

«Грифельная ода» О. Э. Мандельштама как логодицея¹

Я. Левченко

ЕВРОПЕЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

«Грифельная ода» (далее – ГО) принадлежит к числу наиболее семантически плотных текстов Мандельштама. Она занимает промежуточное положение между репертуаром раннего «декларативного» акмеизма и позднейшими текстами-головоломками в духе поэтики лингвистических ассоциаций, где чистое словотворчество рано или поздно оборачивается обновлением смысла². Тем не менее, различие двух типов языкового мышления – с доминантой в плане выражения или с доминантой в плане содержания – остается принципиальным. В первом случае поэт склонен к экспериментальному моделированию языка на всех уровнях (от фонологического до сверхфразового), во втором основной тактикой оказывается внутренняя «деконструкция» языка. Поэт свободно комбинирует лексические единицы, создавая «случайные» синонимические ряды, противопоставляя понятия по их вторичным признакам, и т. д.³.

¹ По жанру настоящая работа представляет собой упражнение по анализу текста и потому большей частью воспроизводит уже известные положения. Ее возможная ценность состоит разве что в попытке осторожно свести на ограниченном пространстве существующие трактовки текста. Подобная процедура конкретизирует позицию текста в поэтическом мире автора, демонстрируя его принципиальную «неслучайность» в традиционно структуралистском ключе.

² Н. Харджиев возводит эту поэтику к Хлебникову (*М* 1973: 283), с которым имеются не только интенциональные, но и вполне конкретные текстуальные переклички. В частности, предполагается, что **проточная вода** и **царапины грифельного лета** в ГО соответствуют **текучей воде** и **царапине по небу** у Хлебникова, с которым Мандельштам встречался весной 1922 г. (*Тарановский* 2000: 67).

³ Уже в одном из первых исследований семантики ГО отмечается, что «сам поэт именно в сопряжении по периферийным признакам смыслов разного уровня видел манифестацию специфически поэтической структуры» (*Сегал* 1972: 55). Ср. с пафосом «Египетской марки» (1928): «Уничтожайте рукопись,

Давно отмечено, что слово Мандельштама свидетельствует о ликвидации перцептивных барьеров. Мир ощущений образует единый континуум; это хорошо видно на примере стихотворения «Ламарк», где обратному ходу эволюции соответствует «красное дыхание – гибкий смех». Аналогичным образом и в более ранней ГО артикуляция и письмо предстают в виде тектонических процессов. По мере их протекания «нарастает» просвечивающий смысловой палимпсест.

Одним из отличительных признаков поэтической системы Мандельштама в целом является так наз. «архаизирующая инновация», которая означает «регенерацию жанровой памяти (памяти о своих истоках) в кризисном состоянии» (Топоров 1979: 35). Мандельштам занят осознанным преодолением модернизма. Его тексты характеризует неожиданно бедный, нарочито традиционалистский метрический репертуар (Гаспаров 1997: 493 сл), а также своеобразный просодический аскетизм, при котором ритм и синтаксис пребывают в состоянии вопиющей для XX столетия гармонии (Лотман 1996: 39-40). Все это связано с убеждением Мандельштама в актуальности истории, которая причастна творческому процессу, пишет в соавторстве с поэтом, гармонизируя его дыхание и ритм творческой «ходьбы». В ГО «архаическим» приемом, отсылающим к традиции и порождающим с ее помощью новые значения, является одическое восьмистишие (Я4 со строгим чередованием мужских и женских клаузул). Эта форма в равной степени актуализирует как всю панегирическую традицию XVIII в., так и вполне конкретный источник – незаконченную «Оду на тленность» Г. Державина. Со своей стороны, ГО гипостазирует жанровую структуру оды как таковой и полемически переосмысляет державинскую эсхатологию. «Ода на тленность» эффектно венчает творческую биографию Державина, выпячивая при этом свою семантику, как и подобает эмблематическому тексту. Она была записана на грифельной доске (о чем Мандельштам определенно знал из комментариев Я. Грота к академическому собранию сочинений Державина 1864-67 г.), т. е. была буквально подвержена стиранию. Таким образом, текст наглядно иллюстрирует действие времени, представляет собой в каком-то смысле перформативное высказывание⁴. Ман-

но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире...» (М 1990, 2: 86). Или с «Разговором о Данте» (1933): «...сохранность черновика – закон сохранения энергетики произведения. Для того, чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону. Именно таков закон парусного лавирования» (Там же: 231) – уклонения поэзии от прямого истолкования.

