

АКМЕИСТИЧЕСКИЙ ФРАГМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА МАНДЕЛЬШТАМА: МЕТАТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

С. Г. ШИНДИН

К числу основополагающих принципов акмеистической поэтики, в полной мере отразившихся в творчестве Ахматовой, Мандельштама и Гумилева, относится стремление “к осознанному составлению (при высокой степени избирательности) некоего фрагмента ‘мирового поэтического текста’, в который входили или который повторяли и тексты самих поэтов”.¹ Естественным следствием такой установки оказывается исключительная семиотическая открытость текста, при которой он, ориентируясь на постоянный диалог цитат с иными текстами, максимально активизирует свои коммуникативные способности и приобретает статус “пространства, в котором конкурирует множество культурных возможностей (и при этом ‘обозревается’ сам этот текст)”.² Именно актуализация метатекстуальной природы произведения приводит к тому, что художественный опыт акмеистов на правах интекста встраивается в “мировой поэтический текст”, который, в свою очередь, отражен “текстом” акмеистическим.³ В наибольшей степени эта особенность поэтики акмеизма отразилась в мандельштамовском творчестве, гиперсемиотический характер которого связан со структурными и семантическими координатами акмеистического текста, предопределившими набор специфических черт художественного мира поэта. Конкретные реалии и общая атмосфера, сопровождавшие процесс формирования акмеизма как самостоятельного литературного течения, оставили заметный след не только в стихах Мандельштама середины десятых годов, но и в более

позднем его творчестве, что позволяет выявить как воздействие, оказанное теоретическими построениями нового направления и воплощенное в типично “акмеистических” стихах этого периода, так и влияние непосредственного общения с Ахматовой и Гумилевым.

1. “Ахматовская тема”: метатекстуальный аспект

Одним из оснований для выявления некоторых содержательных конструкций, присутствующих в художественном мире Мандельштама и обладающих высокой степенью автометаописательности, может служить “ахматовская тема”, так или иначе обнаруживающая себя на протяжении всего творческого пути поэта. В число центральных элементов этой темы входит датируемое 1913 годом стихотворение ‘Ахматова’ (“Вполоборота, о печаль...”), написанное, по воспоминаниям Ахматовой, по поводу ее импровизированного выступления в “Бродячей собаке”.⁴ Это обстоятельство подчеркивает наполняющую мандельштамовский текст карнавально-игровую атмосферу, царившую в “артистическом кабаре”, и являет собой уникальный пример многослойного проведения мотива *игры* – строки: “Так – негодующая Федра – / Стояла некогда Рашель” (93),⁵ – одновременно содержат намек и на любовную “игру” Федры, и на актерскую игру Рашели, и на возникающее в сознании автора игровое замещение образом Ахматовой своих “предшественниц”; при этом характерно, что восприятие ахматовской личности происходит на фоне культурно-исторических реалий, что позволяет выделить еще один игровой аспект текста, связанный с акмеистической системой ценностей (см. хорошо известное высказывание Мандельштама в статье ‘О природе слова’: “Расин раскрылся на ‘Федре”’ [II, 186]). Мотив игры возникает и в обращенном к Ахматовой шуточном стихотворении 1911 года: “Вы хотите быть игрушечной, / Но испорчен Ваш завод” (340); ср. скрытую литературную игру в “Черты лица искажены...” и ‘Кассандре’ (см. соответственно: “Кто скажет, что гитане гибкой / Все муки Данта суждены?” [288], – и: “Больная, тихая Кассандра” [119]). Регулярность присутствия этого мотива в “ахматовских стихах” делает вполне обоснованным предположение о том, что в сознании Мандельштама фигура Ахматовой была окружена устойчивым игровым, карнавальным ореолом, одной из наиболее адекватных форм выражения которого явилась *театральная образность* с ее, во-первых, высокими метафоризирующими возможностями и, во-вторых, определенной прогнозирующей функцией.⁶ В то же время, осознание действительности в игровых категориях вполне соответствовало акмеистической традиции, во всяком случае той ее части, что сло-

жила в системе поэтических отношений между Ахматовой, Гумилевым и Мандельштамом.⁷

Из более поздних мандельштамовских стихотворений, посвященных Ахматовой или обращенных к ней, особого внимания заслуживают два текста 1918 г. – “Твое чудесное произношение...” и “Что поют часы-кузнечик...”, непосредственно связанные друг с другом. Первый из них вводит в число “ахматовских” образов телефон, до этого фигурировавший в конкретных обстоятельствах, сопровождавших появление экспромта “Черты лица искажены...”,⁸ этот же образ становится центральным семантическим элементом в стихотворении того же года ‘Телефон’, через мотив прощения явно соотносящемся с “Что поют часы-кузнечик...”; см. соответственно: “На дне морском цветет: прости” (304), – и: “Но черемуха услышит / И на дне морском: прости” (124). Образованное тремя этими текстами единое смысловое пространство воплощает специфическую для художественного мира Мандельштама ситуацию умирания, что неявно обозначено в “Что поют часы-кузнечик...” (“зубами мыши точат / Жизни тоненькое дно” [120]), соединено с темой любви в “Твое чудесное произношение...” (“Пусть говорят: любовь крылата, – / Смерть окрыленнее стократ” [120]) и образом телефона – в ‘Телефоне’ (“Ты – избавление и зарница / Самоубийства – телефон!” [304]). Возникающий в последнем тексте образ Валгаллы (см.: “А там дубовая Валгалла / И старый пиршественный сон” [304]) конкретизирует последовательно проводимый театральный мотив (см.: “На театральной площади темно. / [...] И только голос, голос-птица / Летит на пиршественный сон” [304]), коррелирующий с соположением образов ночных похорон и солнца; см.: “Ты, друг полночных похорон, / В высоком строгом кабинете / Самоубийцы – телефон” (303), – и: “Скоро будет солнце” (304). Хорошо известный мандельштамовский мотив *черного* или *ночного солнца*⁹ впервые появляется в связи с образом Федры, реценция которого происходит на фоне театральной темы:

И для матери влюбленной
Солнце черное взойдет,
[...]
Мы же, песню похоронной
Провожая мертвых в дом,
[...]
Солнце черное уйдем.
(107-108)¹⁰

В связи с образом театра см. в стихотворении 1918 г. “Когда в теплой ночи замирает...”:

Протекает по улицам пышным
 Оживление ночных похорон;
 [...]
 Это солнце ночное хоронит
 Возбужденная играми чернь.
 (122)

Здесь же ср. о смерти Пушкина в ранней статье ‘Скрябин и христианство’: “Ночью положили солнце в гроб” (II, 157); там же встречается образ Федры-России, вовлекающий в данный контекст мотив незаконной любви, проецируемый на еврипидовский сюжет:

Я вспомнил картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного солнца, образ поздней греческой трагедии, созданной Еврипидом – видение несчастной Федры. [...] мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце горит над нами, но – увы! – это не солнце искупления, а солнце вины. (II, 157)

Мотив “пушкинского” солнца возникает и в обращенном к Ахматовой стихотворении декабря 1917 г. ‘Кассандре’ (см.: “зачем / Сияло солнце Александра, / Сто лет тому назад сияло всем?” [119]), и в лирическом стихотворении 1920 г. “В Петербурге мы сойдемся снова...” (см.: “В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем” [132]); в то же время солнечная образность оказывается связана с театральной темой, совершенно отчетливо присутствующей в ‘Телефоне’ (“На театральной площади темно” [304]) и опосредованно – в стихотворениях ‘Кассандре’ (“На скифском празднике, на берегу Невы – / При звуках омерзительного бала” [119]) и в “В Петербурге мы сойдемся снова...” (“Слышу легкий театральный шорох / И девическое ‘ах’” [133]).¹¹ Автопроекцию мотива ночного солнца содержит стихотворение 1916 г. “Эта ночь непоправима...” (“Я проснулся в колыбели / Черным солнцем осиян” [114]), в котором комбинация образов колыбели и черного солнца может иметь и более глубокий метатекстуальный смысл: если, вслед за статьей ‘Скрябин и христианство’, понимать образ ночного солнца как своего рода “эквивалент” древнегреческой трагедии, то автор сам в некотором смысле может быть отождествлен с нею – см. в этой связи характеристику восемнадцатого века в ‘Заметках о Шенье’ (написанных, очевидно, одновременно со статьей ‘Скрябин и христианство’):

[...] дитя с семьей няньками – трагедия – выродилась в пышный пустоцвет именно потому, что над ее колыбелью скло-

нялись и заботливо ее нянчили “великие принципы”. (II, 162)¹²

Высокие метафоризирующие возможности театральной символики выводят на первый план автометаописательный аспект поэтического произведения, тем самым активизируя его интертекстуальные качества, что дает основание для некоторых дополнительных сопоставлений. Так, если в сознании Мандельштама лирический образ Ахматовой действительно неразрывно связывался с театральной темой, в качестве самообыгрывания этого (вполне вероятно, бессознательного) может рассматриваться эпизод “посещения” Мариинского театра в ‘Египетской марке’; см.: “– Как вы думаете, где сидела Анна Каренина?” (II, 78), – при том, что там же Мандельштам пишет:

Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из ‘Анны Карениной’.
(II, 87)

А в статье 1922 г. ‘Письмо о русской поэзии’ (кстати, уже названием своим отсылающей к фигуре Гумилева) замечает:

Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с ‘Анной Карениной’, Тургенева с ‘Дворянским гнездом’, всего Достоевского и отчасти даже Лескова. (II, 265)¹³

Одновременно с этим, уподобление России Федре в статье ‘Скрябин и христианство’, с одной стороны, и Ахматовой ‘Федре’-Рапшели, с другой стороны, смыкаются в заметке ‘О современной поэзии (К выходу “Альманаха Муз”)', датируемой 1916 г.:¹⁴

Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России. (II, 260)

Ср. предшествующий пассаж:

В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед жены (II, 260)

и фрагмент “акмеистической” статьи 1921-1922 годов ‘О природе слова’:

[...] есть более высокое начало, чем “гражданин”, – понятие “мужа” [...], новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но “мужа”. [...] Гиератический, то есть священный, характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире. (II, 186)¹⁵

Возникающий в данном контексте “толстовский” субстрат опосредованно вовлекает в круг рассматриваемой темы фигуру Кузмина (ср. соединение имен Ахматовой и Кузмина в первоначальной редакции статьи ‘Заметки о поэзии’); см. в статье ‘О природе слова’: “Где у автора ‘Войны и мира’ прозрачность форм, ‘кларизм’ ‘Детства’ и ‘Отрочества?’” (II, 175). Упоминание Кузмина присутствует и в заметке ‘О современной поэзии’ (см.: “кларизм Кузмина имеет свою опасную сторону” [II, 259]); там же говорится о жалобах “равнодушных и посторонних людей на мнимое оскудение поэзии, будто бы застывшей в ‘александрийском совершенстве’” (II, 258), – что может быть связано с александрийской темой Кузмина, в том числе и с первой фразой его предисловия к ахматовскому *Вечеру*:

В Александрии существовало общество, члены которого для более острого и интенсивного наслаждения жизнью считали себя обреченными на смерть.¹⁶

Не исключено, что кузминское предисловие могло показаться Мандельштаму лично значимым: во-первых, в силу актуализации мотива остроты, в отечественной традиции начала века воспринимавшегося в непосредственной связи с практикой акмеизма и поэзией Ахматовой,¹⁷ и, во-вторых, из-за содержащегося в нем упоминания о зависимости “осознания” жизни от понимания онтологического смысла человеческой смерти – идеи, имеющей принципиальное значение для раннего периода мандельштамовского творчества; см.: “Когда б не смерть, то никогда бы / Мне не узнать, что я живу” (263); “Неужели я настоящий / и действительно смерть придет?” (76) и под.:¹⁸ ср. в статье ‘Скрябин и христианство’:

Пушкин и Скрябин – два превращения одного солнца, два превращения одного сердца. [...] Они явили пример соборной, русской кончины, умерли полной смертью, как живут полной жизнью. (II, 157)

“Александрийская” тема дает основания для сопоставления некоторых фрагментов ‘Александрийских песен’ Кузмина со стихами Мандельштама, в первую очередь – с посвященным Ахматовой стихотворением ‘Кассандре’, содержащим в ранней редакции образ богини Ники, сопоставимый с Петербургом: “Лети, безрукая победа – / Гиперборейская чума!” (375) (там же присутствует образ ‘России Александра’); ср. с первым из стихотворений ‘Александрийских песен’: “Как [...] шум крыльев летящей Ники, / звучит мне имя твое трижды великое: / Александрия!”¹⁹ Определенное сближение Петербурга с Александрией продолжается в “триптихе” 1916 г. ‘Петрополь’ (см.: “свечи / Александрийских стройных тополей” [121]), где в окончательной редакции появляется образ, возвращающий к богине победы: “Чудовищный корабль на страшной высоте / Несется, крылья расправляет” (121). Мотив полета, являющегося “дифференциальным” признаком Ники, восходящим к античной мифологической символике, эксплицирован в предельно “культурологическом” контексте – статье ‘Заметки о поэзии’, где богиня победы оказывается синонимична поэзии:

Герцен и Огарев, когда стояли на Воробьевых горах мальчишками, испытывали священный восторг пространства и птичьего полета. Поэзия Пастернака рассказала нам об этих минутах: это – блестящая Нике, перемещенная с Акрополя на Воробьевы горы. (II, 210)

Мотив полета, коррелирующий с темой смерти и – опосредованно – с метапоэтической линией, присутствует не только в ‘Кассандре’, но и в двух других текстах 1918 г. – в ‘Телефоне’ (см.: “И только голос, голос-птица / Летит на пиршественный сон” [304]) и в “Твое чудесное произношение...” (см.: “Пусть говорят: любовь крылата, – / Смерть окрыленное стократ. / Еще душа борьбой объята, / А наши губы к ней летят” [120]). Этот же мотив имеет и отчетливые личностные коннотации, причем именно в своей метатекстуальной “ипостаси”; см. в стихотворении 1914 г. ‘Автопортрет’: “Так вот кому летать и петь” (296); ср. в типично акмеистическом стихотворении 1912 г. “Я ненавижу свет...”: “Будет и мой черед – / Чую размах крыла” (78); наконец; см. позднее стихотворение 1937 г.: “О как же я хочу [...] / Лететь вослед лучу” (252); здесь же ср. образ птицы, исключительно значимый в художественной самохарактеристике Мандельштама. Одной из причин актуализации в мотиве полета метатекстуального слоя могли стать некоторые содержательные модели, обнаруживающиеся в творчестве Гумилева, в частности, принципиальное для его мировоззрения стихотворение 1909 г. ‘Орел’, где образ вечно лета-

