические заключенные (неудобные князья), и должники («долговая яма»). Опускать туда заключенных, действительно, надо было при помощи какого-либо приспособления — лестницы или бадьи на веревке. Как видим, именно это малопривлекательное сооружение в наибольшей мере соответствует визуально конкретному мандельштамовскому образу¹⁹.



Разного рода земляные тюрьмы широко практиковались и до сих пор практикуются в мире — современному российскому читателю достаточно напомнить слово «зиндан», вошедшее в наш язык во время двух последних чеченских войн. В русской истории находится немало свидетельств о земляных тюрьмах, и конкретно — о деревянных углубленных в землю срубках, куда заточались, в частности, и князья. Так, по летописным источникам известна судьба князя Всеслава Полоцкого (ок. 1029–1101), одного из героев «Слова о Полку Игореве». Он «захватил и ограбил в 1067 г. Новгород, но вскоре был разбит Ярославичами в бою на реке Немиге. Полагаясь на “крестное целование”, князь встретился с победителями и... был схвачен и посажен в Киеве в поруб — уходящий в землю сруб без окон и дверей, куда узника опускали сверху на веревках и таким же образом подавали ему пищу; заключение в порубе считалось очень

¹⁸ Об этом открытии см.: [Олейников, 2009, с. 39–41]; см также: [Гайдуков, Олейников, Фараджева]. Благодарю за консультацию чл.-корр. РАН, зам. дир. Института археологии РАН П.Г. Гайдукова.

¹⁹ Ниже печатается фотография из псковской газеты «КурьерЪ» от 18 августа 2008 г. (<http://courier-pskov.ru/report/455-u-sosedejj-v-drevnosti-byli-svoi-tjurny.html>) с любезного разрешения правообладателя — редакции новгородской газеты «ВолховЪ» в лице ее главного редактора Валерия Таганского.

суровым. Но просидел Всеслав в порубе недолго. Как только выяснилось, что Изяслав, проиграв битву с половцами на Альте, отказывается киевлянам в оружии и конях, город <...> восстал. Горожане разнесли поруб и провозгласили освобожденного Всеслава князем Киева, на что правнук Владимира имел, по их мнению, все права» [Гумилев, 1992]. В отличие от Всеслава, псковский князь Судислав, сын великого князя Владимира, просидел в порубе почти четверть века, будучи заточен туда свои братом, Ярославом Мудрым в 1036 г. Оба эти факта заключения князей в поруб упомянуты в «Повести временных лет» [Памятники..., 1978, с. 164, 184].

Об источниках познаний Мандельштама в русской истории рассказала Н.Я. Мандельштам в своих «Воспоминаниях»: «В короткий период от тридцатого года до ссылки О.М. вплотную занялся древнерусской литературой. Он собрал летописи в разных изданиях, “Слово”, конечно, которое он всегда очень любил и знал наизусть, кое-какие повести, а также русские и славянские песни в разных собраниях — Киреевского, Рыбникова... Старорусскую литературу О.М. всегда хватал с жадностью и знал и Аввакума, и несчастную княжну, вышедшую замуж за брата царской невесты. На полках появился Ключевский, <...> а также архивные материалы, которые у нас довольно широко издавались <...> Тенишевское училище все-таки дало хорошие знания древнерусского языка и литературы — они как-то в крови были» [Воспоминания, 1999, с. 290].

Заметим, что речь идет о начале тридцатых годов, когда и было написано «Сохрани мою речь...» Особенно важно в связи с нашей темой упоминание протопопа Аввакума — в другой своей книге Н.Я. Мандельштам назовет его «Житие» «книгой-спутником» Мандельштама [Мандельштам, 1999а, с. 119]. Именно в «Житии» протопопа Аввакума он мог прочитать про земляной сруб в Пустозерском остроге, куда в 1667 г. был заключен Аввакум: «Также осыпали нас землю: струб в земле и паки около земли другой струб, и паки около всех общая ограда за четырьми замками; стражие же пред дверьми стражаху темницы» [Житие..., 1960, с. 108]²⁰. В этом срубе протопоп Аввакум провел 15 лет, а закончилась его жизнь в другом срубе, не «дремучем», а «горючем» — вместе с единомышленниками он был сожжен в срубе в 1682 г. по указу царя Федора Алексеевича. Все это Мандельштам знал с ранней юности, о чем оставил свидетельство в «Шуме времени»: ученики Тенишевского училища «уважали<...> протопопа Авваку-

²⁰ Впервые на этот отрывок из «Жития» в связи со стихотворением Мандельштама указано в книге: [Черашняя, 2004, с. 216] («Кстати, голос Аввакума отзывается эхом и в “дремучих срубях”»).

ма, чье житие в павленковском издании входило в нашу российскую словесность» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 239] — речь идет о биографической книге В.А.Мякотина «Протопоп Аввакум: Его жизнь и деятельность», СПб., 1906 ([Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 644], комм. А.Г. Меца).