⁴ В. Западов в комментариях к «Оде на тленность» приводит текст заметки, приложенной к первой публикации стихотворения в «Сыне отечества» (1816, № 30), в которой сказано, что Державин начал работу над стихотворением, «глядя на висевшую в кабинете его известную историческую карту река времен («Река времен, или эмблематическое изображение всемирной истории», составлена Страссом, пер. с нем. А. Варенцова. – В. 3.)» (Державин 1957: 452). Если карта истории изобразительными средствами превращает время в пространство, то текст Державина, описывающий действие времени,

дельштам подчеркивает культурную преемственность и предлагает в ГО свою интерпретацию проблемы времени, которая в первом приближении сводится к отказу от линейной модели в пользу циклической.

С одной стороны, анализируемое стихотворение приписывает горной породе свойства текста, а с другой, – само имитирует структуру горной породы. Ода «слоиста как по вертикали, в парадигматическом плане» (Сегал 1972: 64), так и по горизонтали, «что проявляется в иррадиации смысла вдоль строки и образовании устойчивых семантических комплексов, например, **На мягком сланце облаков / Молочный грифельный рисунок**, где выделенные слова содержат индуцируемые признаки «мягкое, округлое, лишенное цвета, серо-белое». Эта семантическая прослойка отчасти воспроизводится ниже: **Свицовой палочкой молочной**» (Там же; выделено автором). Первый катрен ГО очерчивает границы символического пространства, в котором будет разворачиваться в высшей степени напряженный сюжет перевода космогонического мифа в литературу. Вопреки традиционному представлению о первичности мифа по отношению к письму, Мандельштам настаивает на инверсии этих категорий. Начиная с прямой цитаты из М. Лермонтова (**звезда с звездой, кремнистый путь**) и видя в сопряжении несопрягаемых сфер (**кремня и воздуха**) особый язык, он задает лингвоцентричную перспективу, которая по мере разворачивания текста будет заполняться вещами и явлениями. Здесь обнажается одна из внутренних форм понятия «со-творение мира»: тектоническая динамика выступает как эквивалент текстовой динамики, Бог-творец имеет соавтора в лице словесного архитектора – поэта⁵. «Слово, Логос – вот творящий принцип природы и культуры, то, что останавливает временное мгновение, запечатлевает его в следе или знаке, вносит смысл в космическую трагедию» (Сегал 1972: 67). Первые четыре стиха формируют референтную решетку текста, нанизывая звенья назывных предложений и разворачивая ряды ярких противопоставлений: небо – земля, мягкий – твердый, пустота – полнота⁶.

Принято считать, что «поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметрическая повторяемость и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами» (Якобсон 2001: 531). Исходя из этого, можно трактовать заданную Мандельштамом цепочку знаков-отсылок как явление грамматического параллелизма в форме изоколона: **звезда с звездой... кремнь с водой, с подковой перстень**. Разрыв только подчеркивает значимость первого, в данном случае пилотирующего словосочетания, которое описывает стык небесных тел. По отношению к нему второе выступает в роли грамматического эквивалента, описывающего стык земных стихий (иначе говоря, скоплений тел). И

использует особенности своего носителя как гарантию постепенного самоуничтожения и тем самым себя иллюстрирует.

⁵ Речь идет не о конкуренции, а о принципиальной синхронности. Впрочем, о поэзии как о «преджизни человечества» в представлении Мандельштама см.: Тарановский 2000: 14.

⁶ Аллитерации этого пассажа на «р» и «з» стали ясны автору статьи после того, как на них обратил внимание А. Ф. Белоусов. Остается поблагодарить его за подозрение в осознанности сих изысков.

наконец, третья параллель – это стык перстня и подковы, т. е. рукотворных тел. Здесь и задается основная символическая оппозиция, которая тематизируется в тексте ГО. Показательна грамматическая инверсия, – с *подковой перстень*, – мотивированная ритмическим рисунком одического четырехстопника и демонстрирующая обратимый характер заявленных синонимических цепочек. Причем эта обратимость (и более того, амбивалентность) проявляется только на уровне вещей и символов, созданных человеком. Мандельштам будто бы указывает на то, что относительно константного противостояния стихий противостояние вещей может и должно меняться. В свою очередь, последовательность «стыков» имеет градуальный характер: от тождества словоформ, скрывающего действительное различие (звезда с звездой⁷), через устойчивое противопоставление состояний вещества (кремень с водой⁸) к произвольной, хотя и обусловленной культурной традицией, оппозиции символов (перстень с подковой⁹).