щей птицы соотносился “с темой бессмертия поэта (известно, что по проекту неосуществленного сборника Гумилева, это стихотворение должно было войти в цикл ‘Как летают поэты’);”²⁰ ср. о поэзии Анненского в “акмеистической” статье Мандельштама ‘О природе слова’:

Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии [...] ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горстки сухих трав [...]. Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом. (II, 181)

Появление в данном контексте имени Анненского с его исключительно высоким ценностным рангом в системе акмеистической идеологии может рассматриваться и как сигнал имплицитного проведения “ахматовской” темы – см. случаи соединения имен Анненского и Ахматовой в статье ‘Буря и натиск’ (‘Анненский до сих пор не дошел до русского читателя и известен лишь по вульгаризации его методов Ахматовой’ [II, 287]) и заметке ‘О современной поэзии’ (‘Сочетание тончайшего психологизма [школа Анненского] с песенным ладом поражает в стихах Ахматовой наш слух’ [II, 259]). Имя Анненского оказывается вовлечено и в семантический ореол, окружающий образ Федры, – если в статье ‘О природе слова’ Мандельштам характеризует Анненского как поэта, “сорвавшего классическую шаль с плеч Федры” (II, 181), то в стихотворении ‘Ахматова’ возникает близкий образ: “Спадая с плеч, окаменела / Ложноклассическая шаль” (93).²¹ Здесь же появляются и “театральные” смысловые коннотации, связываемые с драмой Анненского *Фамира-кифаред*, во-первых, “воспроизводимой” в ахматовском стихотворении 1915 г. “Все мне видится Павловск холмистый...” (см.: “И на медном плече Кифареда / Красногрудая птичка сидит”),²² и, во-вторых, рецензируемой в 1913 г. Мандельштамом, включившим трагедию в содержательную перспективу, задаваемую образом Федры (см.: “Тема любви матери к собственному сыну превратилась у Анненского в мучительное чувство лирической влюбленности” [II, 257]).²³ Таким образом, театральный аспект метатекстуальной линии снова выходит на смысловую поверхность, как бы замыкая цепь последовательных семантических “сдвигов”, устанавливающих прямые и опосредованные связи между набором элементов художественной модели мира Мандельштама, одновременно маркированными и “ахматовской” и метапоэтической темами.

2. Стихотворение 'Футбол' как возможная "реплика" в поэтическом диалоге Ахматовой и Гумилева

Следующий шаг в рассмотрении "акмеистического" фрагмента мандельштамовского художественного мира может быть предпринят в связи со стихотворением 'Футбол'.²⁴ Как известно, существуют две "канонические" редакции этого текста: первая опубликована в январе, а вторая в июле 1914 г.; обе датируются 1913 г., но не имеют между собой ничего общего. Объединяет их только черновой вариант, в финале которого после описательного, пейзажного изображения детской игры возникают образы Юдифи и Олоферна (см.: "С улыбкой тонко-лицемерной / Не так ли кончиком ноги / Над головою Олоферна / Юдифь глумилась [и враги]" [429]), однако составляющие библейского сюжета используются лишь как материал для визуального сравнения с конкретными спортивными действиями. В дальнейшем черновой текст расслаивается на две совершенно самостоятельных редакции, реализующие соответственно "футбольную" и "библейскую" темы, причем во втором случае ветхозаветная символика подчиняет себе весь содержательный строй стихотворения. В результате свое развитие получают обе линии, заложенные в черновой редакции, но характерно, что в беловом автографе "футбольный" вариант получает название 'Футбола второго', что косвенно указывает на более высокий ценностный статус варианта "библейского". Исключительное значение для реконструкции внетекстовой ситуации, связанной с мандельштамовским 'Футболом', приобретает мемуарное свидетельство Ахматовой:

В годы Цеха мы как-то заехали (Коля и я) к Осипу или за Осипом. Он тогда жил в 1-м Корпусе на Васильевском острове, нанимал комнату у офицера-воспитателя. Он показал нам в окно, как кадеты играют в футбол (тогда это была новинка), и прочел стихи 'Футбол' – "А на дворе военной школы..."²⁵

Установить по приводимой Ахматовой строке, идет ли речь о первоначальном варианте или 'Футболе втором', невозможно, но безусловно то, что это не 'Футбол' "библейский". Кроме того, факт комментария примечателен и потому, что в своих записях Ахматова, как правило, вспоминает те стихи Мандельштама, которые прямо или косвенно обращены к ней. Вследствие этого появляются некоторые основания считать, что и 'Футбол' в основе своего глубинного уровня может иметь скрытый акмеистический "фон" (присутствовавший в нем изначально или сформировавшийся в процессе работы

над заключительными редакциями), что отчасти подтверждается как сопоставлением мандельштамовского текста с творчеством Ахматовой и Гумилева, так и его анализом в рамках художественного мира самого Мандельштама.

Центральное место в содержательном строе 'Футбола' занимает мотив *отсечения головы*, широко представленный в культуре начала века,²⁶ этот мотив имеет самые разнообразные смысловые коннотации, восходящие к глубоко архаическим мифологическим истокам и определяющие особенности его функционирования.²⁷ Конкретные формы выражения мотива отсечения головы чаще всего соотносятся с уже готовыми культурными стереотипами, в том числе и сюжетами о Юдифи и Саломее, обладающими высокими смыслопорождающими возможностями и связывающими данный мотив с любовно-эротической темой (при этом последняя оказывается едва ли не ведущей при восприятии мотива в целом).²⁸ Аналогичный процесс происходит и в поэтическом диалоге Ахматовой и Гумилева, что, естественно, предопределяется их творчеством вообще;²⁹ так, данный мотив является одной из манифестаций идеи взаимозависимости любви и смерти, характеризующей поэтическую практику Гумилева в доакмеистический период. Ориентация на символистскую традицию привела к особой активизации темы смерти в гумилевской поэзии, при этом одним из способов ее художественного освоения стало использование персонифицированных образов, нередко испытывающих воздействие со стороны эротической символики (как, например, в стихотворениях 'За гробом', 'Смерть', 'Ужас', 'Гиена' и др.). По мере формирования поэтического мира Гумилева связь образов любви и смерти закрепляется и транспонируется на глубинные уровни текстов, причем прямое уподобление смерти любовному чувству оказывается обратимо: тема гибели начинает выступать в качестве обязательной составляющей эротического кода (см. 'Орел Синдбада', 'Константинополь', 'В библиотеке', 'Любовь', "Слушай веления мудрых..." и т. п.). Посредством соединения темы уготованной человеку смерти и любовной метафоры в творчестве Гумилева к началу десятых годов складывается мотив "*смертельной любви*", обрекающей героя на неизбежную гибель, – мотив, почти обязательный для поэтики романтизма. Способы его текстуального выражения достаточно широко варьируются, но главный событийный контур постоянен, поэтому общая сюжетная схема может быть легко восстановлена. Первая из основных форм представлена ситуацией поединка, предполагающего соперничество, борьбу героя и его "антагониста" ('Поединок', 'Варвары', "Это было не раз..."); почти обязательное поражение героя влечет за собой или его смерть ('Поединок', "Слушай веления мудрых...", "Я не буду тебя проклинать..."), или полное

подчинение воле героини ('Маскарад', "Пощади, не довольно ли жалающей боли...", 'У камина'). Вторая форма манифестирована мотивом запретной, незаконной любви, влекущей наказание, казнь героя по велению героини (см. 'Анна Комнена', "Под рукой уверенной поэта...", 'Царица'; ср. переосмысленные случаи в "На камине свеча догорала, мигая...", 'Отравленный' и под.).

Обе эти формы, определяющие особенности развертывания эротической темы в художественном мире Гумилева, вряд ли не были замечены современниками; возможно, что они находят свое продолжение и в мандельштамовском 'Футболе'. Предположение о наличии в нем скрытой внетекстовой ситуации, не эксплицируемой сюжетно, делает вполне объяснимым определенное несоответствие между объектом описания и той образной системой, которая при этом используется: даже если рассматривать 'Футбол' как отражение акта "первовидения" (т. е. как реакцию носителя культурного сознания на нечто ему неизвестное, а потому требующее осмысления в привычных категориях), употребление библейской символики не кажется безусловно оправданным логикой самого текста. Представляется достаточно вероятным, что мандельштамовское стихотворение стало своего рода "репликой" в поэтическом диалоге Ахматовой и Гумилева, обыгрывающей ключевые его составляющие в шутовском, пародийном плане (тем более, что правила построения акмеистического текста позволяли подобное обыгрывание),³⁰ в качестве фона которого выступает культурная схема. Именно ориентацией на воспроизведение отдельных черт гумилевской поэтики могло быть мотивировано уподобление спортивного состязания любовному "поединку":

В неравной битве изнемог,
Обезображен, обесславлен,
Футбола толстокожий бог.
(294)

Ср. первоначальную редакцию: "Глухая битва закипает" (429); аналогичная метафора присутствует и в другом акмеистическом стихотворении этого периода – "Теннис":

С резвой девушкой вступил
В поединок олимпийский
[...]
Англичанин вечно юный!
Он творит игры обряд,
Так легко вооруженный,

Как аттический солдат,
В своего врага влюбленный.
(90)³¹

Сказанное косвенно подтверждает и введение в текст мотива отсечения головы (см.: “Должно быть, так толпа сгрудилась, / Когда, мучительно жива, / Не допив кубка, покатила / К ногам тупая голова” [294]), поскольку практически во всех случаях появления темы незаконной любви в стихах Гумилева ей сопутствует ситуация казни героя.³² Здесь же следует обратить внимание на несоответствие мандельштамовской “версии” библейской притчи каноническому сюжету: “Телохранитель был отравлен” (294); в то же время, мотив отравления оказывается важен для поэтического диалога Ахматовой и Гумилева, где он устойчиво закреплен за любовной темой.³³ Таким образом, в стихотворении ‘Футбол’ Мандельштам, вольно или невольно, как бы воплощает два возможных варианта исхода поединка с героиней гумилевской лирики, одновременно с этим придавая данной ситуации статус “универсальной”.³⁴ Если предположение о наличии в мандельштамовском стихотворении скрытого “акмеистического” подтекста действительно имеет под собой реальные основания, то появляется возможность связать его с театральной линией – в том виде, в каком она представлена в стихах с осязаемым внетекстовым коррелятом, как, например, уже анализировавшееся ‘Ахматова’.

3. “Акмеистическая перспектива”: некоторые аспекты развития темы

Стихотворение ‘Ахматова’ сближается с ‘Футболом’ и в силу присутствия мотива *отравления*: подобно ‘Футболу’, первоначальная редакция ‘Ахматовой’ содержала историческую неточность, заключавшуюся в именовании Федры “отравительницей”,³⁵ что, вероятно, обусловлено не столько стремлением “откорректировать” конкретный культурный источник, сколько с необходимостью подчеркнуть семантическую соотнесенность образа Ахматовой с мотивом отравления. В то же время, неслучайной кажется и замена эпитета “отравительница” на “негодующая”, что, в свою очередь, переключается со стихотворением 1915 года “У моря ропот старческой кифары...”, где первоначально первая строка вводила тот же мотив: “Негодование старческой кифары”,³⁶ особое внимание следует обратить здесь на образ кифары, в частности, возвращающий и к трагедии Анненского *Фамира-кифаред*.³⁷ Фонетический строй образа кифары позво-

ляет выявить еще одну смысловую деталь, поскольку оказывается сопоставим со звуковой структурой определения “скифский” из стихотворения ‘Кассандре’ (см.: “На скифском празднике” [119]); здесь же можно привести стихотворение 1914 г. “О временах простых и грубых...”, где образ скифа сопоставляется с фигурой Овидия (см.: “Привратник [...] / Встал, и звериная зевота / Напомнила твой образ, скиф! / Когда [...] / Овидий пел” [94]), – при том, что в статье ‘О природе слова’ Мандельштам характеризует Анненского как поэта не только “сорвавшего классическую шаль с плеч Федры”, но и “возложившего [...] звериную шкуру на все еще зябнущего Овидия” (II, 181); собственно говоря, сюжет изгнания Овидия совершенно отчетливо представлен и в стихотворении “У моря ропот старческой кифары...”:

Еще жива несправедливость Рима,
И воют псы, и бедные татары
В глухих деревнях каменного Крыма.
(300)

Фонетический комплекс, объединяющий образ кифары и определение “скифский”, по сути дела, представляет собой и название биографически значимого для Мандельштама города – Киева, до 1919 г., по-видимому, ассоциировавшегося для него в первую очередь с личностью Ахматовой; здесь же ср. гумилевское стихотворение 1911 г. ‘Из логова змиева’: “Из города Киева, / Я взял не жену, а колдунью”.³⁸ Возможно, бессознательным проявлением связи Киева с образом Ахматовой выступает и высказывание Мандельштама в статье ‘Буря и натиск’ о том, что в стихах Ахматовой “содержится типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме: ‘в огороде бузина, а в Киеве дядька’” (II, 289). Более того, можно предположить, что реальный биографический подтекст, связанный с фигурами Гумилева и Ахматовой, скрыто присутствует и в стихотворении 1937 г. “Как по улицам Киева-Вия...”:

Ищет мужа не знаю чья жинка,
И на щеки ее восковые
Ни одна не скатилась слезинка. (254)

См. воспоминание Н. Я. Мандельштам о “возобновившемся” в 1924 г. знакомстве Мандельштама с Ахматовой: “Они говорили о Гумилеве, и она рассказывала, будто нашли место, где его похоронили”.³⁹ Кроме этого, см. эпитет “восковый” и, во-первых, роль образа воска в