Несколько слов о сожжении в срубях. Этот специфический русский вид казни возник при Иване Грозном и применялся вплоть до 70-х гг. XVIII в. к колдунам, еретикам, старообрядцам, т.е. к разного рода врагам церкви²¹. Для казни сооружали небольшую бревенчатую конструкцию, заполняли ее паклей, смолой, берестой или обставляли снаружи снопами соломы и смоляными бочками. Осужденного, как правило, опускали внутрь такого сруба сверху, иногда бросали в уже подожженный сруб. В XVII–XIX вв. срубы использовали старообрядцы для самосожжений — о них-то и писал Блок: «Рубили деды сруб горячий / И пели о своем Христе».

При таком историческом контексте, хорошо известном Мандельштаму, неудивительно, что «сруб» в его поэзии почти всегда связан с насилием, обреченностью, невозможностью спасения. Единственным исключением является «деревянный, пахучий... сруб» из бравурного стихотворения «Дом актера» (1920), написанного по заказу к открытию кафе-кабаре в Феодосии — во всех остальных случаях семантика «сруба» колеблется между тюрьмой и казнью. В «Декабристе» (1917) «сруб» выступает символом неволи ссыльного: «Честолюбивый сон он променял на сруб / В глухом урочище Сибири» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 96]; в стихотворении «Холодок щекочет темя» (1922) речь идет о собственной неизбежной насильственной гибели: «И вершина колобродит, / Обреченная на сруб» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 124] — в последнем случае имеется в виду не строение, а действие, метафора казни топором. И топор, и определение «дремучий» сопровождают образ сруба в стихотворении 1920 г.:

За то, что я руки твои не сумел удержать
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать —
Как я ненавижу пахучие древние срубы!

[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 115]

²¹ Ср. у Ломоносова: «В струбе там того сожгут» («Гимн бороде», 1757).

Здесь герой чувствует себя невольником, заключенным в ненавистный сруб и ожидающим скорее гибели, чем освобождения — этот сруб он воспринимает как расплату за слабость, за предательство (ср. «Сохрани мою речь...»). Приведенные примеры позволяют определенно говорить об устойчивой семантике «сруба» в поэзии Мандельштама; попутно заметим (к вопросу о звуковом иконизме Мандельштама), что образ «сруба» почти во всех случаях огласован на «у» и «уч»: «в глухом урочище», «дремучие», «пахучие» (вариант «плакучие»), и это заставляет нас отнестись со вниманием к наблюдению О. Ронена о блоковском подтексте («сруб горячий»), хотя аввакумовский подтекст кажется по смыслу более близким.

Оба эти источника связаны с историей старообрядчества, к которой «Сохрани мою речь...» не имеет отношения. Но тема добровольно принимаемой муки (наряду с тюрьмой и казнью упомянуты вериги — «Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе») сближает автора этих стихов с мучениками за веру.

Во второй строфе субъектом насилия выступает некая условная «татарва», имеющая свою историю в поэзии Мандельштама, — воплощение нового варварства, «могучий некрещеный позвоночник, / С которым проживем не век, не два!..» («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931 — [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 169]). Эта самая татарва — часть той «народной семьи», в которой поэт себя чувствует «отщепенцем». Принимая ее, солидаризируясь с ней, сам-то он остается при этом в «князьях», оказывается одним из тех, для кого строятся «дремучие срубы» и «мерзлые плахи». М.Л. Гаспаров так передает смысл стихотворения: «здесь он принимает на себя смертные грехи народа, которому он чужд» [Мандельштам, 2001, с. 780]; согласиться с этим можно лишь отчасти, лишь с учетом того, что, принимая на себя грехи, поэт сам себе готовит и приближает расплату. Вернее было бы определить смысловую доминанту стихотворения словами С.С. Аверинцева: это «внутреннее согласие на жертву, одушевлявшую его поэзию с давнего времени» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 53].

Ожидание тюрьмы и казни — один из лейтмотивов поэзии Мандельштама начала 1930-х гг., вспомним: «И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 153] или стихи про «бушлатника», который «шершавую песню поет / В час, как полоской заря над острогом встает» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 155] — это последнее стихотворение, так же, как «Сохрани мою речь...», написано в доме с видом на тюрьму, так что тюремная тема, и без того актуальная, напоми-

нала о себе еще и непосредственной близостью, так сказать «шаговой доступностью» соответствующего заведения. Непосредственно к нашей теме добавим: Мандельштам вполне мог читать или слышать о том, что здесь, в Ивановском монастыре был когда-то «дремучий сруб», в котором провела 11 лет знаменитая Салтычиха (Д.Н. Салтыкова), осужденная за свои преступления в 1768 г., — после публичного наказания на Красной площади она была заключена в специально собранный для нее сруб без окон, углубленный в землю на два с лишним метра (дневной свет туда не проникал, и еду ей подавали с огарком свечи).