⁷ Возможно, имеет смысл вспомнить строку **Я ненавижу свет однообразных звезд...** У Мандельштама «звезда» дает коннотации холода, дистанцированности, отчужденности. С одной стороны, причиной тому – принципиальная «заземленность» акмеизма, с другой – тяготение Мандельштама к реализации метафор. Колкие лучи звезды – как иглы, они сродни лучам кристалла (соли, льда): **Я дышал звезд млечной трухой, звезд булавки золотые, идти под солью звезд** и т.д. (Об этом: *Левин 1997: 10-11*)

⁸ Ср. хрестоматийную выдержку из 2 главы «Евгения Онегина»: **Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой.** Мир, состоящий из четырех пифагорейских первостихий, – это иллюстрация принципа дополнительности, на котором, собственно, и строится смысловое пространство ГО (*Седых 1978: 17*). Если Пушкин подчеркивает различие, то Мандельштам – тесное взаимодействие («стык»), что связано с влиянием Анри Бергсона и любопытным образом напоминает эстетику Гастона Башляра, начавшего в 1930-е г. работать над своей широко известной тетралогией о поэтике стихий («Психоанализ огня», «Вода и грезы», «Грезы о воздухе», «Земля и грезы воли»). Ее основная мысль сводилась к постулированию космоса как субъекта активной коммуникации с человеком и была ориентирована на поиск аналогий между природой и культурой.

⁹ Подкова – образ, перекочевавший в ГО из пиндарического отрывка «Нашедший подкову». Здесь подкова – мнемонический слепок конского бега. Аналогичным образом, «задача поэзии (грифельной сланцевой доски – соединения кремня с водой) – в том, чтобы запечатлеть и сохранить неподвижным в памяти бег реки времени» (*Гаспаров 1995: 167*). Если подкова хранит память о промысле природы (аналогие творчества), то перстень символизирует само творчество (Ср: **И молоточками куют цикады, / Как в песенке поется, перстенок** («Черепеха», 1919) – имеются в виду свадебные песни Сафо, чьи мотивы имеют для ГО самостоятельное значение). Эта тема прозвучит в «Дайте Тютчеву стрекозу...» 1932 г. Подробнее о контрастных свойствах подковы и перстня см.: *Семенко 1986: 17*.

Лежащая на поверхности отсылка к Лермонтову¹⁰ стягивает в одну точку (стык?) драматический сюжет переосмысления лермонтовского космоса: если еще «Концерт на вокзале» (1921) отрицает саму его возможность (**Нельзя дышать, и твердь кишит червями, – И ни одна звезда ни говорит**)¹¹, то ГО рисует картину всеобщего изоморфизма, и следовательно, включения в мир «могучего стыка» звезд, в результате чего и выстраивается соответствующая иерархия аналогий.

Во втором катрене первой строфы собственно географическая экспозиция дополняется новыми элементами: под звездами покоятся облака, на которых запечатлен рисунок – отражение призрачной земной поверхности¹². **Овечьи полусонки** – еще не **ученичество миров**, а только неясное, неопределенное состояние нерасчлененной первоматерии, где слиты воедино и бледное небо, и неустойчивая земная твердь, и будущее человечество, от имени которого говорит поэт (**Мы**). Введением этого коллективного «протосубъекта» начинается вторая строфа. Еще не превратившись в учеников, носители неопределенного «мы» стоя спят **в густой ночи под теплой шапкою овечьей**, т. е. плотно сжаты в некоем теплом и душном пространстве, подобно ягням, накрытым мехом матери, и человеческим эмбрионам, готовящимся к встрече с миром¹³. Сон – это преддверие истории и ученичества. В связи с идеей учени-

¹⁰ Замечено, что по мере движения от черновиков к каноническому тексту лермонтовские ассоциации артикулируются все более отчетливо за счет маскировки державинских (*Семенко 1986: 10-11*).

¹¹ Подробнее о полемике с Лермонтовым в этом стихотворении: *Тарановский 2000: 27 passim*.

¹² Первая строфа может быть при желании прочитана и как синопсис основной интриги ГО. «В первой строфе «Грифельной оды» Мандельштам настойчиво отграничивает семантическое поле силы, сознания (строки 1-4) от поля слабости и бессознательного (строки 5-8): могучий стык звезд, источник прочного и объединяющего космического чувства, противопоставлен молочному рисунку на мягком сланце облаков и робкому бреду овечьей дремы. Облака, будучи эквивалентом лермонтовского тумана, получают тот же эпитет, что и звезды в ранних стихах Мандельштама: млечный – молочный» (*Ронен 1983: 70-71*).