поэзии Ахматовой и, во-вторых, его корреляцию с образом воска из стихотворения 1918 г. 'Tristia': "Для женщин воск, что для мужчины медь. / Нам только в битвах выпадает жребий" (124); последний текст, кстати, несет в себе скрытую форму мотива достойной смерти, в стихах Мандельштама более позднего периода опосредованно соотносящегося с военной метафорикой и личностью Гумилева.⁴⁰ Наконец, в данный контекст может быть включено ахматовское 'Заклинание', датируемое 15 апреля 1936 г. – пятидесятилетней годовщиной рождения Гумилева;⁴¹ мандельштамовское "Как по улицам Киева-Вия..." датировано также апрелем, но только следующего года.⁴²

По поводу образа Овидия, возникающего в откровенно "акмеистическом" ореоле, следует отметить, что им вводится чрезвычайно значимая в данном аспекте черноморская тема, имеющая самые широкие смысловые коннотации. В частности, образ моря устойчиво соединяется с образом России; см., например, "обрывается Россия / Над морем черным и глухим" (112); здесь же ср. случай полного "наложения" этих образов в 'Шуме времени':

Цыгальский [...] открыл мне сомнамбулический ландшафт, в котором он жил. Самое главное в этом ландшафте был провал, образовавшийся на месте России. Черное море надвинулось до самой Невы; густые, как деготь, волны его лизали плиты Исаакя, с траурной пеной разбивались о ступени Сената. (II, 56)⁴³

В свою очередь, образ России может "ассоциироваться" с личностью Ахматовой; ср. также роль образа моря в ее поэтическом мире; особенно см. поэму 1914 г. 'У самого моря' (кстати, в традиционноромантическом плане "разыгрывающую" тему трагической, "смертельной" любви). Одновременно с этим финальные строки стихотворения "О временах простых и грубых..." (см.: "Овидий пел арбу воловью / В походе варварских телег" [94]) находят своеобразное продолжение в стихотворении 'Все чуждо нам в столице непотребной...' (см.: "Миллионами скрипучих арб она / качнулась в путь" [303]), датируемом маем-июнем 1918 г.; тогда же написано интонационно близкое стихотворение 'Телефон', что с известной долей осторожности позволяет опосредованно включить "Все чуждо нам в столице непотребной..." в "ахматовскую" перспективу и отчасти сблизить его со стихотворением 'Кассандре'. Здесь же необходимо отметить встречающийся во "Все чуждо нам в столице непотребной..." образ князя (см.: "Она [...] перед князем – жалкая раба" [303]), повторяющийся и в "посвященном" Ахматовой стихотворении

1931 г. “Сохрани мою речь навсегда...” (см.: “Обещаю построить такие дремучие срубы, / Чтобы в них татарва опускала князей на бадье” [175]). Последний текст содержит и образ дегтя (“совестный деготь труда” [175]), использованный как элемент сравнения в приведенном фрагменте ‘Шума времени’ (“густые, как деготь, волны” [II, 56]); в нем же присутствует мотив *казни*, разворачивающийся в семантическом взаимодействии с образом городков, в переосмысленной форме возвращающим к мотиву спортивного состязания:

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи –
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду, –
Я за это [...] для казни петровской в лесах топорнице найду,
(176)

причем эпитет “петровский” явно корреспондирует с образом “щенка Петрова” (302) из стихотворения 1917 г. “Когда октябрьский нам готовил временщик...”, лексико-семантически родственного посвященному Ахматовой стихотворению ‘Кассандре’.⁴⁴ Характеризующая “Сохрани мою речь навсегда...” комбинация образов князя, дремучих срубов и городков обнаруживает свою сопричастность к линии Анненского – см. в статье ‘О природе слова’:

Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, на встречу хазарской ночи. (II, 180)

Ср. как форму возвращения к стихотворению “Все чуждо нам в столице непотребной...”: “Удельной речки мутная водица / Течет, как встарь, в сухие желоба” (303).

Совершенно особую нагрузку получает в данной связи оппозиция *князья-татарва*: помимо того, что ей имплицитно вводится тема Овидия (см. в “У моря ропот старческой кифары...”: “бедные татары / В глухих деревнях каменного Крыма” [300]),⁴⁵ она и в “Сохрани мою речь навсегда...” несет в себе более широкие, нежели собственно конкретно-исторические коннотации. Так, сходный образ употреблен в стихотворении ноября 1933 г.: “Татары, узбеки и ненцы / [...] К себе переводчиков ждут” (200); тогда же написаны ритмически тождественные стихи “Квартира тиха как бумага...” и “У нашей святой молодежи...”, общим смысловым элементом в которых выступает мотив современной поэту молодежи. В первом тексте этот мотив эксплицитно соотнесен с мотивом казни (см.: “Присевших на школьной скамейке / Учить щебетать палачей” [199]), проецируемой в личностный план (см. “Давай же с тобой, как на плахе,

/ За семьдесят лет начинать” [199]); ср. мотив борьбы во втором тексте: “баю борьбу объяви” (200). Связь же образа молодежи с “татарской” образностью отчетливо проступает в опущенной Мандельштамом строфе из стихотворения 1931 г. “Сегодня можно снять декалькомани...”, строящейся на развитии образов спины, хребта, позвоночника (что сопоставимо с аналогичным семантическим комплексом, являющимся смысловым каркасом “стихов о веке”):

Какое лето! Молодых рабочих
 Татарские сверкающие спины
 С девической полоской на хребтах,
 Таинственные узкие лопатки
 И детские ключицы... Здравствуй, здравствуй,
 Могучий некрещеный позвоночник,
 С которым проживем не век, не два!..⁴⁶

Это сближение совершенно неожиданно повторяется при комментировании семнадцатой песни ‘Ада’ в ‘Разговоре о Данте’:

Жажда полета томила и изнуряла людей Дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеченному пространству. Ориентация потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина – страшный шелковый халат Герионовой кожи. (II, 229)⁴⁷

Кажется весьма симптоматичным, что именно в этом фрагменте Мандельштам, используя уже упоминавшуюся символику полета, говорит о той форме поэтического мышления, которую несколько условно можно обозначить как “кумулятивную образность”:

Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при свойстве поэтической материи, которое я предлагаю назвать обращаемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, – отвлекаясь от технической невозможности, – который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих [...] новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимейшую принадлежность и часть самого полета и обуславливает его возможность и безопасность. (II, 229-230)⁴⁸

Наконец, тема полета как метафора художественного творчества в несколько измененной форме (отрицающей предшествующие поэтические ценности в противовес акмеистическому понятию мастерства) возникает в мандельштамовском манифесте 'Утро акмеизма': "Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить" (II, 145).

В связи с упоминаемым выше мотивом отравления, включаемым в автометаописательную перспективу, следует назвать еще один случай его проведения на фоне библейской образности, содержащийся в стихотворении 1913 г. "Отравлен хлеб и воздух выпит..."; см.:

Отравлен хлеб и воздух выпит.
Как трудно раны врачевать!
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать. (91)

Здесь, как и в ситуации со стихотворениями 'Ахматова' и 'Футбол', мотив отравления, текстуально увязываемый с конкретным культурным сюжетом, самим этим сюжетом не мотивирован, что позволяет отнести данный текст к своего рода классу текстов "ошибочных", где нарушение содержательных координат культурного источника (сознательное или невольное) обусловлено логикой художественного мира Мандельштама и обладает высокой степенью парадигматичности. Введение в лексический строй стихотворения имени Иосифа явно несет в себе личностные коннотации,⁴⁹ причем автор не отождествляет себя с Иосифом (во всяком случае – эксплицитно), а лишь использует "пейзаж" ветхозаветной притчи, представая по меньшей мере в трех ипостасях – автора, "не-Иосифа" и Иосифа, что напоминает прием многослойного замещения в стихотворении 'Ахматова'. В то же время, метапоэтический характер текста отчетливо проступает в финальных строках:

И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец
Все исчезает – остается
Пространство, звезды и певец! (92)

Появляющийся здесь мотив *отсутствия воздуха* перекликается со стихотворением 'Телефон' (см.: "Весь воздух выпили тяжелые портьеры" [304]); он же в художественном мире Мандельштама нередко связан с любовной темой, – как, например, в первоначальной редакции стихотворения "За то, что я руки твои не сумел удержать..." (см.: "Когда ты уходишь и тело лишится души, / Меня обступает

мучительный воздух дремучий, / И я задыхаюсь” [381]); ср. в более позднем лирическом стихотворении “Я наравне с другими...”: “И без тебя мне снова / Дремучий воздух пуст” (136).⁵⁰ Помимо этого, необходимо обратить внимание на другое стихотворение 1913 г. – “Веселая скороговорка...”, посредством образа *дикарей* коррелирующее со ‘Вторым футболом’; ср. соответственно: “О, будни, – пляска дикарей” (289), – и: “В силках науки и забавы / Томятся дети-дикари” (295); к соединению данного образа со спортивной темой, восходящему, вероятно, к акмеистической системе ценностей⁵¹ (см. вариант ‘Тенниса’: “Завладел спортсмен-дикарь / Многovesельною лодкой” [367]). Ситуация опосредованного сближения мотива невозможности дыхания с образом дикаря представлена в стихотворении ‘Зверинец’, написанном в январе 1916 г.; см.: “Эфир, которым не сумели, / Не захотели мы дышать. / [...] А ныне завладел дикарь / Священной палицей Геракла” (108). На неслучайность появления в таком контексте образа дикарей указывает и раннее стихотворение “Когда удар с ударами встречается...” (см.: “И все быстрее и быстрее / Отравленные дротики взвиваются / В руках отважных дикарей” [70]), что одновременно ведет к двум значительно удаленным друг от друга во времени фактам употребления образа стрелы (кстати, несущего в себе значение полета) в максимально метатекстуальных фрагментах. Первый из них представлен в стихотворении 1912 г. “Я ненавижу свет...” (см.: “Будет и мой черед – / Чую размах крыла. / Так – но куда уйдет / Мысли ‘живой стрела?’” [78]), а второй – в девятой главе ‘Разговора о Данте’ (см. характеристику “речеподготавливающих ходов дантовской поэзии”: “человек, который собрался говорить, вооружается туго натянутым луком, делает припас бородатых стрел” [II, 247]). Отравленные же дротики возвращают не только к мотиву отравления (выполняя функцию его частной манифестации, соотносящейся с категорией времени), но и к устойчивой связи мотива дикости с темой смерти в более широкой перспективе мандельштамовского мира;⁵² таким образом, стихотворение “Когда удар с ударами встречается...” играет роль своего рода опосредующего звена между “Отравлен хлеб и воздух выпит...” и “Веселая скороговорка...”, с одной стороны, и между ‘Футболом’ и ‘Футболом вторым’, с другой.

“Дикарская” образность Мандельштама неожиданно переключается с мемуарно зафиксированным рассказом Ахматовой; см.:

Когда мы возвращались откуда-то домой (1913), Николай Степанович мне сказал про символистов: “Они как дикари, которые съели своих родителей и с тревогой смотрят на своих детей”.⁵³

Вряд ли только совпадением вызвано описание Мандельштамом в статье 'Выпад' готтентотского ритуала:

Готтентоты, испытывая своих стариков, заставляют их карабкаться на дерево и потом трясут дерево: если старик настолько одряхлел, что свалится, значит, нужно его убить. Сноб копирует готтентота [...]. Я думаю, что на это занятие нужно ответить презрением. Кому – поэзия, кому – готтентотская забава. (II, 211)

Более отчетливо проступает связь образа дикарей с символистским контекстом в других статьях Мандельштама – см. по поводу “леса соответствий” символистов в работе ‘О природе слова’: “Человек любит запрет, и даже дикарь кладет магическое запрещение, ‘табу’, на известные предметы” (II, 182); ср. ‘Письмо о русской поэзии’: “Ныне мы стоим перед поздним шумным рецидивом символизма, поэзией молодых московских школ, главным образом имажинистов [...]. Молодые московские дикари открыли еще одну Америку – метафору” (II, 266); наконец, здесь же см. ‘Заметки о поэзии’: “символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов – словарь полинезийца” (II, 209). Таким образом, дикарская тема оказывается устойчиво соотнесена с метапоэтической линией, являясь не средством выражения “адамистического” мироощущения, как можно было бы ожидать, а формой художественного дистанцирования от поэтических предшественников.⁵⁴ Если вернуться к стихотворениям “Отравлен хлеб и воздух выпит...” и “Веселая скороговорка...”, следует отметить еще один общий для них семантический компонент – мотив обмена; см. соответственно: “Кто потерял в песке колчан, / Кто выменял коня” (91), – и: “Люблю обмен. Мелькают перья” (289); при этом первый из фрагментов через образ колчана имплицитно соотносится с образом стрел. Вводимая мотивом обмена ситуация замещения, подмены во многом определяет специфику мандельштамовской поэтики,⁵⁵ что может служить дополнительным подтверждением высокого идеологического статуса анализируемых текстов; к сказанному см. перевод мотива в метатекстуальную сферу, оформляющийся “дикарской” образностью в ‘Грифельной оде’: “Меняю шум на пень стрел, / Меняю строй на стрепет гневный” (150). Не менее важен и тот факт, что ситуация замены явственно звучит в любовно-эротической теме мандельштамовской поэзии: “Помнишь, в греческом доме, любимая всеми жена, – Не Елена, другая” (116); “Ты будешь Лия, не Елена! / [...] наречена” (127); ср.: “Не Саломея, нет, соломинка скорей” (110); см. также импликацию мотива в личностном плане (“В Петербурге мы сой-

демся снова...”, “Мне жалко, что теперь зима...”, “Жизнь упала, как зарница...”, “Из табора улицы темной...”) и в неких культурных формах (‘Черепаха’, ‘Tristia’, “За то, что я руки твои не сумел удержать...”, “Чуть мерцает призрачная сцена...”, “С миром державным я был лишь ребячески связан...”). Строго говоря, момент подмены характеризует и оба ‘Футбола’, причем установить окончательно, какой из двух элементов – детская игра или любовное чувство – является объектом, а какой субъектом замещения, невозможно.