«Тюрьма прочно жила в нашем сознании», — писала Н.Я. Мандельштам [Воспоминания, 1999, с. 146]. Ожидания тюрьмы и казни диктовались логикой жизни (ссылка не в счет — она почиталась самым желаемым исходом). Логика текста — иное дело, но как бы ни был причудлив ход поэтической мысли в «Сохрани мою речь...», в нем нелинейно развернута та же альтернатива: тюрьма или смерть. Образы тюрьмы и различных видов казни (среди которых отчетливо просматривается и самая реальная — расстрел²²), наслаиваются друг на друга во 2-й и 3-й строфах этого стихотворения, как наслаивались они друг на друга в сознании людей сталинской эпохи, чему красноречивое свидетельство — все три книги Н.Я. Мандельштам. Сложности, с которыми сталкивается филолог при толковании стихов, лишь в малой степени отражают сложность бытия и сознания человека в условиях тотального террора, и все это мы сегодня вряд ли можем в полной мере понять и прочувствовать.

Ворованный воздух

«Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 350] — эта известная мандельштамовская формула настоящей литературы как будто не нуждается в комментарии. Она совершенно согласна с общим духом «Четвертой прозы», при том что есть там и совсем другие метафоры литературы, не менее замечательные: «дикое мясо», «дырка» в «бубличном тесте», «брюссельское кружево» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 358]. Эти контрастные, полемически заряженные образы относятся к литературе самой, а «ворованный воздух» говорит

²² Ср. слова Мандельштама по поводу его эпиграммы на Сталина (1933): «Если дойдет, меня могут... РАССТРЕЛЯТЬ!» [Герштейн, 1998, с. 51].

скорее о ее природе, природной свободе и одновременно — о насущной необходимости ее для самого пишущего. Мандельштамовская формула органична, самодостаточна и понятна, и все же кажется не лишним поделиться догадками о ее происхождении, которые могут немного сдвинуть восприятие и самих этих слов, и, может быть, всей «Четвертой прозы».

Тема воровства восходит к жизненной истории, давшей импульс тексту, — это известная история публикации в сентябре 1928 года перевода «Легенды об Уленшпигеле» с ошибочной надписью на титульном листе: «Перевод с французского Осипа Мандельштама», тогда как Мандельштам был не переводчиком романа Де Костера, а редактором и компилятором переводов В.Н. Карякина и А.Г. Горнфельда. Ошибку допустило издательство, но Мандельштам оказался в эпицентре грандиозного скандала и сразу же был обвинен в воровстве. 18 октября Горнфельд писал Р.М. Шейниной: «Вышел “Уленшпигель” в переводе якобы О.Мандельштама (поэта), но на самом деле краденый у меня и другого переводчика. Мандельштам — талантливый, но безпутный человек, умница, свинья, мелкий жулик, бомбардирует телеграммами, моля о пощаде (я могу посадить его на скамью подсудимых)...» [Мандельштам, 2014, с. 334–335]; той же корреспондентке 28 октября: «С “Уленшпигелем” не старая история, а совсем новая: из него выкрал часть Мандельштам...» [Там же, с. 337]. В дальнейшем он Мандельштама иначе как «жуликом» не называет, из частной переписки это обвинение попадает в публичное пространство — в открытом письме, опубликованном через месяц в «Красной газете», Горнфельд пишет: «Но когда, бродя по толчку, я вижу, хотя и в переделанном виде, пальто, вчера унесенное из моей прихожей, я вправе заявить: “А ведь пальто-то краденое”» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 698]. Именно эту задевшую его фразу Мандельштам берет эпиграфом к своему объяснительному открытому письму в редакцию «Вечерней Москвы» в декабре 1928 года, именно на это он реагирует наиболее остро: «...как мог он унизиться до своей фразы о “шубе”?» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 461, 463]. Затем следует фельетон Д.И. Заславского в «Литературной газете» с теми же и другими обвинениями — на все это Мандельштам пытается ответить в неотправленном «Открытом письме советским писателям» (начало 1930 года): «А ну-ка поставим вопрос в дискуссионном порядке, кто из нас вор... Выходи, кто следующий!.. Но меня на этом вороньем празднике не будет» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 491].

Мандельштам был совершенно затравлен. Из этого состояния он вышел текстом-поступком «Четвертой прозы» — беспрецедентным

художественным высказыванием, в котором и тема воровства нашла свое отражение. Здесь он объявил ворами своих гонителей: «Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья. Еще ребенком меня похитил скрипучий табор немых романес и столько-то лет проваландал по своим похабным маршрутам, тщетно сляясь меня научить своему единственному ремеслу, единственному занятию, единственному искусству — краже» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 354–355]. Горнфельдовское «краденое пальто» Мандельштам перелицевал в шубу и одновременно — в шинель Акакия Акакиевича: «Я, скорняк драгоценных мехов, я, едва не задохнувшийся от литературной пушнины, несу моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу, сорванную ночью на площади с плеч старейшего комсомольца — Акакия Акакиевича. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза пробегу по бульварным кольцам Москвы» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 356].