¹³ О. Ронен находит в этом мотиве неожиданную отсылку к рассказу А. Чехова «Счастье» (1887), где есть описание спящих и думающих во сне овец, стоящих под Млечным путем и серым небом (*Ронен 1983: 99*). Показательно, что Чехов проводит параллель между овцами и степными курганами, в которых живет древняя тайна (*Чехов 1976: 215*); у Мандельштама гора – также, несомненно, живое существо. Следует обратить внимание, что овечья шерсть – это, с одной стороны, вместилище тела, т. е. максимально безопасное внутреннее пространство, чувство которого присуще как человеку, так и животному, а с другой – это защита от мира, результат обрастания опытом (в том числе, творческим), и покров, и препятствие одновременно. **Немного теплого куриного помета / И бестолкового овечьего тепла** достаточно для того, чтобы, переживая открытие мира, **Тихонько гладить шерсть И ворошить солому <...> И шарить в пустоте, и терпеливо ждать** («Кому зима – арак и пуниш

чества возникает дополнительная коннотация овечьей шапки, актуализирующая «державинский» текст ГО. Дело в том, что в 3-м томе того же собрания сочинений Державина с комментариями Грота воспроизводится известный аллегорический портрет работы Сальваторе Тончи, где поэт изображен сидящим в кресле у подошвы снежной горы (впоследствии этот же образ вошел в «Стихи о русской поэзии» 1932 г.: **Сядь, Державин, развалился...**)¹⁴. Венчающая его голову соболя шапка превратилась в овечью, что, помимо уже отмеченных особенностей образной системы Манделъштама, можно расценивать как стремление наделить Державина атрибутом пастуха – пастыря – учителя **учеников воды проточной**. Непосредственно к Державину отсылают также **пеночка** и **цепочка**, с которыми сравнивается журчащий родник¹⁵, – так озаглавлены державинские тексты 1799 и 1807 г., тяготеющие к анакреонтической традиции. Вместе с тем, нельзя не заметить звукового созвучия «пеночки» с «пением» и «пенной», восходящей к стихотворениям «Silentium» (**Останься пеной, Афродита...**) и «Бессонница. Гомер...» (**На головах царей божественная пена...**).

Отмеченная Сегалом «иррадиация смысла» иллюстрируется строчкой **Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг**, где текстопорождающая способность приписывается одновременно эмоциональному состоянию и безличному однократному действию, которые вместе нейтрализуют оппозицию одушевленности / неодушевленности. **Свинцовая палочка** – это буквализация немецкого слова *bleistift* («карандаш», т. е. «носитель грифеля»), которая, думается, нужна Манделъштаму не оригинальности ради, а для заострения внимания на *blei* («свинец»). Это слово имеет пароним в виде прилагательного *bleich* («белый»). Так грифель приобретает молочно-белый оттенок, что, во-первых, поясняет сочетание **молочно-грифельный рисунок** в первой строфе, а во-вторых, закрепляет чувство страха за овечьими полусонками, и следовательно, делает возможным его преодоление – как следствие автоматизации (аналогично – и в ранних вещах: **Паденье – неизменный спутник страха / и самый страх есть чувство пустоты**, 1912 г.).

Под небом – город. В первом катрене третьей строфы проступает образ города-горы. Здесь природа и культура застыли в своеобразном «кентаврийском» сцеплении, вследствие чего граница между ними оказывается несущест-

голубоглазый...», 1922). Ср., впрочем, «Сеновал» (1922): **Лиру строим, слово спешим / Обрасти косматым руном**.

¹⁴ Портрет Державина отличается в контексте ГО особой «концептогенностью». Аллегорическая поэтика работы Тончи позволяет аттестовать ее как текст, который можно с одинаковым успехом читать как на иконическом, так и на конвенциональном языке, в равной степени подмечая «высокую идею и реальное сходство» (Григорьева 2000: 28-29). Манделъштам аналогичным образом стремится к тому, чтобы иконичность ландшафта соответствовала конвенциональности поэтического слова.

¹⁵ Обратное движение воды (времени) как воссоединение материи вскоре будет отрефлектировано в размышлениях о восприятии поэзии. Ср. в «Шуме времени» (1925): «Цвет Пушкина? Всякий цвет случаен – какой цвет подобрать к журчанию речей?» (М 1990, 2: 15). См.: Ронен 1983: 106.

венной: **Крутые козьи города** и есть **кремней могучее слоенье**, а следующая горная **гряда** имеет вид **церквей и селений** (См. об этом: *Сегал 1972: 77-79*). Данный фрагмент отчетливо провоцирует попытки обратной реконструкции «реального» геологического ландшафта из ландшафта символического. В данном случае «фундирующей реальностью» могли послужить как крымские впечатления Мандельштама¹⁶, так и имевшиеся у него сведения об особенностях горных поселений. Отсутствие улик и доказательств иногда может спровоцировать рождение сугубо умозрительной гипотезы, которая от этого не становится менее любопытной. Так, авторы интереснейшей книги о «продольных срезах мандельштамовских контекстов», предположили, что под крутым козьим городом подразумевается арабский город Села (в переводе с древнееврейского – «камень»), упоминавшийся также Иосифом Флавием в «Иудейской войне» под названием Петра. Город лежал у подножья горы Ор, многие его дома были высечены прямо в скалах. Его близость к Синаю позволяет авторам говорить о нем как о вместилище единой культуры, иудейско-эллинико-христианской, в чью крепь (ядро, средоточие) и втекает родник поэзии (*Амелин, Мордерер 2000: 48-50*).