По ряду признаков ситуация замены оказывается соотносена с мотивом возмездия, казни; так, если в ‘Футболе’ эта связь, транспонированная на экстратекстуальный уровень, присутствует опосредованно, то в стихотворении 1920 г. “Я наравне с другими...” она проступает совершенно отчетливо; см.:

Я больше не ревную,
Но я тебя хочу,
И сам себя несу я,
Как жертву, палачу
[...]
На дикую, чужую
Мне подменили кровь. (136)

Там же см. отмеченный выше случай проведения мотива невозможности дыхания. Помимо прочего, анализ приведенных контекстов позволяет выявить еще одну существенную единицу “любовного кода” мандельштамовской поэзии – образ *яблока*. Сам по себе являющийся устойчивой мифологемой художественного мира Мандельштама, этот образ регулярно встречается в лирических стихах: “Хочешь яблока ночного” (157); “И то, что я знаю о яблочной розовой коже” (158); ср.: “И снова яблоня теряет дикий плод [...]. / Земли девической упругие холмы / Лежат, спеленутые туго” (137). Одновременно с этим образ яблока фигурирует в стихотворении 1923 г. “А небо будущим беременно...”, где его употребление отдаленно напоминает заключительную часть библейского сюжета о Саломее и Иоканаане:

Давайте бросим бури яблоко
На стол пирующим землянам
И на стеклянном блюде облака
Поставим яств посередине. (306)⁵⁶

Собственно говоря, сходная ситуация представлена и в “Я наравне с другими...”; см.: “сам себя несу я, / Как жертву, палачу” (136); этот

фрагмент, в свою очередь, может быть сопоставлен со стихотворением 'Век' (см.: "Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли" [145]), что отсылает к обнаруживающемуся в мандельштамовском творчестве "комплексу жертвоприношения", косвенно связанному с личностью Гумилева.⁵⁷ Возможно, самопроекция казни-жертвоприношения имеет место в известном фрагменте 'Стихов о неизвестном солдате': "Я ль без выбора пью это варево, / Свою голову ем под огнем?" (245);⁵⁸ ср. о сцене самосуда – уличной казни – в 'Египетской марке': "Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух" (II, 71).⁵⁹ Вероятно, образ яблока ассоциативно соотносится и с образом ночного солнца; см.: "Хочешь яблока ночного" (157); ср. "яблочную кожу" из стихотворения "Из табора улицы темной...", где: "скрипели извозчичьих санок полозья, / В плетенку рогожи глядели колючие звезды" (158). Наиболее полно смысловая связь образа яблока с мотивом *зимней ночи*, осложняемым мотивом движения по городу, отражена в стихотворении '1 января 1924': "И яблоком хрустит саней морозный звук" (153); там же встречается образ соли ("И, словно сыплют соль мощною дорогой, / Белеет совесть предо мной" [153]), в близком контексте используемый в стихотворении 1921 г. "Умывался ночью на дворе..."; см.: "Звездный луч – как соль на топоре" (140). Последний текст, написанный вскоре после известия о смерти Гумилева,⁶⁰ вероятно, в скрытой форме проводит мотив казни (см. амбивалентный характер соединения образов соли и топора) и может быть сопоставлен со следующим фрагментом 'Четвертой прозы', на фоне мотива санной поездки и образа морозной ночи проводящим идею непричастности поэта к совершающимся казням:

Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить
в московские синие ночи [...]. Угадайте, друзья, этот стих:
он полозьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке,
он морозом стреляет в комнату:

[...] Не расстреливал несчастных по темницам. (II, 93)⁶¹

Мотив казни вообще устойчиво маркирован метатекстуальной семантикой – помимо стихотворения "Сохрани мою речь навсегда..." см. "Полубил я лес прекрасный..." из 'Стихов о русской поэзии' ("И белок кровавый белки / Крутят в страшном колесе" (191) и "Голубые глаза и горячая лобная кость..." из цикла 'Стихи памяти Андрея Белого' ("Часто пишется казнь, а читается правильно – песнь" [207]);⁶² ср. в стихотворении 'Нашедший подкову': "Время срезает меня, как монету" (149) и под. Одновременно с этим, соединение в '1 января 1924' образов соли и совести с мотивом суда (см.: "По старине я

принимаю братство / Мороза крепкого и щучьего суда” [153]) не может не вызвать в памяти хорошо известные строки мандельштамовского письма 1923 г., вновь выводящие на смысловую “поверхность” акмеистическую тему: “акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь ‘совестью’ поэзии. Он суд над поэзией”,⁶³ – что подтверждает автоописательную природу перечисленных содержательных элементов с ярко выраженной пространственной “основой”, включающихся в метапоэтическую сферу художественного мира Мандельштама.

4. Пространственная образность в метатекстуальной перспективе

Основания для ряда дополнительных сопоставлений, лежащих преимущественно в сфере рассмотрения *пространственной* образности, дает встречающийся в “Умывался ночью на дворе...”⁶⁴ образ *луча*, относящийся к числу характерных “мифологем” Мандельштама.⁶⁵ Так, в статье ‘О природе слова’ Мандельштам использует этот образ в качестве метафоры “мирового поэтического текста” и, что особенно важно, именно в связи с фигурой Анненского; см.: “Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой” (II, 181). Этот же образ в несколько ином “оформлении” присутствует в аналогичном контексте в статье 1914 г. ‘О собеседнике’, где Мандельштам так определяет поэтическое произведение: “Этим строкам, чтобы дойти по адресу, требуется астрономическое время, как планете, пересылающей свой свет на другую” (II, 150), – при том, что там же Мандельштам пишет: “Не об акустике следует заботиться: она придет сама. Скорее о расстоянии” (II, 150); ср. об Анненском в ‘О природе слова’: “Он знал расстояние, чувствовал его пафос и холод” (II, 181). В таком понимании расстояние, то есть пространство, становится не только метафорой, но и прямым заместителем времени, необходимого культурной традиции для освоения творческого наследия художника. Возникающие в этой связи ассоциации с пушкинским ‘Памятником’ (не как конкретным текстом, а как наиболее ярким в русской культуре примером воплощения универсальной идеи художественного “бессмертия” поэта)⁶⁶ подкрепляются заметкой 1923 г. ‘Выпад’, где Мандельштам пишет о русской поэзии:

Она еще не дошла до своих читателей и, может быть, дойдет до них только тогда, когда погаснут поэтические светила, пославшие свои лучи к этой отдаленной и пока недостижимой цели. (II, 213)

В этой же заметке идет речь о проблеме усредненного, “школьного” восприятия Пушкина:

Если бы удалось сфотографировать поэтический глаз академика Овсяннико-Куликовского или среднего русского интеллигента, как они видят, например, своего Пушкина, получилась бы картина не менее неожиданная, нежели зрительный мир рыбы. (II, 212)

Ср. негативную оценку опытов критического осмысления поэзии Блока и Хлебникова в заметках ‘А. Блок’ и ‘Литературная Москва’ (в свою очередь, см. о непонимании Блоком Данте в ‘Разговоре о Данте’). Вероятно, своеобразная ироническая “импликация” образа поэтических лучей, “перекодированного” в термины современности, представлена в выводе ‘Выпада’: “легче провести в России электрификацию, чем научить всех грамотных читателей читать Пушкина так, как он написан” (II, 212); ср. в стихотворении “День стоял о пяти головах...”: “Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов, / Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов” (215), – причем там же см. образ увеличивающегося пространства: “Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах” (214).⁶⁷ Способность пространства выступать в качестве одной из “форм” времени (или наоборот, способность последнего полностью в пространстве “ассимилировать”) а, следовательно, в роли своего рода медиатора изолированных фрагментов культурной традиции, синхронизирует временную перспективу, что связывается с художественным творчеством, в этом смысле тождественным пространству; см. в ‘Разговоре о Данте’:

Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. [...] Они требуют комментария в Futurum. – Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его. (II, 234)

Здесь же можно привести весьма показательный фрагмент ‘Записных книжек’:

Действительность носит сплошной характер. [...] Но только та проза действительно хороша, которая всей своей системой внедрена в сплошное, хотя его нельзя показать никакими силами и средствами. [...] Идеальное описание свелось

бы к одной-единственной пан-фразе, в которой сказалось бы все бытие. (II, 366-367)⁶⁸

Там же см. еще один случай метафорического сближения художественного творчества с расстоянием, пространством, и его преодолением: “Лучшие из античных писателей были географами. Кто не дерзал путешествовать – тот и не смел писать” (II, 366).

Образ луча возникает и в воронежских стихах, где его метатекстуальная природа накладывается на общий суггестивный фон текстов этого периода: см. уже упоминавшееся “О, как же я хочу...” (“О, как же я хочу, / Не чуемый никем, / Лететь вослед лучу” [252]) и “Может быть, это точка безумия...” (“Так соборы кристаллов сверхжизненных / Добросовестный свет-паучок / Распускает на ребра, их сызнава / Собирает в единый пучок” [249]). Актуализация образа света происходит именно в автоописательном контексте – см. стихотворение января 1937 г.: “Я нынче в паутине световой – / [...] Народу нужен свет и воздух голубой, / [...] Народу нужен стих таинственно-родной” (233); ср. в февральском стихотворении того же года “Еще он помнит башмаков износ...”: “И букв кудрявых женственная цепь / Хмельна для глаза в оболочке света” (239) (при этом два последних текста объединяются использованием эпитета “черноволосый” – см.: “в паутине световой – / Черноволосой, светло-русой” [233], – в первом и: “он разноголос, / Черноволос, с Давид-горой гранича” [238], – во втором). В то же время, образ света-паучка вводит в рассматриваемый круг архитектурную тему – к цитате из “Может быть, это точка безумия...” см. стихотворение “Чтоб, приятель и ветра и капель...” марта 1937 года: “Рядом с готикой жил озорючи / И плевал на паучьи права / [...] Несравненный Виллон Франсуа” (251); ср. в стихотворении 1914 г. “На площадь выбежав, свободен...”: “И распластался храм Господень, / Как легкий крестовик-паук” (94).⁶⁹ Архитектурные ассоциации подкрепляет и образ ребер – ср.: “Распускает на ребра, их сызнава / Собирает в единый пучок” (249), – ср. типично “акмеистическое” ‘Notre Dame’ 1912 г.: “Твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра” (84); там же см.: “Играет мышцами крестовый легкий свод” (83).⁷⁰ Образ паука и имплицитруемая им ситуация ткачества, возвращающие к мандельштамовскому комментарию семнадцатой песни ‘Ада’, наполняются в “Чтоб, приятель и ветра и капель...” откровенно личностным значением; см.:

Размотавший на два завещанья
Слабовольных имуществ клубок

И в прощанье отдав, в верещанье
 Мир, который как череп глубокий. (251)⁷¹

Здесь же должно быть упомянуто стихотворение того же воронежского периода “Я скажу это начерно, шопотом...”, через мотив *шопота*, заявленный в первой строке, соотносящееся с “О, как же я хочу...” (см. в последнем: “Он только тем и луч, / Он только тем и свет, / Что шопотом могуч / И лепетом согрет” [253]), а через образ дома – с “Может быть, это точка безумия...”; см. соответственно: “И под временным небом чистилища / Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранилище – / Раздвижной и прижизненный дом” (247), – и:

Чистых линий пучки благодарные,
 Направляемы тихим лучом,
 Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
 [...]
 – Только здесь, на земле, а не на небе,
 Как в наполненный музыкой дом. (249)⁷²

Присутствующий в “О, как же я хочу...” мотив *лепета*, соединяемый с образом луча, отзывается в цикле стихотворений ‘Восьмистишия’, чей метатекстуальный характер отчетливо проступает в сопоставлении с одновременно писавшимся ‘Разговором о Данте’. Возникающий в девятом стихотворении мотив лепета (см.: “Он опыт из лепета лепит / И лепет из опыта пьет” [203]) выступает как одна из конкретных реализаций темы детства, детскости, занимающей важное место в смысловом пространстве цикла. Другим проявлением этой темы служит образ ребенка, в некотором отношении изоморфного универсуму (см.: “Ребенок молчанье хранит, / Большая вселенная в люльке / У маленькой вечности спит” [203]); проводимая этим фрагментом идея растворенности пространства во времени может интерпретироваться как описание состояния творческой немoty (см. образ молчания и его содержательные коннотации в художественном мире Мандельштама),⁷³ в то время как первое из восьмистиший, декларирующее “отчужденность” пространства от времени (см.: “Играет пространство спросонок – / Не знавшее люльки дитя” [200]), характеризует момент начального творческого импульса:

Люблю появление ткани,
 Когда после двух или трех,

А то четырех задыханий
 Придет выпрямительный вздох. (200)

Возникающий в этой связи образ парусных гонок (см.: “дугами парусных гонок / Открытые формы чертя” [200]), подкрепляющийся во втором восьмистишии (см.: “И вдруг дуговая растяжка / Звучит в бормотаньях моих” [201]), может быть сопоставлен с пятой главой ‘Разговора о Данте’:

[...] сохранность черновика – закон сохранения энергетики произведения. Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону. Именно таков и закон парусного лавирования. – Давайте вспомним, что Дант Алигьери жил во времена расцвета парусного мореплавания и высокого парусного искусства. Давайте не погнушаемся иметь в виду, что он созерцал образцы парусного лавирования и мореплавания. Он был учеником этого наиболее уклончивого и пластического спорта, известного человечеству с древнейших времен. (II, 231-232)

Одновременно с этим, образ ребенка, символизирующего собой пространство, из стихотворения “Люблю появление ткани...” корреспондирует с финальными строками “О, как же я хочу...”, комбинирующими образы шопота и полета (см.: “И я тебе хочу / Сказать, что я шепчу, / Что шопотом лучу / Тебя, дитя, вручу” [253]); можно, кажется, с уверенностью считать адресатом этих строк сам стихотворный текст, “отправляемый” автором сквозь пространство-время гипотетическому читателю, – при том, что текст этот предельно “специализуется”, становясь одновременно и частью и эквивалентом пространства; ср. в этой связи определение японской танки в статье 1922 г. ‘Деятнадцатый век’:

Танка [...] никак не относится к миру, потому что есть сама мир и постоянное внутреннее вихревое движение внутри атома. (II, 199)

И здесь снова возникают параллели с идеей путешествия, отчетливо выраженной в упоминавшейся пятой главе ‘Разговора о Данте’, где Мандельштам так характеризует “Одиссееву песнь”:

Эта песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, солярна, солоната... [...] Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови – и Атлантика всасывает Одиссея, проглатывая его деревянный корабль. (II, 234)

Ср. в стихотворении 1917 г. “Золотистого меда струя из бутылки текла...”: “И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно, / Одиссей возвратился, пространством и временем полный” (116), – при том, что возникающий здесь мотив ткачества возвращает к мандельштамовскому комментарию семнадцатой песни ‘Ада’. Наконец, в связи с метафорическим употреблением мотива путешествия см. его появление во второй главе ‘Разговора о Данте’, где одновременно используется образ солнца, служащий примером того, что “слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны” (II, 223); см.:

Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге. (II, 223)

Таким образом, художественный текст, тождественный, с одной стороны, универсуму и, с другой стороны, движению, то есть его активному освоению, “поглощению”,⁷⁴ выступает одновременно и как статичная, и как динамическая микромодель мира, причем динамичность ее двuasпектна, поскольку связана с движением и в семантическом пространстве поэтической и – шире – культурной традиции, и во времени, в значительной мере изоморфном пространству. Именно универсальный характер художественного текста предопределяет надделение его качеством семиотической “безграничности”, открытости во многих смысловых “направлениях” и прежде всего в тех, что связаны с ролью акмеизма в отечественной культурной традиции. Можно, кажется, предположить в связи с этим наличие по меньшей мере трех “кодов”, функционирующих и дополняющих друг друга во многих, если не во всех мандельштамовских стихотворениях – общезыкового, индивидуально-поэтического и “акмеистического”, при том, что последний в целом ряде случаев может считаться едва ли не важнейшим, определяющим и организующим внутреннюю специфику текста и систему его отношений с той культурной средой, в которой он находится. Особенно интересен тот факт, что акмеистический код Мандельштама, строящийся на основе творчества Ахматовой и Гумилева, понимаемого как фрагмент “мирового поэтического текста”, и конкретных биографических реалиях, с наибольшей полнотой раскрывает свои глубокие смыслообразующие возможности не столько в стихах 1912-1914 гг., сколько в более поздние периоды, в частности, в 1917-1918, 1921-1925, 1930-1933 гг.⁷⁵

Дополнительным фактором, определившим высокую жизнеспособность “акмеистической” семантики, явилась ее способность эволюционировать параллельно со всей поэтической системой Мандельштама, сохраняя в себе исходные смыслы и аккумулируя новые, возникающие в процессе развития художественного мировоззрения поэта. В свою очередь, эволюция поэтического мира Мандельштама совершалась в рамках того ограничительного набора, что задавался акмеистическим кодом, переводящим его в сферу “мирового поэтического текста” и обеспечивающим ему культурное “бессмертие”.⁷⁶

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Т. В. Цивьян, ‘Античные героини – зеркала Ахматовой’, *Russian Literature*, 7/8, 1974, с. 103.
- ² Р. Д. Тименчик, ‘Текст в тексте у акмеистов’, *Труды по знаковым системам*, вып. XIV, Тарту 1981, с. 65.
- ³ Об акмеистической поэтике см., например, Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, ‘Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма’, *Russian Literature*, 7/8, 1974; Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, ‘Ахматова и Кузмин’, *Russian Literature*, VI, 3, 1978; Д. М. Сегал, ‘Литература как вторичная моделирующая система’, *Slavica Hierosolymitana*, IV, 1979; В. Н. Топоров, ‘Две главы из истории русской поэзии начала века: В. А. Комаровский, В. К. Шилейко (К соотношению поэтики символизма и акмеизма)’, *Russian Literature*, VII, 3, 1979; мн. др.
- ⁴ См.: А. Ахматова, ‘Листки из дневника (О Мандельштаме)’, *Вопросы литературы*, 1989, 2, с. 193.
- ⁵ Все цитаты из произведений Мандельштама даны в тексте с указанием страницы (и второго тома – римской цифрой) по изданию: О. Мандельштам, *Сочинения в двух томах*, Москва 1990.
- ⁶ Сравнение Ахматовой с культурными персонажами далеко выходило за пределы собственно литературной игры:

[...] героини, которых Ахматова по внешним или внутренним причинам связывала с собой, в итоге служили своего рода термином сравнения, играли роль рамки или сетки, классифицирующей или прогнозирующей происходящее [...].

⁷ Об игровой, иронической составляющей поэтики акмеизма см., например, Г. А. Левинтон, 'К вопросу о статусе "литературной шутки" у Ахматовой и Мандельштама', *Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции*, Москва 1989. Особая театральная атмосфера, присутствовавшая в "Бродячей собаке", нашла свое отражение не только в 'Поэме без героя', чья "балетная" природа отмечалась неоднократно (подробный анализ см. в: В. М. Жирмунский, *Творчество Анны Ахматовой*, Ленинград 1971, сс. 168-173), но и в шуточных сценах Гумилева 'Игра', предназначенных для постановки в "Бродячей собаке" (см.: А. Е. Парнис, Р. Д. Тименчик, 'Программы "Бродячей собаки"', *Памятники культуры. Новые открытия. 1983*, Ленинград 1985, сс. 200-201). Характерно, что и некоторые другие драматические опыты Гумилева актуализировали внетекстовые реалии, связываясь или с биографическими фактами, как 'Дон Жуан в Египте' (см.: Н. С. Гумилев, *Драматические произведения. Переводы. Статьи*, Ленинград 1990, с. 374), или с теоретическими постулатами акмеизма, как 'Актеон' (см.: М. Basker, 'Gumilyov's Akteon: A Forgotten Manifesto of Acmeism', *Slavonic and East European Review*, Vol. 63, 1985); ср.: Е. Rusinko, 'An Acmeist in the Theater: Gumilev's Tragedy "The Poisoned Tunic"', *Russian Literature*, XXXI, 3, 1992. О роли театральной темы в художественном мире Мандельштама см., например, Д. М. Сегал, 'Фрагмент семантической поэтики О. Э. Мандельштама', *Russian Literature*, 10/11, 1975.

⁸ См. ахматовское свидетельство:

Я была с Мандельштамом на Царскосельском вокзале (10-е годы). Он смотрел, как я говорю по телефону, через стекло кабины. Когда я вышла, он прочел мне эти четыре строки.
(А. Ахматова, 'Листки из дневника [О Мандельштаме]', с. 193)

Некоторые аспекты образа телефона в поэтическом диалоге Ахматовой и Мандельштама рассмотрены в работе: Р. Д. Тименчик, 'К символике телефона в русской поэзии', *Труды по знаковым системам*, вып. XXII, Тарту 1988, сс. 158 сл.

⁹ Обширный свод контекстов и комментариев к ним см., например, в: К. Taranovsky, *Essays on Mandel'stam*, Cambridge, Mass.-London 1976, сс. 54-55, 150-152.

¹⁰ О том, что образ Федры служил для творческого сознания акмеистов своеобразным культурным стереотипом, сюжетным "эталоном", свидетельствует не только уже упоминавшийся фрагмент мандельштамовской статьи 'О природе слова'; см.:

Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они открылись на том самом месте, какое всего

нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на 'Федре'.
(II, 186)

но и, в частности, 'Африканский дневник' Гумилева; см.:

Пьеса была сложная, какой-то индийский царь в лубочно-пышном костюме увлекается красивой наложницей [...]. Наложница, индийская Федра, пытается обольстить принца и в отчаяньи от неудачи клеветает на него царю.
(Н. С. Гумилев, *В огненном столпе*, Москва 1991, с. 72)

- ¹¹ Несмотря на то, что адресатом стихотворения "В Петербурге мы сойдемся снова..." является О. Н. Арбенина-Гильдебрандт, появляющееся в нем междометие "ах" (см.: "Слышу легкий театральный шорох / И девическое 'ах'" [133]) может быть связано с характерным для поэзии середины десятых годов его использованием при шуточном обыгрывании фамилии Ахматовой; см. Р. Д. Тименчик, 'Анаграммы у Ахматовой', *Материалы XXVII научной студенческой конференции: Литературоведение. Лингвистика*, Тарту 1972, с. 79; Р. Д. Тименчик, 'Заметки об акмеизме. II', *Russian Literature*, XV, 1, 1984. В другой связи на возможное присутствие в стихотворении "В Петербурге мы сойдемся снова..." отсылки к личности Ахматовой обратил внимание М. Б. Мейлах; см.: 'Об именах Ахматовой: 1. Анна', *Russian Literature*, 10/11, 1975, с. 47. – Характерно, что другой случай употребления междометия "ах" представлен в мандельштамовском переводе стихотворения М. Бартеля 'Неизвестному солдату', воспроизводящем основные смысловые параметры военной метафорики Гумилева (см.: С. Г. Шиндин, 'Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы', *Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции*, Санкт-Петербург 1992) и являющемся своего рода "сборной цитатой" из его стихов периода Первой мировой войны. По поводу "сборной цитаты" см. мемуарное свидетельство Н. Я. Мандельштам:

"Сборная цитата" – выражение Андрея Белого: каждого автора, говорил Белый, он представляет себе не в виде разрозненных и точных цитат, а в виде некой обобщенной "сборной цитаты", представляющей как бы квинтэссенцию его мыслей и слов.
(Н. Я. Мандельштам, *Воспоминания*, Москва 1989, с. 60)

Ср. в IX главе 'Разговора о Данте':

Не правда ли, странно: человек, который собрался говорить, вооружается туго натянутым луком, делает припас борода-тых стрел, готовится зеркала и выпуклые чечевичные

стекла и шурится на звезды, как портной, вдевающий нитку в игольное ушко... – Эта сборная цитата, сближающая разные места 'Комедии', придумана мной для наивящей характеристики речеподготавливающих ходов дантовской поэзии.
(II, 247)

Несколько подробнее о сборной цитате и окружающем ее содержательном ореоле см. в работе автора 'О компрессированных семантических моделях в художественном мире Мандельштама', *Третьи Мандельштамовские чтения* (в печати). К приводимому в метапоэтическом контексте образу стрелы см. аналогичное употребление сходной символики у Гумилева; см.: С. Шварцбанд, "Колчан": "Четвертая книга" стихотворений Н. Гумилева (квазиповествовательный текст: система и организация)', *Nikolaj Gumilev. 1886-1986: Papers from the Gumilev Centenary Symposium*, Berkeley 1987, сс. 295-301.

¹² Солярная образность Мандельштама находит свое продолжение в гумилевской 'Канцоне второй' 1917 г.:

Ты мне осталась одна. Няву
Видевший солнце ночное,
Лишь для тебя на земле я живу.
(Н. С. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград
1988, с. 266)

С некоторыми составляющими поэтики Мандельштама, в том числе и лексическими, совпадает и последняя строфа стихотворения Гумилева:

Да, ты в моей беспокойной судьбе –
Ерусалим пилигримов.
Надо бы мне говорить о тебе
На языке серафимов.

Ср. образ Ерусалима в "Эта ночь непоправима..."; можно предположить, что именно этот текст Гумилева активизирует роль образа ночного солнца в мандельштамовских стихах начала двадцатых годов. – В связи с использованием в тексте Мандельштама образа благодати (см.: "Благодати не имея / [...], иудей / Отпевали прах жены" [114]) см. точку зрения М. Б. Мейлаха:

Слово "благодать", составляющее значение личного имени Ахматовой, является вместе с производными ключевым при описании основных вех в жизни героини, осмысляемых в свете этого значения.
(М. Б. Мейлах, 'Об именах Ахматовой: 1. Анна', с. 45)

Здесь же следует обратить внимание на сочетание “прах жены”, во-первых, имеющее определенный фонетический компонент, ассоциирующийся с ахматовской фамилией, и, во-вторых, связывающееся с характеристикой Ахматовой в заметке ‘О современной поэзии (К выходу “Альманаха Муз”): “настал черед жены” (II, 260).

- ¹³ Прозаическая основа ахматовской поэзии отмечалась неоднократно; см., в частности: Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, ‘Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма’, сс. 53-58; из последних работ см.: В. Н. Топоров, ‘Об историзме Ахматовой’, *Russian Literature*, XXVIII, 3, 1990, сс. 287-288 сл.
- ¹⁴ Иная датировка предложена в: Ю. Л. Фрейдин, ‘Михаил Кузмин и Осип Мандельштам: влияние и отклики’, *Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции*, Ленинград 1990, с. 29.
- ¹⁵ Явная мировоззренческая близость этих фрагментов может служить косвенным подтверждением предположения о более позднем, чем принято считать, времени написания отклика на выход ‘Альманаха Муз’.
- ¹⁶ М. Кузмин, ‘Предисловие к книге “Вечер”’, *Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма*, Ленинград 1990, с. 39. К теме мандельштамовского диалога с Кузминым см. содержательную работу: J.A. Barnstead, ‘Mandel’shtam and Kuzmin’, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 16, 1988. – Не исключено, что мандельштамовский “антиалександрийский” пассаж явился своего рода реакцией на книгу А. Немова (А. К. Топоркова) *Идея славянского Возрождения* (Москва 1915), в главе ‘Задача современности и Александрийская культура’ которой в историософском плане сопоставлены культурные ситуации александрийского периода эпохи эллинизма и России времен начала Первой мировой войны.
- ¹⁷ См.: Р. Д. Тименчик, ‘Заметки об акмеизме’, *Russian Literature*, 7/8, 1974, сс. 40-46; ср.: В. Н. Топоров, ‘Об историзме Ахматовой’, сс. 289-290; здесь же можно отметить определенную близость метафорического “осознания” ахматовской личности Мандельштамом и Кузминым; см.: Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, ‘Ахматова и Кузмин’, сс. 233-235.
- ¹⁸ Об этой черте поэтики Мандельштама см., например: В. Н. Топоров, ‘О “психо-физиологическом” компоненте поэзии Мандельштама’, *Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: Материалы научной конференции*, Москва 1991, сс. 25-27.
- ¹⁹ М. Кузмин, *Избранные произведения*, Ленинград 1990, с. 62.
- ²⁰ Р. Д. Тименчик, ‘Автометаописание у Ахматовой’, *Russian Literature*, 10/11, 1975, с. 220. – В этой связи ср. обращенное к Ахматовой стихотворение Мандельштама 1914 г.: “Как Черный ангел на снегу / Ты показала мне сегодня” (288), культурным стимулом которого могло