Этим радикальным жестом поэт вывел себя за рамки профессионального писательского сообщества, бросил ему вызов, разорвал все связи с ним. Травле, судилищу он противопоставил художественный текст небывалой освобождающей силы, на криминальные обвинения дал ответ художественный, проведя границу между настоящим творчеством и всем остальным. Этот текст-поступок имеет большую предысторию в жизни Мандельштама, и смысл его далеко выходит за пределы скандала с «Уленшпигелем» — в «Четвертой прозе» закреплена иерархия вещей и ощущение свободы художника, которую нельзя отнять, но и взять ее не каждому дано, вот она-то и есть «ворованный воздух», и слово «ворованный» тут повернуто своим полемическим смыслом («кто из нас вор»), а словом «воздух» означено то, что принадлежит всем и никому, из чего проистекает свободное слово и что входит в текст как признак качества, «на чем держится узор: «воздух, проколы, прогулы» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 358]. Шулерству и склоке литературных «романес» противостоит само творчество, его «выпрямительный вдох».

При чтении «Четвертой прозы» бросается в глаза смешение этического с эстетическим, или, точнее, настойчивое замещение одного другим, и это не путаница, а твердая, осознанная и артикулированная Мандельштам позиция. Мы знаем о ней не только из «Четвертой прозы», но и, например, из воспоминаний Надеж-

ды Яковлевны об участии Мандельштама в судьбе пяти банковских служащих, приговоренных к казни: «О. М. случайно узнал на улице про предполагаемый расстрел пяти стариков и в дикой ярости метался по Москве, требуя отмены приговора. Все только пожимали плечами, и он со всей силой обрушился на Бухарина, единственного человека, который поддавался доводам и не спрашивал: “А вам-то что?” Как последний довод против казни О. М. прислал Бухарину свою только что вышедшую книгу “Стихотворения” с надписью: в этой книге каждая строчка говорит против того, что вы собираетесь сделать... Я не ставлю эту фразу в кавычки, потому что запомнила ее не текстуально, а только смысл» [Мандельштам, 1999, с. 134–135].

Смысл в том, что террор не совместим с искусством, и другие низости тоже с ним не совместимы, и те, кто причастен к травле, доносам, казням, не имеют отношения к искусству. «Четвертая проза» стала «последним доводом» Мандельштама в борьбе за правду и свое достоинство — доводом стало само качество этого ни на что не похожего текста. Первая глава утрачена, известный нам текст начинается с той самой истории о спасении банковских служащих, в общую картину самосуда и террора встроена и собственная мандельштамовская история — всему этому в смысловой структуре «Четвертой прозы» противопоставит настоящее искусство. Слово «настоящее» здесь — мандельштамовское:

«Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские псиние ночи, от которого как наваждение рассыпается рогатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих: он полозьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату:

...Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя — смертельного врага литературы»²³.

Схватку с «рогатой нечистью» Мандельштам переводит в план эстетический, нравственную чистоплотность называет «поэтическим каноном», а бездарность и дурной вкус приравнивает к преступлению, к убийству, хоть и «литературному»: «Человек, способный назвать свою книгу “Муки слова”, рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 352], — это сказано про Горнфельда. Так что противопоставление плохой и настоящей литературы получает в «Четвертой прозе» самый радикальный нрав-

²³ Этот фрагмент цитируется по изд: [Мандельштам, 1990, т. II, с. 94] («Четвертая проза» напечатана по списку А.А.Морозова).

ственный смысл. В связи с этим вспоминается поведение Мандельштама в более позднем бытовом конфликте с Амиром Саргиджаном: во время товарищеского суда он вел себя с обывательской точки зрения странно: «Вместо того, чтобы разумно объяснить, как обстояло дело в действительности, он, нервно и звонко, почти певуче вскрикивая, напирал на то, что Саргиджан и его жена — ничтожные, дурные люди и плохие писатели, вовсе не писатели» [Липкин, 1997, с. 380], т.е. вместо доводов по существу конфликта предъявлял аргумент эстетический. Такой же эстетический аргумент представляет собой и «Четвертая проза» — манифест личной независимости одновременно оказывается и манифестом настоящего искусства.

Комментируя 12–13 главы «Четвертой прозы», М.Л. Гаспаров уточнил, что слово «литература» употребляется здесь в «унижающем, верленовском смысле» [Мандельштам, 2001, с. 830]²⁴. Это важнейшее замечание отсылает к знаменитому стихотворению Поля Верлена «Искусство поэзии» («*Art poétique*», 1874), к его финальному стиху, который в переводах Валерия Брюсова, Бориса Пастернака, Вильгельма Левика звучит одинаково: «Все прочее — литература!», в переводе Георгия Шенгели чуть по-другому: «А прочее все — литература». Приведем эти стихи в оригинале и в переводе Валерия Брюсова:

Art poétique

À Charles Morice.

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,

²⁴ Ср. у Аверинцева: «Характерно, что самое слово “литература” и у Верлена, и у Мандельштама употребляется как бранное» [Аверинцев, 1996, с. 10–11].

C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine!

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

Ô qui dira les torts de la Rime!
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature

[Французская поэзия..., 2005, с. 418–420].

Искусство поэзии

О музыке на первом месте!
Предпочитай размер такой,
Что зыбок, растворим и вместе
Не давит строгой полнотой.