Обращенная к городам проповедь отвеса, пришедшая из архитектурной риторики стихотворения *Notre Dame* (1912), сопровождается упорной работой воды, формирующей как физическую, так и духовную материю. Незыблемость отвеса и текучесть воды – два противоположных свойства, осязаемых лишь во взаимном противодействии, которое организует всю диалектику ГО. Так, **Обратно в крепь родник журчит**, чтобы воссоединиться с первоматерией, расшатать ее изнутри и подготовить рождение текста из созревающего черновика. Развертывание текста происходит за счет эксплуатации принципиальной амбивалентности ключевых свойств воды и камня, чья оппозиция образует своеобразный метасюжет текста¹⁷. Путем перестановки эпитетов Мандельштам объединяет природу и культуру в символическое целое, организованное противостоянием стихий – персонажей космогонической драмы. Амбивалент-

¹⁶ «Фундирующая реальность» – это читательская или исследовательская конструкция, создаваемая на базе текста с помощью логики здравого смысла и самых общих сведений об авторе и его эпохе с целью выявить «реальный» контекст, спровоцировавший и/или опосредовавший создание произведения (*Левин 1997: 51*). Несмотря на то, что Мандельштам путешествовал в Армению уже после создания ГО, можно говорить об осознании взаимопротекания рукотворного и природного ландшафта. Одна из ярких иллюстраций такой параллели – монастырь Гегард, кельи которого выбиты прямо в скале и увенчаны куполами, сливающимися с островерхими нагромождениями горной породы.

¹⁷ В структуре мифологического повествования «принцип изоморфизма, доведенный до предела, сводил все возможные сюжеты к Единому Сюжету, который инвариантен всем мифоповествовательным возможностям и всем эпизодам каждого из них <...> Такие свойства, которые в немифологическом тексте выступают как контрастные и взаимоисключающие, <...> в пределах мифа могут отождествляться в едином амбивалентном образе» (*Лотман, Минц, 1981: 38*).

ность ключевых мотивов имеет многоаспектный характер: «Вода рушит и топтит, по традиционной образности, поит и оплодотворяет; в переводе на язык Мандельштама – «учит». Эта антиномия, однако, может быть рационализована: вода губит культуру (народы, царства и царей), но оплодотворяет природу – точит кремневые скалы, и унесенную породу отлагает потом в пласты свинца, из которых делаются те самые аспидные доски, на которых грифель ведет борьбу со временем» (Гаспаров 1995: 161). Таким образом, стачиваемая природой культура буквально «истекает» и отлагается в новый (культурный?) пласт, на основе которого впоследствии вырастает метатекст, осмысляющий очередную победу природы над культурой, и т. д. В этом – узловой момент спора Мандельштама с Державиным. «Река времен уничтожает все человеческое, говорит державинское восьмистишие, но об этом мы узнаем именно из державинского восьмистишия – из продукта человеческого творчества. Река времен смывает и его – на грифельной доске в Публичной библиотеке оно почти стерто. Тем не менее, до нас оно дошло; мы читаем его в собрании сочинений Державина – творчество все-таки одерживает победу над временем. Но навсегда ли? Этот ряд мыслей и сомнений может продолжаться до бесконечности, очередным звеном включается в него и “Грифельная ода”» (Там же: 161-162). Что же касается конкретной строфы, то здесь действие времени шифруется через код смерти: **И воздуха прозрачный лес / Уже давно пресыщен всеми**¹⁸. Безлиственный лес, перекочевавший сюда из «Психеи», переполнен мертвецами – таков закон древней культуры, источенной временем изнутри, но продолжающей расти вверх (**И все-таки еще грядя**). Обращает на себя внимание мотив «пресыщенного воздуха», который есть одновременно и лес: он выступает как конденсатор опыта, чей механизм самообновления не останавливается именно за счет смерти. Диалектика старения и обновления, смерти и (пере)рождения воплощена в невидимом, но густом лесу культуры, который корреспондирует с отсылающим к аргонавтам (т. е. носителям истории) «лесом корабельным, мачтовым» («Нашедший подкову»), а вместе они суть не более, чем вариации леса «Божественной комедии».