стать ахматовское стихотворение того же года “Как ты можешь смотреть на Неву...” (см.: А. Ахматова, ‘Листки из дневника [О Мандельштаме]’, с. 189), содержащее тот же образ: “Черных ангелов крылья остры” (А. Ахматова, *Десятые годы*, Москва 1989, с. 145). Там же встречается соединение образа снега с эпитетом “малиновый” (см.: “И малиновые костры, / Словно розы, в снегу цветут”), что кажется вполне допустимым сравнивать не только с мандельштамовским стихотворением ‘1 января 1924’ (см.: “Пылает на снегу аптечная малина” [153]), но и с VIII главой ‘Египетской марки’:

– Поглядите, – воскликнул кто-то, высовываясь в окно, – вот и Малинов. – Но города не было. Зато прямо на снегу росла крупная бородавчатая малина. – Да это малинник! – захлебнулся я, вне себя от радости. (II, 85)

- ²¹ О художественной “зависимости” ахматовского творчества от поэзии Анненского см.: А. Е. Аникин, ‘Ахматова и Анненский. О “петербургском” аспекте темы’, *Ахматовский сборник*, 1, Париж 1989; А. Е. Аникин, ‘Чудо смерти и чудо музыки. О возможных истоках и параллелях некоторых мотивов поэзии Ахматовой’, *Russian Literature*, XXX, 3, 1991. – О значимости Анненского для Гумилева и Мандельштама см.: Р. Д. Тименчик, ‘Иннокентий Анненский и Николай Гумилев’, *Вопросы литературы*, 1987, 2; Г. А. Левинтон, “На каменных отрогах Пизэрии” Мандельштама: Материалы к анализу’, *Russian Literature*, V, 2, 1977, сс. 141-150, 163-170; Г. А. Левинтон, Р. Д. Тименчик, ‘Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама’, *Russian Literature*, VI, 2, 1978, сс. 200-201, 206-208.
- ²² А. Ахматова, *Десятые годы*, с. 156.
- ²³ Показательно, что тема, выделяемая как доминантная, в рецензии Гумилева на то же произведение отмечается лишь как одно из сюжетных звеньев; см.: Н. С. Гумилев, *Письма о русской поэзии*, Москва 1990, сс. 177-178.
- ²⁴ О мандельштамовском ‘Футболе’ см.: С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин, ‘Комментарий’, О. Мандельштам, *Камень*, Ленинград 1990, сс. 326-327; А. А. Кобринский, ‘Стихотворения О. Мандельштама о футболе (особенности поэтики)’, *Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: Материалы научной конференции*, Москва 1991; С. Г. Шиндин, ‘[рец. на:] Анна Ахматова и русская культура начала XX века’, *Russian Literature*, XXX, 3, 1991, сс. 280-282.
- ²⁵ А. Ахматова, ‘Листки из дневника (О Мандельштаме)’, с. 189.
- ²⁶ См., например, В. Н. Топоров, *Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: “блоковский” текст Ахматовой)*, Berkeley 1981, с. 31; Р. Д. Тименчик, ‘К символике трамвая в русской поэзии’, *Труды по знаковым системам*, вып. XXI, Тарту 1987; Б. Кац, Р. Тименчик, *Анна Ахматова и музыка*, Ленинград 1989, сс. 60-61; С. Доцен-

- ко, 'Гелла – кто она?', *Булгаковский сборник*, 1, *Материалы по истории русской литературы XX века*, Таллинн 1993; и др.
- ²⁷ О мифологической основе мотива декапитации см., например, О. М. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы*, Ленинград 1936; В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1986; и др.
- ²⁸ Несколько подробнее об этом см. в работе автора: 'Об одном мотиве в русской поэзии начала XX века', *Литературный процесс и развитие мировой культуры. Тезисы конференции*, Таллинн (в печати). Ввиду приводимых в этой работе многочисленных живописных параллелей, нельзя не назвать О. Редона, своим творчеством, безусловно, сыгравшего исключительную роль в становлении европейского мотива "декапитации". Так, кроме работ 'Голова святого Иоанна Крестителя (подражание А. Соларио)' (1868) и 'Саломея' (1893), мотив отсеченной головы присутствует в явной или переосмысленной (в том числе и на уровне собственно живописной техники) форме в работах 'Ангел-палач' и 'Фигура, держащая отсеченную голову' (1876), 'После казни', 'Черный ангел', 'Дьявол' и 'Мефистофель' (1877), 'Дух воды' (1878), в цикле 'Мечты' (1879), 'Кактус', 'Ночной кошмар' и 'Паук' (1881), 'Мистический рыцарь' (1892) и мн. др.; ср. особенно 'Мистика' и 'Странный цветок' (1880), 'Рисунок' (1884) и 'Идущий человек' (1890); здесь же см. тот факт, что в 1883 г. О. Редон выполняет цикл иллюстраций к творчеству Э. По, чья проза также участвует в формировании мотива декапитации. Особенно важно то обстоятельство, что в художественно-мистических исканиях О. Редона образ отсеченной головы символизировал наказание художника за нежелание отказаться от своих мировоззренческих принципов. – В связи с корреляцией мотива игры в футбол с эротической символикой ср. "типологическую" параллель, представленную в творчестве Набокова и, вероятно, зависимую от поэзии Заболоцкого; см.: Н. Букс, 'Эротика литературных аллюзий в романе В. Набокова "Дар"', *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien 1992, сс. 157-159. – О роли образа Саломеи для Мандельштама ср.: М. Карпович, 'Мое знакомство с Мандельштамом', *Даугава*, 1988, 2, с. 110.
- ²⁹ См.: Р. Д. Тименчик, 'К описанию поэтической мифологии Ахматовой', *Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции*, Москва 1989; Р. Тименчик, 'Предисловие', А. Ахматова, *Requiem*, Москва 1989, сс. 6-7; ср.: С. Шиндин, '[рец. на:] Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции', *Славяноведение*, 1994, 1.
- ³⁰ См. мнение Г. А. Левинтона о присутствии у акмеистов

[...] не только "серьезных" аспектов в комических стихах, но и "комических", точнее иронических или кружковых, "при-

ватных” мотивов, скрытых в стихах “высоких”, “серьезных”.
 Едва ли нужно оговаривать, что наличие таких мотивов никак не “отменяет” и не “компрометирует” основного, высокого смысла тех же текстов.

(Г. А. Левинтон, ‘К вопросу о статусе “литературной шутки” у Ахматовой и Мандельштама’, с. 42)

Ср. высказывание Р. Д. Тименчика об “осознававшейся самими творцами искусства 1910-х годов внутренней связи их новой поэтики с областью комического” (Р. Д. Тименчик, ‘Тынянов и “литературная культура” 1910-х годов’, *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*, Рига 1988, с. 160). – О глубинной связи игрового, карнавалового начала с поэтическим творчеством ср.: А. Г. Григорян, ‘Смех и слово (Грамматика смеха)’, *Образ мира в слове и ритуале: Балканские чтения-1*, Москва 1992.

- ³¹ Интересен тот факт, что сочетанием “игры обряд” Мандельштам вольно или невольно подчеркивает мифологическую связь спортивного состязания с ритуалом и стоящим за ним комплексом архаических представлений; о ритуальных истоках спорта см.: В. Н. Топоров, ‘К становлению категории “спортивного” (древнебалканский локус “предспорта”’, *Балканские чтения*, 1. *Симпозиум по структуре текста: Тезисы и материалы*, Москва 1990; ср.: Й. Хейзинга, *Homo ludens. В тени завтрашнего дня*, Москва 1992. – В более широком контексте о связи игры и искусства ср.: Ю. М. Лотман, ‘Тезисы к проблеме “Искусство в ряду моделирующих систем”’, *Труды по знаковым системам*, вып. III, Тарту 1967. – Предполагаемое сближение спортивной игры с образом Ахматовой могло иметь и “фонетическое” обоснование, мотивированное звуковой близостью ее имени названию страны, – нельзя не заметить, что спортивная “программа” у Мандельштама состоит преимущественно из английских видов спорта; см. вариант ‘Тенниса’: “Это Англия цветет – / Остров мирный и веселый... / Здравствуй, тенниса полет” (367); ср. ‘Спорт’: “Потомки толстокожего футбола – / Крокет на льду и поло на коне. / [...] Цветет прыжок и выпад дискобола, / Когда сойдутся [...] / Оксфорд и Кэмбридж” (294). – К вычленению “английской” темы см. ее развитие в стихотворении 1914 г. ‘Домби и сын’, где, в частности, появляется образ пчел (“Как пчелы, вылетев из улья, / Роятся цифры” [92]), в поэзии Мандельштама соотносящийся с личностью Ахматовой (см.: Р. Д. Тименчик, ‘Заметки об акмеизме’, сс. 40-41), и, по мнению Г. А. Левинтона, высказанному в докладе ‘Мандельштам и Гумилев’ на конференции “Н. С. Гумилев и русский Парнас” (Санкт-Петербург, сентябрь 1991 г.), отзывающийся в гумилевском ‘Слове’; ср. Г. А. Левинтон, ‘Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки’, *Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума*, Tenafly, N.J. 1994. К рассматриваемой в последней работе “соло-

вьино-пчелиной” образности и, в частности, ее соотносительности с темой романтизма см.:

Вместе с Блоком умер последний пленительный соловей русской поэзии. – Но соловей этот не заслушивался собственных песен и не мог жить за оградой своего “соловьиного сада”. [...] Вообще, по отношению к русскому романтизму Блоку суждено было сыграть приблизительно такую же роль, как Гейдельбергцам с Брентано во главе по отношению к романтизму немецкому. Блоку [...] пришлось изжить многие его иллюзии.

(П. Медведев, ‘Творческий путь А. А. Блока’, *Памяти А. А. Блока*, Петроград 1922, сс. 13, 17)

Это может быть сопоставлено как со статьей ‘А. Блок’, так и со стихотворением ‘К немецкой речи’.

³² См.: “Толпа рабов ко мне метнулась / [...], И ты лениво улыбнулась / Стальной секире палача”; “Лиру положили в лучшей зале, / А поэту выкололи очи”; “И долго он будет ласкать эти груди [...], / А утром [...] / Он голову склонит под меткий топор” и под. (Н. С. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, сс. 123, 384, 385).

³³ См.: “На ковре она трепещет, / [...] А, отравленная, блещет / Золотая влага кубка”; “И мне сладко – не плачь, дорогая, – / Знать, что ты отравила меня” (из стихотворения ‘Отравленный’, вошедшего во второй раздел ‘Чужого неба’, целиком посвященный Ахматовой); ср. в “ахматовском” акrostихе “Аддис-Абеба, город роз...”: “Так смотрит в душу чей-то взор, / Отравы полный и обманов” (Н. С. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, сс. 92, 177, 389). – Ср. о сочинявшейся коллективно под руководством Гумилева в 1911 г. шуточной трагедии *Любовь-отравительница* в: В. А. Неведомская, ‘Воспоминания о Гумилеве и Ахматовой’, *Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников*, Ленинград 1991, сс. 80-82.

³⁴ Косвенным подтверждением сказанному может служить звуковая организация обоих мандельштамовских текстов: так, обилие сочетаний А и Н, как и сопresутствие Х, возможно, отсылает к имени и фамилии Ахматовой; см. в ‘Футболе’: *телоХрАНитель, в НерАвНой битве, Не-оХрАНЯемый, НАд [...] трупом ОлоферНА*; ср. также ряд глаголов, имеющих ударное А и оканчивающихся на Н: *отравлен, обезображен, обесславлен*; см. в ‘Футболе втором’: *рАссеЯН, НА босу Ногу, утреН-Ник, А НА дворе, воеННой, оХрАНЯемый, бАрАБАНов, в силкАХ НАуки и ЗАБАвы, путАНицы сито*. В то же время, формы типа: *утренНИК, ГЛУМИЛась*, – могут интерпретироваться как совершенно прозрачная анаграмма имени и фамилии Гумилева. – Об особой роли имени собственного и связываемых с ним анаграмматических моделях у Мандельштама см.: Вяч. Вс. Иванов, ‘Два примера анаграмматичес-

ких построений в стихах позднего Мандельштама', *Russian Literature*, 2, 1972; О. Ронен, 'Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама', *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague-Paris 1973; М. Ю. Лотман, 'О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтических текстах', *Труды по знаковым системам*, вып. XI, Тарту 1979; В. Н. Топоров, 'К исследованию анаграмматических структур (анализы)', *Исследования по структуре текста*, Москва 1987; и др.

- ³⁵ См.: Г. Адамович, 'Мои встречи с Анной Ахматовой', *Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма*, Ленинград 1990, с. 96; ср.: Л. Гинзбург, *О старом и новом*, Ленинград 1982, с. 369. – Возможный "источник" мандельштамовской ошибки – стихотворение Ахматовой 1912 г. 'Отрывок' ("[...] И кто-то, во мраке дерев незримый...") – указан в: С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин, 'Комментарий', с. 302. – Косвенным подтверждением регулярности соединения образа Ахматовой и мотива отравления может служить и характеристика Г. Чулкова, относящаяся к 1911 г.:

Почти в каждом стихотворении Ахматовой, как в бокале благоуханного вина, заключен тайно смертельный яд иронии.