Ценя слова как можно строже,
Люби в них странные черты.
Ах, песни пьяной что дороже,
Где точность с зыбкостью слиты!

То — взор прекрасный за вуалью,
То — в полдень задрожавший свет,
То — осенью, над синей далью,
Вечерний ясный блеск планет.

Одни оттенки нас пленяют,
Не краски: цвет их слишком строг!
Ах, лишь оттенки сочетают
Мечту с мечтой и с флейтой рог.

Страшись насмешек смертных фурий
И слишком остроумных слов,
(От них слеза в глазах Лазури!)
И всех приправ плохих столов!

Риторике сломай ты шею!
Не очень рифмой дорожи.
Коль не присматривать за нею,
Куда она ведет, скажи!

О, кто расскажет рифмы лживость?
Кто, пьяный негр, иль кто, глухой,
Нам дал грошевую красоту
Игрушки хриплой и пустой!

О музыке всегда и снова!
Стихи крылатые твои
Пусть ищут за чертой земного,
Иных небес, иной любви!

Пусть в час, когда все небо хмуро,
Твой стих несется вдоль полян,
И мятою и тмином пьян...
Все прочее — литература!

[Верлэн, 1911, с. 97–98]

У Брюсова была задача перенести на русскую почву идеи французского символизма, и, действительно, «Искусство поэзии» стало манифестом символизма не только французского, но и русского. Мандельштам, конечно, смолоду знал брюсовский перевод — он рано увлекся Брюсовым и даже воспринимался как «будущий Брюсов» (так охарактеризовал Мандельштама Максимилиан Волошин, впервые увидевший его в феврале 1907 года) [Лекманов, 2016, с. 38], а Верлена он полюбил во время учебы в Сорбонне: Михаил Карпович, познакомившийся с Мандельштамом в Париже в декабре 1907 года, вспоминал, что «он с упоением декламировал “Грядущих гуннов” Брюсова. Но с таким же увлечением он декламировал и лирические стихи Верлена и даже написал свою версию Gaspard Hauser’a» [Карпович, 1995, с. 41]. В каком-то смысле верно, что «Верлена он отчасти воспринимал через посредничество Брюсова» [Лекманов, 2016, с. 40], хотя для понимания французских стихов перевод ему не был нужен.

Первый отчетливый след «Искусства поэзии» обнаруживается в письме Мандельштама к его учителю В.В. Гиппиусу из Парижа от 14(27) апреля 1908 года: «...Вам будет понятно мое увлечение музыкой жизни, которую я нашел у некоторых французских поэтов, и Брюсовым из русских» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 358] — связь этих слов с первым стихом верленовского манифеста очевидна, на нее указал переводчик, биограф и исследователь творчества Мандельштама Ральф Дутли [Дутли, 2005, с. 43; Dutil, 1985, с. 67]; в том же письме Мандельштам упоминает какой-то свой текст о Верлене, который до нас не дошел.

Сходный мотив звучит в стихотворении 1910 года «Silentium» — тютчевская тема молчания сочетается в нем с верленовской темой музыки, и это было услышано и отмечено Николаем Гумилевым в рецензии на второе издание «Камня»: «“Silentium” с его колдовским призыванием до-бытия — “останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись” — не что иное, как смелое договаривание верленовского “L’art poétique”» [Мандельштам, 1990а, с. 220–221]. Впоследствии Мандельштам цитирует «Искусство поэзии» в статье «Слово и культура» (1921), отмечена и перекличка с ним в одном из стихотворений 1922 года [Левинтон, Тименчик, 2000, с. 52–54, 408–409, 413–414; Там же, с. 52–53] — так или иначе, с юности этот текст прочно присутствует в его сознании, поворачиваясь разными своими смыслами. Из них важнейший — противопоставление «поэзии» и «литературы»; оно как ось проходит через все верленовское стихотворение и оформляется в двух его последних строфах. Мандельштам развивает, «смело дого-

варивает» это противопоставление в программной статье «О собеседнике» (1912?): «Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть “выше”, “превосходнее” общества. Поучение — нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и культурного уровня культуры XV века» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 10–11].

Эта цитата возвращает нас к «Четвертой прозе» — в ней противопоставление настоящего писателя и литературы доведено до предельной остроты: «настоящий писатель» назван «смертельным врагом литературы», «ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям вершить расправу над обреченными», «тюремщики любят читать романы и больше, чем кто-либо, нуждаются в литературе» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 355]. Верленовское эстетическое разграничение поэзии и литературы здесь трансформировалось в противостояние социальное и нравственное. В том же «унижающем, верленовском смысле» слово «литература» фигурирует у Надежды Яковлевны — и там, где она комментирует статью «О собеседнике», и там, где выстраивает парадигму отношений писателя и общества на примерах Пастернака и Мандельштама [Воспоминания, 1999, с. 317, 178].