Четвертая строфа обозначает внезапный переход в иную реальность. Густую ночь пропарывает вспышка вдохновения, и ценностные акценты резко меняются: **день пестрый** перестает казаться целью пробуждения, а напротив, оказывается выметен с позором как **прозрачное** (resp. мертвое) **виденье**. Мертвый шершень возле сот – таков опустошивший себя день. Шершень, несущий смерть (как известно, это большая оса, пожирающая пчел), умирает сам, причем в непосредственной близости от того места, где взращивается мед,

¹⁸ Связь прозрачности со смертью у Мандельштама известна. Ср. **полу-прозрачный лес**, куда спускается Психея-жизнь; **прозрачные гривы табуна** на берегах Леты (1920), **прозрачную звезду – умирающий Петрополь** (1918; и как предвестие последнего: **В Петрополе прозрачном мы умрем...** 1916 г.), etc. Здесь также любопытным образом обыгрывается сочетание **безлесный воздух** из «Нашедшего подкову» – **воздуха лес**, т. е. лес, в котором нет ничего (Семенко 1986: 18).

входящий в число устойчивых божественных атрибутов¹⁹. Важный для Мандельштама круг ассоциаций связан с универсальной мифологемой меда как поэзии, истина которой познается через умирание и воскресение, или через забывание и припоминание, что в данном случае одно и то же. **Ночь-коршунница** продолжает тему памяти, поскольку **несет горящий мел и кормит грифель** и заставляет припомнить то, что скрывала завеса **дневных впечатлений**. Горящий мел (см. далее о горении в связи с птенцом) приносится в жертву грифелю, который «зажигается» сам и начинает свою осмысленную работу, подготовляя появление «я» в следующей строфе. Неологизм «коршунница», с одной стороны, восходит к *Venezia la Bella* А. Григорьева (**Проклятый коршун памяти глубоко / мне в сердце когти острые вонзил...**). С другой стороны, есть предположение, что это переключка со словом «коршунья», используемом в южнорусских говорах для обозначения наседки (*Ронен 1983: 141*). Несомненно также, что Мандельштам с его повышенной чувствительностью к созвучиям не мог не учитывать паронимазии «грифель – гриф» (*Семенко 1986: 19*). Отсюда, возникает образ ночи, кормящей стервятника, что, в свою очередь, означает сопоставимость всякой цитации как следствия анамнезиса с поеданием мертвой материи и с ее оживлением²⁰. Горящий мел, возможно, содержит отсылку к «Фаусту» (ср. подстегивающий Фауста вопрос Мефистофеля: **Тебе ли пламени бояться?**), хотя здесь вполне отчетливы и фольклорные коннотации (О. Ронен приводит пример из сборника загадок Д. Садовникова: **Летит птица глаголь – несет во рту огонь**; *Ронен 1983: 143*). В ходе анамнезиса лермонтовская ночь сменяется тютчевской (ср. **...И как виденье внешний мир ушел**), т. е. творящим хаосом. Река времен из разрушительной обращается в созидательную. Пока это стихийное невольное созидание, способное лишь стереть **дневные впечатленья с иконоборческой доски**²¹, но в нем уже оформляется энергия будущей индивидуальности. Глаголы **стереть** и **страхнуть** могут быть прочитаны как формы императива, что предполагает латентную субъектную привязку. При всей ценности, которой обладает версия истории, остроумно изложенная Державиным, Мандельштам решительно относит ее в число дневных впечатлений. **Страхнуть с руки / Уже прозрачные виденья** – значит окончательно стереть с доски то, чему суждено исчезнуть, и освободить ночные видения, отпустить их в полет. Однако полет может не получиться за недостатком сил: этот мотив может быть интер-

¹⁹ Ср. басню Федра, в которой фигурирует высокий дуб, растущий в центре мира (аналог Мирового Дерева), на вершине которого расположены пчелиные соты.

²⁰ Мертвое приобщается к живому и живет вместе с ним в приближении к смерти и обновлению. Ср. с фундаментальной для индоевропейского мифологического субстрата триадой *смерть – трапеза – совокупление*, реконструированной в: *Фрейденберг 1998*.

²¹ Вероятно, Мандельштам имеет в виду радикальный державинский проект «текстуализации» истории, сопоставимый, как представляется, по своей метафорической энергетике с современной «метаисторией».

претировав и как автоаллюзия на рецензию, написанную в связи с публикацией пьесы И. Анненского «Фамира-кифаред» (Ронен 1983: 147)²².