(Цит. по: Р. Д. Тименчик, 'Предисловие', с. 5)

- ³⁶ П. М. Нерлер, 'Комментарии', О. Мандельштам, *Сочинения в двух томах*, т. I, Москва 1990, с. 581.
- ³⁷ Система семантических отношений, строящаяся в мандельштамовском мире вокруг образа кифары, подробно рассмотрена в: Г. А. Левинтон, "На каменных отрогах Пиэрии" Мандельштама: Материалы к анализу', сс. 139 сл.
- ³⁸ Н. С. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, с. 168.
- ³⁹ Н. Я. Мандельштам, *Вторая книга*, Москва 1990, с. 368.
- ⁴⁰ См., например, С. Г. Шиндин, 'Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы', сс. 78-79; ср. С. Г. Шиндин, 'О метатекстуальном аспекте "Стихов о неизвестном солдате" Мандельштама', *Русский авангард в кругу европейской культуры: Тезисы конференции*, Москва 1993.
- ⁴¹ См.: М. Б. Мейлах, "Заклинание" Анны Ахматовой', *Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму*, ч. II, Москва 1988, с. 22; ср. М. Meilakh, 'Anna Akhmatova's Poem "Zaklinanie"', *The Speech of Unknown Eyes: Akhmatova's Readers on Her Poetry*, Vol. 2, Nottingham 1990, сс. 173-181.
- ⁴² Особую роль в контексте гипотетической "акмеистической" образности "Как по улицам Киева-Вия..." приобретает гумилевское именование Киева "змиевым логовом", мало согласующееся с восточнославянской эпической традицией, но, возможно, отчасти предуготовля-

ющее мандельштамовское наделение города хтоническим началом, совмещающим в себе качества слепоты и губительной зрячести. Это, в свою очередь, отсылает к разнообразно реализуемому в художественном мире Мандельштама мотиву зрения, рядом признаков соотносящемуся как с военной темой, так и с личностью Гумилева; см.: С. Г. Шиндин, 'К интерпретации "Стихов о неизвестном солдате" Мандельштама', *Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: Материалы научной конференции*, Москва 1991. – О возможных историко-литературных подтекстах "Как по улицам Киева-Вия..." см.: A. de Jonge, 'How a Poem was Hardened: Mandelstam and Ostrovsky', *Stanford Slavic Studies*, Vol. 4, Pt. 2, 1992.

⁴³ Ср. также присутствующее в автокомментарии стихотворения "День стоял о пяти головах..." "море пушкинских сказок, море, по которому страдает материковая, лишенная океана Россия" (Э. Г. Герштейн, *Новое о Мандельштаме*, Paris 1986, с. 190).

⁴⁴ Вполне вероятно, что в эпитете "петровский", как и в образе Петра, могут быть выявлены более глубокие, чем только исторические смыслы, в частности, через библейскую символику связывающиеся с принципиальным для поэтической идеологии Мандельштама и акмеизма в целом образом камня. Оправданным кажется упоминание здесь относящейся к первой половине 1911 г. поэмы Гумилева 'Блудный сын', где образ Петра, имеющий достаточно отчетливый личностный подтекст, соединен с образом Иоанна; см.: "И Петр не унижится пред Иоанном, / И лев перед агнцем" (Н. С. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, с. 189), – причем нельзя не обратить внимание на допустимую фонетическую игру именами Ахматовой и Гумилева в образах Иоанна, льва и агнца. В этом же тексте используется и образ князя (см.: "И я буду князем во имя Господне"), при том, что сопровождающий его мотив поющей крови (см.: "О счастье! О пенье бунтующей крови!" [Н. С. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, с. 189]) совершенно явственно звучит в мандельштамовском стихотворении июля того же 1911 г. "Душу от внешних условий...": "Пенье – кипение крови / Слышу – и быстро хмелею" (с. 283). – Здесь же ср. достаточно частое употребление образа князя в лирических стихах Гумилева (как, например, 'Охота' и 'В небесах'); см. также образ князя в мандельштамовской статье 'Слово и культура', возможно, восходящий к гумилевской идее идеального государства, управляемого поэтами:

намечается и органический тип новых взаимоотношений, связывающий государство с культурой наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для совета. (II, 169)

На некоторые аспекты образа князя в творчестве Мандельштама в другой связи обратил внимание К. Тарановский; см.: K. Taranovsky,

Essays on Mandel'shtam, сс. 29-30. – Несколько подробнее “Сохрани мою речь навсегда...” рассматривается в работе автора ‘К интерпретации стихотворения Мандельштама “Сохрани мою речь навсегда...”’ (в печати).

- ⁴⁵ Ср. самопроекцию “комплекса” Овидия в стихотворении 1933 г.:

Холодная весна. Голодный Старый Крым.
[...]
Овчарки на дворе, на рубищах заплаты,
Такой же серенький, кусающийся дым. (196)

- ⁴⁶ Цит. по: Н. Я. Мандельштам, ‘Комментарии к стихам 1930-1937 годов’, *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. “Новые стихи”. Комментарии. Исследования*, Воронеж 1990, с. 213.

- ⁴⁷ Имеется в виду следующий фрагмент:

Спина его, и брюхо, и бока –
В узоре пятен и узлов цветистых.
Пестрей основы и пестрей утка
Ни турок, ни татарин не сплетает.
(‘Ад’, XVII, стр. 14-17; пер. М. Лозинского)

Ср. ироническую самохарактеристику в ‘Четвертой прозе’:

Если бы я поехал в Эривань, [...] я бы [...] читал в дороге самую лучшую книгу Зоценки, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей. (II, 93)

Там же см. случай перевода мотива молодежи в метатекстуальную плоскость:

Кто мы такие? Мы школьники, которые не учатся. Мы комсомольская вольница. Мы бузотеры с разрешения всех святых. (II, 90)

Очень интересным представляется совпадение “татарско-комсомольской” образности Мандельштама со статьей И. А. Ильина ‘Самобытность или оригинальничанье?’ (*Русская мысль*, кн. I, Париж 1927), полемизирующей с идеологией “евразийцев”; см.:

Мы пока еще, слава Богу, не подчинены “евразийцам”; комсомол еще не весь “уверовал” в чингис-ханство [...] и не развернул еще своего грядущего урало-алтайского чингис-х-а-м-с-т-в-а... [...] Русскому человеку можно и должно быть

русским. Но невозможно и нелепо натаскивать себя на “русскость”. [...] Натаскивать себя можно только на чужое [...]. Например, на татарское. [...] Нет, русскую самобытность нельзя создать на путях татаризации русского духа. [...] надо признать, что для увлечения “евразийством” нужны два условия: склонность к умственным вывертам и крайне незначительный уровень образованности, уровень рабфака и комсомола.

(Цит. по: *Начала*, 1992, № 4, сс. 61-63)

⁴⁸ См. несколько далее:

Семнадцатая песнь ‘Inferno’ – блестящее подтверждение обратимости поэтической материи в только что упомянутом смысле. Фигура этой обратимости рисуется примерно так: завиточки и щиточки на пестрой татарской коже Герiona – шелковые ковровые ткани с орнаментом [...] (II, 230)

В связи с возникающим в данном контексте образом аэроплана трудно не провести параллель со стихотворением 1922 г. “Ветер нам утешенье принес...”, во-первых, через ряд опосредующих “авиационных” подтекстов включающимся в круг “авиаторской” темы (см.: Ю. Левин, ‘Заметки о поэтике О. Мандельштама тридцатых годов. II (“Стихи о неизвестном солдате)”’, *Slavica Hierosolymitana*, Vol. IV, 1979, с. 196; ср.: К. Taranovsky, *Essays on Mandel’shtam*, с. 167), во-вторых, посредством определенного набора образов встраивающимся в особую содержательную перспективу мандельштамовского мира, непосредственно соотносящуюся с фигурой Гумилева (см.: С. Г. Шиндин, ‘К интерпретации “Стихов о неизвестном солдате” Мандельштама’, сс. 94-98), и, третьих, имеющим явные параллели со стихами Гумилева, – ср. “И в лазури почуяли мы / Ассирийские крылья стрекоз, / [...] Шестируких летающих тел / Слюдяной перепончатый лес” (144), – у Мандельштама и гумилевское: “Поднялся ассирийский бык крылатый” (Н. С. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, с. 223); здесь же см. мандельштамовское четверостишие 1930 г., содержащее образ “бык шестикрылый и грозный” (160). Особенно интересно то, что процитированная строка Гумилева – своеобразный *pointe* стихотворения ‘Юдифь’, возможно, явившегося “откликом” на ‘Футбол’ Мандельштама. Наконец, здесь же ср. название первой книги гумилевской ‘Поэмы начала’ – ‘Дракон’, опубликованной в 1921 г. в одноименном альманахе. К развитию данной темы относится и стихотворение Гумилева ‘Поэт’, вошедшее в ‘Фарфоровый павильон’:

Во взоры поэтов, забывших про женщин,
Отрадно смотреться луне,

Как в полные блеска чешуи драконов,
Священных поэтов морей.
(Н. С. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, с. 277)

С известной осторожностью см. относящееся к 1919 г. мемуарное свидетельство Одоевцевой:

Не нравились мне и стихи, сочиненные под руководством Гумилева на практических занятиях, вроде обращения дочери к отцу-дракону [...]. Гумилев сам предложил строчку – “Двенадцатизвездной твоей чешуи”.
(И. Одоевцева, *На берегах Невы*, Ленинград 1989, с. 33)

О чешуе у Мандельштама ср.: С. Г. Шиндин, ‘К интерпретации “Стихов о неизвестном солдате” Мандельштама’, с. 95; о некоторых особенностях “драконьей” метафорики у Мандельштама см. в работе автора: ‘О некоторых смысловых составляющих мотива полета в художественном мире Мандельштама’, *Славяноведение* (в печати).

⁴⁹ Ср.: Г. А. Левинтон, “Ахматовой уколы”, *Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции*, Москва 1989, с. 44. О характерном для акмеистической поэтики отсутствии четкой границы между автором и героем см.: Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, ‘Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма’, сс. 69-70.

⁵⁰ Неоднократно рассматривавшиеся мандельштамовские образы воздуха и дыхания, имеющие отчетливое метатекстуальное звучание, оказываются значимы и для поэтического мира Ахматовой – см. предположение Р. Д. Тименчика ‘Автометаописание у Ахматовой’, сс. 215-216) о существовании в ахматовском мире связи образов стиха, дыхания и души, в свою очередь, возможно, зависимой от художественного мировоззрения Гумилева.

⁵¹ Вероятным объяснением особой роли спорта может служить следующий фрагмент главы ‘Шума времени’ ‘Семья Синани’:

Главной особенностью дома Синани было то, что я назвал бы эстетикой ума. [...] Для этих же людей ум был одновременно радостью, здоровьем, спортом и почти религией. Между тем круг умственных интересов был весьма ограничен [...]. Скучая этой домашней мыслью, Борис зачитывался судебными речами Лассалья [...], – это была уже чистая эстетика ума и настоящий спорт. И вот, в подражание Лассалю, мы увлеклись спортом красноречия. (II, 37)

⁵² См.: С. Г. Шиндин, ‘Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы’, сс. 82-83.

⁵³ В. Лукницкая, *Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких*, Ленинград 1990, с. 149.

⁵⁴ Определение символистов как столпников стиля не может не вызвать в памяти продолжение этого пассажа, исключенное Мандельштамом при подготовке текста статьи к печати в сборнике *О поэзии*, см.:

Но это, по крайней мере, были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркетине, это уже паркетное столпничество. Кузмин сыплет паркет травкой, чтобы было похоже на луг.

(О. Мандельштам, *Слово и культура*, Москва 1987, с. 284)

Помимо симптоматичного соединения имен Ахматовой и Кузмина (ср.: Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, 'Ахматова и Кузмин', сс. 219, 275; там же приводится ахматовское: "Как будто под ногами плот, / А не квадратики паркета"), интересной кажется возможность сопоставления данного фрагмента с характеристикой восемнадцатого века, открывающей 'Заметки о Шенье':

Восемнадцатый век похож на озеро с высохшим дном: ни глубины, ни влаги, – все подводное оказалось на поверхности. [...] Этот век, который вынужден был ходить по морскому дну идей, как по паркету, – обернулся веком морали. (II, 161)

Кроме того, что восемнадцатый век для Мандельштама устойчиво ассоциировался с расиновской *Федрой*, образ морского дна отсылает к обращенному к Ахматовой "Что поют часы-кузнецик..." и к "ахматовскому" же 'Телефону'. К "подводной" теме см. десятое стихотворение цикла 'Армения': "Как будто в гости водяная дева / К часовщику подземному пришла" (165); ср. также русальную образность в мандельштамовском 'Мадригале' 1913 г. и ахматовском "Мне больше ног моих не надо..."; здесь же см.: "У пруда русалку кликаю, / А русалка умерла" (А. Ахматова, *Десятые годы*, с. 64). Об особой роли образа морского дна в европейской поэтической традиции см.: В. Н. Топоров, *О мифопоэтическом пространстве*, Генуя 1994, сс. 145-149, 171-174. В связи с мотивом столпничества может быть упомянуто мандельштамовское стихотворение 1915 г. 'Дворцовая площадь'; см.: "В темном омуте столицы / Столпник-ангел вознесен" (103), – ср., во-первых, редуцированную связь личности Ахматовой с образом столицы в стихах 1918 г., во-вторых, уже цитировавшийся гумилевский акrostих "Ангел лег у края небосклона...", обращенный к Ахматовой (при безусловном обыгрывании имени "адресата" в образе ангела), и, в-третьих, прямое сравнение Ахматовой с ангелом в стихотворении "Как Черный ангел на снегу...". Присутствующий в "Дворцовой площади"

“государственный” колорит (см.: “Только там, где твердь светла, / Черно-желтый лоскут злится” [104]) может быть соотнесен и с цветовой символикой “Как Черный ангел на снегу...”, где кроме отчетливого черного и достаточно явного белого имплицирован золотой, то есть отчасти желтый, цвет – ср. в стихотворении 1925 г. “Жизнь упала, как зарница...”:

Ангел в светлой паутине
В золотой стоит овчине,
Свет фонарного луча –
До высокого плеча. (157)

Комбинация образов столпника и омута, в свою очередь, включается в смысловую перспективу “петербургского мифа” русской культуры, важной эсхатологической составляющей которого является мотив затопления города с вздымающейся из вод фигурой ангела Александровской колонны (см., например, Ю. М. Лотман, ‘Символика Петербурга и проблемы семиотики города’, *Труды по знаковым системам*, вып. XVIII, Тарту 1984, сс. 31-33). Этот же образ, относящийся к числу безусловных архитектурных доминант Петербурга, названием своим включается в “александрийско-александровскую” линию, представленную в художественном мире Мандельштама, и, одновременно, отсылает к пушкинскому ‘Памятнику’, активизируя тем самым свой метапоэтический “фон”.

⁵⁵ Об этой черте поэтической системы Мандельштама см., например, Ю. И. Левин, ‘О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью (Заметки о поэтике О. Мандельштама)’, *Russian Literature*, № 10/11, 1975, сс. 154 сл.; ср.: С. В. Полякова, *Осип Мандельштам: Наблюдения, интерпретации, неопубликованное и забытое*, Ann Arbor 1992, с. 122.