Для Мандельштама в этой парадигме важны были личности двух его любимых поэтов — Поля Верлена и Франсуа Вийона. Мы не знаем, что он написал в утраченной статье о Верлене, но опубликованный очерк «Франсуа Вийон» (1910–1912) начинается со слов об их глубинном родстве: «Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходная. Но кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 13], и в том же очерке он формулирует кредо Вийона измененным первым стихом верленовского «Искусства поэзии»: «*Du mouvement avant toute chose!*» («Движение прежде всего») [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 19]. В этом раннем очерке создан портрет

«вора... и поэта» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 18]²⁵, комментируя его, Надежда Яковлевна отмечает его сходство с самим Мандельштамом [Мандельштам, 1999а, с. 309]. И, кажется, это никогда не изменилось — о родстве с Вийоном и верности ему Мандельштам говорит в воронежском стихотворении 1937 года: «любимец мой кровный», «беззаботного праха истец», «рядом с готикой жил озоруючи», «наглый школьник и ангел ворующий», «рядом с ним не зазорно сидеть» («Чтоб, приятель и ветра и капель...») [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 237–238]. Это стихотворение возникло в тот момент, когда «усилилась травля ОМ воронежской писательской организацией»²⁶, — в образе и судьбе Вийона Мандельштам видел близкую ему модель поведения в отношениях с литературным сообществом и обществом в целом. Так было в 1937 году, но так было и раньше, во время истории с «Уленшпигелем», когда он часто повторял: «Теперь нужно виλλονить» [Григорьев, Петрова, 1977, с. 188]. Вийоновское начало сильно в «Четвертой прозе» — оно сказалось и в общем духе озорства и беззакония, в насмешках над благопристойностью и «так называемой порядочностью» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 346], в сквозной теме воровства, которой Мандельштам дразнит своих преследователей: «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель? Пошли вон, дураки! Зато карандашей у меня много — и все краденые и разноцветные»; «Халды-балды! Я бы читал в дороге самую лучшую книжку Зошенки, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, 350, с. 351]. В том же ряду стоит и «ворованный воздух» — творчество как «метафора преступления», как определил суть этого образа Ральф Дутли [Дутли, 1993, с. 83]. Тут хочется напомнить пушкинские слова о Байроне: «Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе» (письмо П. Вяземскому, вторая половина 1825 года). Если я и вору, как будто говорит Мандельштам, то не так, как вы — иначе.

В сочетании «ворованный воздух» есть острая парадоксальность — подобная парадоксальность организует и мотивный ряд стихов о Вийоне: «наглый школьник и ангел ворующий», «разбойник небесного клира». В «ворованном воздухе» Мандельштам резко совмещает сомнительное действие с той самой стихией, которая определяет высшее качество литературы, и здесь вийоновские коннотации не отделимы

²⁵ Ср. с образом «старика, похожего на Верлена» в стихотворении «Старик» (1913).

²⁶ Замечание М.Л.Гаспарова: [Мандельштам, 2001, с. 812].

от верленовских. «...Виллон для него важен не как историческая индивидуальность, а как повторяющийся тип поэта: Виллон был прообразом Верлена, а Верлен был осознанным образцом самого Мандельштама (“...суровость Тютчева с ребячеством Верлена...”)» [Гаспаров, 2001, с. 275] — этот тезис М.Л. Гаспарова находит подтверждение в «Четвертой прозе», в ее вийоновско-верленовском духе ребячества и озорства, в вызывающей интонации и конкретно — в микросемантике ключевой формулы творчества.

Текстуально она восходит к верленовскому «Искусству поэзии», ко второму стиху предпоследней строфы: «*Que ton vers soit la chose envolée*» — буквально это значит: «пусть твой стих будет вещью улетевшей, парящей, поднявшейся в воздух». *Envolée* здесь — форма причастия прошедшего времени женского рода (*participe passé*) от глагола *s'envoler* — взлетать, улетать, который в свою очередь образован от глагола *voler* — летать; при этом во французском языке есть и отглагольное существительное *envolée*, означающее сам полет, порыв, и, в частности, порыв вдохновения.

Брюсов перевел «*Que ton vers soit la chose envolée*» как «Стихи крылатые твои», и этот брюсовский вариант фигурирует у Мандельштама в той же статье «О собеседнике», где мы уже отметили верленовское противопоставление литературы и поэзии — в контексте этого противопоставления, как и у Верлена, возникает у Мандельштама тема стихов крылатых и бескрылых: «обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть *неожиданное*» и дальше, по поводу Некрасова: «отличный стих, летящий на сильных крыльях к провиденциальному собеседнику» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 9–11]. Для Мандельштама тема крылатости неслучайна — он вводит ее как черту собственного образа в программный «Автопортрет» (1914): «В подняты головы крылатый / Намек...»; «так вот кому летать и петь...»; тут, очевидно, отразилась и увлеченность Мандельштама бергсоновскими идеями «порыва» и «движения», с которыми он познакомился во время обучения в Сорбонне (позже они будут развиты в «Разговоре о Данте» [Пак Сун Юн, 2007, с. 157–164]), и напомним, что именно движение Мандельштам называет «поэтическим *credo*» Вийона, формулируя его строкой из того же стихотворения Верлена об искусстве поэзии.