Первый стих пятой строфы тематизирует процесс созревания новой поэзии: на фоне заметного преобладания у Мандельштама именных конструкций (Лотман 1996: 22-39) последовательность из двух глаголов несовершенного вида (**Плод нарывал, зрел виноград**) не может показаться случайной. Тем самым заостряется внимание на метафоре винограда как поэзии, в которой можно видеть источник последующих вариаций поэтологического характера²³ – достаточно вспомнить **стихов виноградное мясо** из «Батюшкова» и **Я буквой был, был виноградной строчкой** из «Немецкой речи» (оба текста – 1932). Следствием ночного вскармливания закономерно будет созревание, чья интенсивность скрыта оболочкой плода. Оно соответствует открытому и самозабвенному протеканию дня, на что это указывает тавтологическое сравнение **День бушевал, как день бушует**, видовой формой глагола связанное с двумя предшествующими предложениями. Атрибутами дня являются и **в бабки нежная игра**, и **злых овчарок шубы**. В поэтической мифологии Мандельштама игра в бабки имеет отчетливую связь со временем, вскрываемую, опять-таки, путем реализации стертой метафоры. Это именно *детская* «нежная» игра, т. е. самоутверждение молодости²⁴, тогда как *бабки* обозначают отживаю-

²² Ср. текст рецензии 1913 г.: «Пока Фамира был причастен к музыке, он метался между женщинами и звездами. Но когда Кифара отказалась ему служить и музыка лучей померкла в выжженных углем глазах, он, жутко безучастный к своей судьбе, сразу становится чужд трагедии, как птица, что сидит на его простертой ладони» (М 1990, 2: 257).

²³ На этапе создания сборника «Tristia» и вплоть до начала 1920-х г. виноград ассоциировался с культурой как таковой (в первую очередь, с единством античного «techné»). Так, **Я сказал: виноград, как старинная битва живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке; / В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот / Золотых десятин благородные ржавые грядки** (1917). Интересно, стремился ли Мандельштам к очищению винограда от прежних, преодолеваемых им в ГО коннотаций, в конце концов остановившись на беловом варианте третьей строфы, заменив **нагорный колокольный сад и виноградники** на **крутые козьи города и гряды** (но не **грядки**)?

²⁴ Генетически этот образ напрямую восходит к пушкинскому стихотворению «На статую играющего в бабки», написанному по впечатлениям от посещения выставки в Академии художеств в сентябре 1836 г. Существенно, что текст Пушкина, как и скульптура Н. Пименова, русифицирует античную традицию. Это стилизация под «Дискобол» Мирона на русский лад: **Вот уж прицелился... прочь! Раздайся, народ любопытный, / Врозь расступись, не мешай русской удалой игре!** (об аналогичной стратегии Мандельштама см. ниже в связи с аллюзиями на Сафо). Наводит на размышления и наличие парного экфрасиса, а именно, стихотворения «На статую играющего в свайку», которое Пушкин посвятил работе А. Логановского, также виденной им на выставке. В собраниях сочинений Пушкина от первого посмертного издания до академического ПСС в 18 томах оба текста печатаются подряд, совпадая как по тематике, так и по хронологии написания. Параллельное соседство статуи

шее, умирающее время (*Сегал 1972: 88 passim*). С одной стороны, игра в бабки связана со смертью (ср. бытование этого мотива в раннем тексте «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916)), с другой – гарантирует непрерывность истории, и в этом качестве безусловно отсылает к строке **Дети играют в бабки позвонками умерших животных** из «Нашедшего подкову». Если на внутритекстовом уровне эта непрерывность может восприниматься как следствие беспечного беспамятства, то в метатекстовом измерении она предстает именно как результат работы памяти, поскольку настойчиво обнажает свое интертекстуальное происхождение. Что же касается второго атрибута, то его появление спровоцировано паронимазией **«овчарки – овцы»**, где фонетическая близость слов подчеркивает семантическую противоположность образов. Овечье руно как бы выворачивается наизнанку и превращается в шубу овчарки. Таким образом, буйство дня нисколько не беднее хаоса ночи: здесь молодость – детская игра – вступает в противоборство с оборотнями, выросшими из утробы «овечьей шапки» и покинувшими ее навсегда²⁵. День – арена вечной битвы между старым и новым за обладание историей.

Голодная вода, разрушительный поток, выпадает, **как мусор с ледяных высот**. Вода мельчает, но не сдается, играет, оборачивается то **зверенышем**, то – в следующей строфе – **пауком** (по ходу можно вспомнить, что с пауком связывается работа времени, созидającego (ткущего) и разрушающего (подающего) в одно и то же время). В связи со строкой **Изнанка образов зеленых** М. Л. Гаспаров вновь предлагает обратиться к актуальному для ГО стихотворению Державина «Пеночка», точнее, к сопровождающей его оленинской заставке из известного собрания сочинений: «Эрот смотрит в ручей, в котором отражается цветущий противоположный берег. Тут и изнанка образов зеленых, и тоска северного дерева по южному» (*Гаспаров 1995: 193*), и т. д. Рефлексия по поводу державинского контекста в данном случае тянет за собой и лермонтовские, и тютчевские коннотации. Сверх того, обогащается понимание третьей строки второй строфы: следующая за «цепочкой» и «пеночкой» «речь» предполагает близость с «рекой», а та, в свою очередь, сближается с «ручьем», в который глядится Эрот. Это несомненно усиливает и без того явную эмблематичность реализованной *цепочки* синонимов. По поводу этой достаточно темной строчки существует еще одна версия, согласно которой ключ к разгадке следует искать в одном из черновигов ГО, где возникает, пусть и периферийно, образ **слепца**, который на фонетическом уровне создает паронимазию