⁵⁶ О серии семантических трансформаций голова-мяч-яблоко у Мандельштама см.: С. Г. Шиндин, ‘Об одном мотиве в русской поэзии начала XX века’ (в печати).

⁵⁷ См.: Е. А. Тоддес, ‘Статья “Пшеница человеческая” в творчестве Мандельштама начала 20-х годов’, *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*, Рига 1988, сс. 196-197.

⁵⁸ Введение в текст образа огня дает некоторые основания сопоставить данный фрагмент со стихотворением 1936 г. “Оттого все неудачи...”, биографически связанным с личностью Н. Е. Штемпель (см. Н. Е. Штемпель, ‘Мандельштам в Воронеже’, *Новый мир*, 1987, № 10, с. 224) и содержащим комбинацию мотива принятия пищи с огненной символикой; см.: “огненными щами / Угощается Кащей” (228). Ср. в ‘Стихах о русской поэзии’: “На углях читают книги / С самоваром палачи” (192), – и в более раннем стихотворении “Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...”: “И тайный образ мне мелькает, / [...] И

угли ревности глотает” (137). Кажется достаточно очевидным постепенное “выветривание” лирического значения из устойчивого мотива, причем характерно, что оно, миновав этап сближения с метатекстуальной семантикой, завершается появлением образа казни-жертвоприношения. – В связи с цитатой из ‘Стихов о неизвестном солдате’ оказывается возможным привлечение поэмы Хлебникова ‘Война в мышеловке’ (см.: Вяч. Вс. Иванов, “Стихи о неизвестном солдате” в контексте мировой поэзии’, *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. “Новые стихи”. Комментарии. Исследования*, Воронеж 1990, с. 362); см.:

Горе вам, горе вам, жители пазух,
 [...] Точно на блюде [...]
 Поданы вами горы мужчин.
 Если встал он,
 Принесет ему череп Эс.
 (В. Хлебников, *Творения*, Москва 1987, с. 458)

Несмотря на безусловное различие в эмоциональной окрашенности, этот отрывок вполне сопоставим с цитировавшимся мандельштамовским: “бросим вполне яблоко [...] / И на стеклянном блюде облака / Поставим яств посередине” (306), – тем более, что оба текста имеют отчетливую антивоенную направленность.

⁵⁹ В этой связи ср. в статье ‘Слово и культура’: “Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время” (II, 170-171). – В связи с образом яблока интересной представляется возможность его соотнесения с мотивом присяги, клятвы, наполняемым у Мандельштама отчетливой метатекстуальной семантикой; см.: D. Myers, ‘The Hum of Metaphor and the Cast of Voice. Observations on Mandelstam’s “The Horseshoe Finder”’. *The Slavonic and East European Review*, Vol. 69, No. 1, 1991, сс. 30-33.

⁶⁰ Разбор этого стихотворения см. в работе: Ю. И. Левин, ‘Разбор одного стихотворения Мандельштама’. *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague-Paris 1973. – Ввиду возможной корреляции в художественном сознании Мандельштама фигур Гумилева и Анненского см. предположение Д. Рейфилда (‘Мандельштам и звезды’, *Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума*, Tenafly, N.J. 1994, с. 304) о присутствии в “Умывался ночью на дворе...” цитаты из стихотворения Анненского ‘То и Это’: “[...] тошен луч фонарный / На скользоте топора”.

⁶¹ В связи с вовлечением в данный контекст образа зимнего города см. появление “обезглавленного” Петербурга в очерке ‘Кровавая мистерия 9-го января’:

Мрачно стоял обезглавленный Петербург, дымились костры на улицах, мерзли на углах запоздалые, ненужные патрули, но город без души немислим – и освобожденная новая душа Петербурга, как нежная сиротливая Психея, уже бродила на снегах. (II, 269)

Ср. в одновременно написанной заметке 'Шуба': "Это была суровая и прекрасная зима 20-21 года. [...] Тогда у Петербурга оставалась одна голова, одни нервы" (II, 274). Кроме возможной аллюзии на книгу Н. Анциферова *Душа Петербурга*, нельзя не заметить явное совпадение образности 'Кровавой мистерии 9-го января' со стихотворением "В Петербурге мы сойдемся снова..." и, отчасти, с "Чуть мерцает прозрачная сцена...". Встречающийся в обоих текстах образ роз и его зимнее "окружение" могут быть сопоставлены с восьмым стихотворением цикла 'Армения' – "Холодно розе в снегу" (164), – что, в свою очередь, возвращает к уже цитированному ахматовскому фрагменту "И малиновые костры, / Словно розы, в снегу цветут" (А. Ахматова, *Десятые годы*, с. 145), – и его "продолжению" у Мандельштама.

⁶² См. там же: "экзамены сдавший птенец, / Сочинитель, щегленок, студент, студент, бубенец... / Конькобежец и первенец" (206); к сближению зимней образности, темы детскости и образа казни см. в 'Египетской марке' включение в этот контекст образа мысли:

Но мысль, как палаческая сталь коньков "Нурмис", скользивших когда-то по голубому с пупырышками льду, не пригупилась. – Так коньки, привинченные к бесформенным детским ботинкам, [...] сращиваются с ними – ланцеты свежести и молодости, – и оснащенная обувь [...] превращается в великолепные драконьи ошметки, которым нет названья и цены. (II, 82)

Характерно, что именно здесь встречается единственное, кажется, у Мандельштама употребление "драконьей" образности. С ситуацией отсутствия названия ср. в стихотворении "За то, что я руки твои не сумел удержать...": "И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка" (134), – где, кстати, см.: "Ахейские мужи [...] / Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко", – и где: "Еще в древесину горячий топор не врезался" (134). – О метатекстуальных коннотациях образа казни у Мандельштама см., например, Б. Гаспаров, 'Сон о русской поэзии (О. Мандельштам, "Стихи о русской поэзии", 1-2)', *Stanford Slavic Studies*, Vol. 1, 1987.

⁶³ Цит. по: Л. В. Горнунг, 'Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме. По дневниковым записям', *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. "Новые стихи". Комментарий. Исследования*, Воронеж 1990, с. 30.

- ⁶⁴ Нельзя не обратить внимание на предельно “космогонический” характер этого текста, оперирующего образами тверди, звезд, земли и воды и открывающего совершенно новую перспективу в художественном “освоении” пространственно-временного континуума Мандельштамом.
- ⁶⁵ Некоторые особенности образа лучей у Мандельштама рассмотрены в работе: О. Ронен, ‘К сюжету “Стихов о неизвестном солдате” Мандельштама’, *Slavica Hierosolymitana*, Vol. IV, 1979, сс. 218-220.
- ⁶⁶ Об отдельных смысловых составляющих идеи культурного бессмертия художника у Мандельштама см.: С. Г. Шиндин, ‘О метатекстуальном аспекте “Стихов о неизвестном солдате” Мандельштама’, сс. 94 сл.
- ⁶⁷ О мандельштамовской идее нестабильности, “пульсации” универсума и человека, в том числе и в метатекстуальном плане, несколько подробнее см.: С. Г. Шиндин, ‘Город в художественном мире Мандельштама: пространственный аспект’, *Russian Literature*, Vol. XXX, № 4, 1991, сс. 486-489.
- ⁶⁸ В связи с мандельштамовским пониманием структурных принципов, лежащих в основе прозаического текста, может быть упомянуто свойство фасетчатости, характеризующее акмеистическую прозу вообще; см.: Т. В. Цивьян, ‘К анализу “акмеистической прозы”: Мандельштам’, *Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: Материалы научной конференции*, Москва 1991.
- ⁶⁹ Встречающийся в последнем тексте случай антропоморфизации храма (см.: “И храма маленькое тело” [95]) может оказаться промежуточным или опосредующим интертекстом для взаимосвязанных, как показал Р. Д. Тищенко (‘Текст в тексте у акмеистов’, с. 68) сходных лексико-ритмических конструкций “Сосен пламенное тело” Брюсова и “И сосен розовое тело” Ахматовой.
- ⁷⁰ Употребляемый как метафорическая замена церковного купола в ‘*Notre Dame*’ образ тарана (см.: “И свода дерзкого бездействует таран” [83]; ср. в ‘Утре акмеизма’: “Хорошая стрела готической колокольни – злая, потому что весь смысл ее – уколоть небо” [II, 143], там же см. явную переключку с “крестовым легким сводом”: “Камень [...] как бы попросился в ‘крестовый свод’ – участвовать в радостном взаимодействии себе подобных” [II, 143]) отзовется в стихотворении марта 1937 г. “Небо вечера в стену влюбилось...”: “Вот оно – мое небо ночное, / [...] / И под каждым ударом тарана / Осыпаются звезды без глав” (248), – характерно появление здесь и образа света (“Все изрублено светом рубцов” [247]), и образа обезглавленных звезд (при том, что небо “Превратилось в тринадцать голов” [247], – что, отвлекаясь от конкретного евангельского сюжета, можно толковать по-разному). Возникающая в связи с акмеистической системой ценностей архитектурная тема, представленная, в частности, ‘Утром акмеизма’, может иметь и “ахматовские” коннотации – как в силу соотнесенности с мотивом укола, остроты, так и в силу метафорической связи Собора Парижской Богоматери с личностью Ахматовой; см.: Г. А. Левинтон, ‘Маргиналии к

Мандельштаму', *Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: Материалы научной конференции*, Москва 1991, с. 39. – Некоторые дополнительные сопоставления можно предпринять в связи с употреблением в 'Notre Dame' образа ребер, который через стихотворение 1920 г. "За то, что я руки твои не сумел удержать..." (см.: "И чувствует город свои деревянные ребра" [134]), содержащее и образ сруба (см.: "Как я ненавижу пахучие древние срубы" [133]), включается в смысловое поле, образующееся вокруг стихотворения "Сохрани мою речь навсегда..."; здесь же необходимо напомнить данное Мандельштамом в статье 'О природе слова' определение стихов и трагедий Анненского как деревянных укреплений, городищ, что может рассматриваться в качестве еще одного примера связи "архитектурной" темы с метатекстуальной линией.

⁷¹ К семантике мотива верещанья см. его корреляцию с астральной образностью в стихотворении "Кому зима – арак и пунш голубоглазый..." 1922 г.: "И верещанье звезд щекочет слабый слух" (140); другой случай появления этого мотива представлен в цитированном фрагменте 'Четвертой прозы', где есенинский стих "ключом верещит в замке" (II, 93). С образом голубоглазого пунша ср. "Голубые глаза" (206) в 'Стихах памяти Андрея Белого' и, особенно, "музыки голубоглазый хмель" (119) из стихотворения "В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа..."; последний текст датируется 1918 годом и, по свидетельству Ахматовой ('Листки из дневника [О Мандельштаме]', 194), написан после совместного посещения концерта О. Н. Бутомо-Названовой, что позволяет относить, хотя бы с оговоркой, встречающиеся в нем образы к ахматовской перспективе. В то же время, стихотворение "Кому зима – арак и пунш голубоглазый..." (ср. предположение о его возможной связи со смертью Хлебникова в: А. Е. Парнис, 'Штрихи к футуристическому портрету О. Э. Мандельштама'. *Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы*, Москва 1991, сс. 192-196) совершенно отчетливо соотносится с "Умывался ночью на дворе..." и менее явно – со стихотворением 1925 г. "Сегодня ночью, не солгу...", чья метатекстуальная основа, строящаяся на редком для Мандельштама "иероглифическом" типе письма, глубоко зашифрована. Присутствующая в последнем тексте лексическая конструкция "на дворе" ("И запрягают на дворе" [156]) повторяется и в "Умывался ночью на дворе" (140), и во 'Втором футболе': "А на дворе военной школы / Играют мальчики в футбол" (295); здесь же см. стихотворение 1932 г. "Когда в далекую Корею...", продолжающее соединение детского и, условно говоря, государственного начал: "А над пленницей посольство / Эфира, солнца и огня" (187); ср. с посвященными Гумилеву 'Петербургскими строфами' 1913 г.: "А над Невой – посольства полумира, / Адмиралтейство, солнце, тишина!" (85).

⁷² Интересен тот факт, что в двух последних отрывках обнаруживается достаточно точная цитата из гумилевского стихотворения 1915 г.

‘Смерть’; см.: “Свод небесный будет раздвинут”, – и чуть далее: “Но и здесь, на земле, не хуже” (Н. С. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, с. 235), “расслаивающееся” на приведенные контексты. Здесь же ср. наблюдение М. Л. Гаспарова (‘Метрическое соседство Оды Сталину’, *Здесь и теперь*, 1992, № 1, с. 71) об отзвуках стихотворения Гумилева ‘Деревья’ в мандельштамовском “Вооруженный зреньем узких ос...”, по времени написания лишь на месяц отстоящем от процитированных текстов.

⁷³ См., например, К. Тарановский, ‘Два “молчания” Осипа Мандельштама’, *Russian Literature*, № 2, 1972.

⁷⁴ Об эквивалентности для мифопоэтического сознания пути всему пространству универсума, а в некоторых аспектах – и времени, см.: В. Н. Топоров, ‘Пространство и текст’, *Текст: семантика и структура*, Москва 1983, сс. 259-272; ср. также: В. Н. Топоров, *О мифопоэтическом пространстве*, сс. 74-88, 118-121. – Об отдельных составляющих образа пути у Мандельштама см.: С. Г. Шиндин, ‘Город в художественном мире Мандельштама: пространственный аспект’, сс. 484-486, 493-496.

⁷⁵ Данная работа во многом носит предварительный характер и может претендовать лишь на пунктирное обозначение отдельных смысловых составляющих затрагиваемой проблематики. Особую сложность в описании представляет не столько необъятность темы, сколько то, что в ее реализации участвуют такие содержательные конструкции, которые достойны отдельного анализа уже в силу своей “индивидуальной” значимости, не связываемой с собственно акмеистической перспективой.

⁷⁶ Настоящая статья была уже завершена, когда автору удалось познакомиться с посвященной аналогичной теме книгой: В. Хазан, *О Мандельштаме и А. Ахматовой: наброски к диалогу*, Грозный 1992 – учесть результаты которой уже не представлялось возможным.