В приведенных мандельштамовских цитатах, прозаических и стихотворных, воздух и полет оказываются синонимами стиха, «летать» и «петь» — почти одно и то же. Но дело в том, что во французском языке есть два омонимичных глагола: *voler* — *летать* и *voler* —

воровать. И причастие от второго глагола выглядит как *volé* (ворованный) или *volée* (ворованная). В верленовском *envolée* Мандельштам как будто расслышал оба слова сразу и совместил их в своем «ворованном воздухе» — совместил полет, порыв, принадлежность стихии воздуха и «ворованность», неразрешенность. Это органичный для Мандельштама пример работы с иноязычным словом — извлечение из него дополнительных смыслов при переносе в русский поэтический контекст. И, как часто у него бывает, смысловые соответствия закреплены звуком, в данном случае — консонантными созвучиями: **Верлен-*vers* (стихи)-ворованный**.

Как видим, в тяжелый период жизни Мандельштаму пришлось не только «виллонить», но и «верленить» — его поэты-спутники, любимые с юности, вместе живут в тексте «Четвертой прозы», и в самом определении настоящей литературы слышны их слившиеся голоса.

Каждый из разобранных здесь случаев представляет собой целый исследовательский сюжет, от которого в комментарии останется только результат, уложенный в две или три фразы, — такова смысловая емкость мандельштамовского поэтического слова, определяющая, в том числе, и трудности комментария.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аверинцев, 1996 — *Аверинцев С.С.* Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. 364 с.
Ахматова, 1990 — *Ахматова А.А.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. 493 с.
Блок, 1982 — *Блок А.А.* Собр. соч.: в 6 т. Л.: Худож. лит., 1982. Т. 5. 424 с.
Верлен, 1911 — *Верлен Поль*. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М.: Книгоиздательство Скорпион, 1911. 277 с.
Видгоф, 2006 — *Видгоф Л.М.* Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М.: ОГИ, 2006. 479 с.
Гайдуков, Олейников, Фараджева — *Гайдуков П. Г., Олейников О.М. Фараджева Н.Н.* Десятичный раскоп в Великом Новгороде. URL: <http://www.archaeolog.ru/index.php?id=235> (дата обращения: 15.03.2017).
Гаспаров, 2001 — *Гаспаров М.Л.* Две готики и два Египта в поэзии О.Мандельштама // *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 260–295.
Гаспаров, 2012 — *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
Гаспаров, 2004 — *Гаспаров М.Л.* Ю.М. Лотман и проблемы комментирования // Новое литературное обозрение. 2004. № 66. С. 70–74.
Гаспаров, Ронен, 2002 — *Гаспаров М.Л., Ронен О.* О «Венецейской жизни...» О. Мандельштама. Опыт комментария // Звезда. 2002. № 2. С. 193–202.
Герштейн, 1998 — *Герштейн Э.* Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 528 с.

КОММЕНТАРИЙ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Городецкий, 2012 — *Городецкий Л.Р.* Квантовые смыслы Осипа Мандельштама. Семантика взрыва и аппарат иноязычных интерференции. М.: Таргум, 2012. 412 с.

Григорьев, Петрова, 1977 — *Григорьев А., Петрова И.* Мандельштам на пороге 30-х годов // *Russian Literature*. 1977. V. 5. Is. 2. Pp. 181–192.

Гудзий, 1930 — *Гудзий Н.К.* Тютчев в поэтической культуре русского символизма // *Известия по русскому языку и словесности АН СССР*. 1930. Т. III. Кн. 2. С. 465–549.

Дутли, 2005 — *Дутли Р.* «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография. СПб.: Академический проект, 2005. 431 с.

Дутли, 1993 — *Дутли Р.* 1. Еще раз о Франсуа Вийоне. 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Мандельштама // *Сохрани мою речь*. М.: Книжный сад, 1993. Вып. 2. С. 77–85.

Житие..., 1960 — *Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения* / под ред. Н.К. Гудзия; подгот. текста и коммент. Н.К. Гудзия, В.Е. Гусева, А.С. Елеонской, А.И. Мазунина, В.И. Малышева, Н.С. Сарафановой. М.: Гослитиздат, 1960. 480 с.

Карпович, 1995 — *Карпович М.* Мое знакомство с Мандельштамом // *Осип Мандельштам и его время*. М.: L'Age d'Homme — Наш дом, 1995. С. 4–43.

Киришаум, 2010 — *Киришаум Г.* «Валгаллы белое вино...». Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 391 с.

Левинтон, Тименчик, 2000 — *Левинтон Г.А., Тименчик Р.Д.* Книга К.Ф. Тарановского о поэзии Мандельштама // *Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике*. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 404–416.

Лекманов, 2000 — *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. 704 с.

Лекманов, 2016 — *Лекманов О.А.* Осип Мандельштам: ворованный воздух. М.: АСТ, 2016. 464 с.

Липкин, 1995 — *Липкин С.И.* Угль, пылающий огнем // *Осип Мандельштам и его время*. М.: L'Age d'Homme — Наш дом, 1995. С. 294–311.

Липкин, 1997 — *Липкин С.И.* Угль, пылающий огнем // *Липкин С.И.* Квадрига. М.: Аграф, 1997. С. 374–398.

Лотман, 1972 — *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 274 с.

Мандельштам, 1964–1981 — *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: в 3 т. / ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппов. NY: Международное литературное содружество, 1964–1969. + Paris: YMCA-PRESS, 1981. Т. 4 доп. / ред. Г.П. Струве, Н.А. Струве, Б.А. Филиппов. 202 с.

Мандельштам, 1973 — *Мандельштам О.* Стихотворения / ред. Н.И. Харджиев. Л.: Советский писатель, 1973. 336 с. (Библиотека поэта. Большая серия)

Мандельштам, 1978 — *Мандельштам О.* Стихотворения / ред. Н.И. Харджиев. Л.: Советский писатель, 1978. 339 с. (Библиотека поэта, 2-е изд.).

Мандельштам, 1990 — *Мандельштам О.Э.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990.

Мандельштам, 1990а — *Мандельштам О.* Камень. Л.: Наука, 1990. 398 с.

И.З. СУРАТ. КОММЕНТАРИЙ К ТЕКСТАМ МАНДЕЛЬШТАМА:
ПРОБЛЕМЫ И ПРАКТИКА

- Мандельштам, 1999 — *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М.: Согласие, 1999. 552 с.
- Мандельштам, 1999а — *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М.: Согласие, 1999. 750 с.
- Мандельштам, 2001 — *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза / сост. Ю.Л. Фрейдин. М.: Рипол Классик, 2001. 896 с.
- Мандельштам, 2006 — *Мандельштам Н.Я.* Третья книга. М.: Аграф, 2006. 560 с.
- Мандельштам, 2009–2011 — *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч.: в 3 т. / ред. А.Г. Мец. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011.
- Мандельштам, 2014 — *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч.: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда. 2014. Доп. т.: Летопись жизни и творчества: приложение / сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева, Д.И. Лубянской. 536 с.
- Олейников, 2000 — *Олейников О.М.* Работы в северо-западной части Людина конца Великого Новгорода в 2008 году // Новгород и новгородская земля. История и археология. 2009. Вып. 23. С. 36–46.
- Осип Мандельштам в Воронеже, 2008 — Осип Мандельштам в Воронеже. Воспоминания. Фотоальбом. Стихи. М.: Благотворительный Резервный Фонд, 2008. 311 с.
- Пак Сун Юн, 2007 — *Пак Сун Юн.* Соподчиненность порыва и текста (Идеи А. Бергсона в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама) // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 11. Вып. 32. С. 157–164.
- Памятники..., 1978 — Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века / сост. Л.А. Дмитриев и Д.С. Лихачев. М.: Худож. лит., 1978. 463 с.
- Рогинский, 1990 — *Рогинский Я.Я.* Встречи в Воронеже // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 42–45.
- Роднянская, 2006 — *Роднянская И.Б.* «Говоря ненаучно...» // *Роднянская И.Б.* Движение литературы: в 2 т. М.: Языки славянских культур, 2006. Т. 2. С. 420–431.
- Ронен, 2002 — *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.
- Святополк-Мирский, 2002 — *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия. СПб.: Алетейя, 2002. 384 с.
- Сталин, 1947 — *Сталин И.В.* Собр. соч.: в 18 т. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во полит. лит., 1947. Т. 6. 431 с.
- Стратановский, 1998 — *Стратановский С.* Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э. Мандельштама // Звезда. 1998. № 1. С. 213–221.
- Сурат, 2008 — *Сурат И.* Жертва // Новый мир. 2008. № 7.
- Сурат, 2009 — *Сурат И.* Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 384 с.
- Тименчик, 2008 — *Тименчик Р.Д.* Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим-М.: Мосты культуры/Гешарим, 2008. 686 с.
- Тоддес, 1974 — *Тоддес Е.А.* Мандельштам и Тютчев // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1974. V. XVII. Pp. 59–86.
- Французская поэзия..., 2005 — Французская поэзия в переводах русских поэтов 10–70-х годов XX века / сост. Е.Г. Эткинд. М.: Радуга, 2005. 752 с.

КОММЕНТАРИЙ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Цветаева, 1997 — *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1997. Т. 5. Кн. 1. 336 с.

Черашняя, 2004 — *Черашняя Д.И.* Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2004. 448 с.

Штемпель, 2008 — *Штемпель Н.Я.* Воспоминания // «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. М.; Воронеж: Кварта, 2008. С. 21–102.

Dutly, 1985 — *Dutli R.* Ossip Mandelstam. «Als riefte man mich bei meinem Namen». Dialog mit Frankreich. Zurich: Ammann, 1985. 372 S.

Nilsson 1974 — *Nilsson N.A.* Osip Mandel'stam: Five Poems. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1974. 87 p.

Ronen, 1983 — *Ronen O.* An approach to Mandel'stam. Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University, 1983. xxiii, 396 p.