на выставке, а потом – в Царскосельском парке, не могло не вдохновлять Мандельштама, занятого бесконечным поиском переключек и тождеств.

²⁵ Кстати, в уже упоминавшемся рассказе Чехова «Счастье» утреннее пробуждение овец вводит их в состояние непродолжительной активности, после чего они разбредаются в дневном оцепенении (*Чехов 1976: 218*) – вторичное погружение в «полусонки» означает самоотчуждение (причина оборотничества), мотив которого отчетлив в мандельштамовской интерпретации дня. Ср. позднюю вариацию на тему «оборотничества» овечьей шапки: **Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей; / Запихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей...** (1931-35).

слепка. У слепка же есть **изнанка**, по которой можно (и требуется) опознать черты лица (см.: *Ронен 1977*).

В шестом восьмистишии эксплицитно возникает **Я** и осуществляется еще одна радикальная модификация реальности, а именно, переход от мягкой густой ночи к ночи хрупкой, которая «ломается» для **твердой записи мгновенной**. Изменяется и скорость работы творческого воображения: **Я** молниеносно фиксирует безличные **грифельные визги**, услышанные **на изумленной крутизне** (очередной пример актантной неопределенности: либо гора изумляется собственной крутизне, либо крутизне передается ощущение, которое испытывает **Я**). Строка **Ломаю ночь, горящий мел** вместе с «ночью-коршунницей» и «стрянутым с руки птенцом» (что характерно, так и не кормленным!) нашла яркое отражение в «Египетской марке», этом «романе о конце романа»: «Розовоперстая Аврора обломала свои цветные карандаши. Теперь они валяются, как птенчики с пустыми разинутыми клювами» (*М 1990, 2: 86*). Следует заметить, что приведенный пассаж комбинирует два стихотворных претекста, находящихся в отношениях последовательного подчинения. Стихотворение «Я по лесенке приставной...», входящее в «сеновальную» двойчатку 1922 г., обусловило столь важную для ГО связь птенца с мотивом горения: **Из гнезда упавших щеглов / Косари приносят назад, / Из горящих вырвусь рядов / И вернусь в родной звукоряд**²⁶. Последние два стиха этой шестой строфы демонстрируют любопытный пример осмысления мифологической противоречивости, спонтанной синхронности противоположных процессов. С одной стороны, **Я** меняет **шум** (хаос, «визги») на **пенье** (порядок, гармонию, космос),

²⁶ Собственно, в этом тексте речь идет о неудачном опыте творческого перерождения (которое позднее состоялось в ГО через слияние культуры и природы). Ложность пути к небу, наполненному, как известно, колючими звездами, подтверждается затрудненностью дыхания – ощущением «колтуна пространства» (о принципиальной для Мандельштама связи стиха с дыханием см.: *Гинзбург 1974: 386; Лотман 1996: 45*). Поспешная попытка «обрасти косматым руном» (природа и культура связываются в этом понятии воедино) заканчивается тем, что несостоявшееся «я» вырывается из **горящих рядов**, т. е. из рядов учеников-птенцов (это подтверждается значением метафоры **горящего мела** в ГО), и возвращается в **родной звукоряд**, т. е. в прежний привычный контекст. В этом смысле строфа: **Чтобы розовой крови связь / И травы сухорукый звон / Распростились: одна – скрепясь, / а другая – в заумный сон** может отчасти подготавливать возникновение такого важного для ГО мотива, как обратное течение родника в **крепь** горы. **Скрепление** крови означает, как кажется, восполнение, оживление «я», вернувшегося из удушающего плена сеновала. Во всяком случае, это дополняет каноническую, хотя и неочевидную дешифровку «скрепиться» как «сдержаться» (*Тарановский 2000: 46*). Во второй строфе ГО возвращение воды в глубь горы обозначает и обратное течение времени, возвращение слова к **бреду овечьих полусонок**, т. е. отказ от ученичества, декларируемый в «Сеновале», и невидимое **созревание черновика**, т. е. попытку преодоления (разрыва) камня (плода) изнутри в качестве **ученика воды проточной**.

с другой – меняет **строй** (словарный синоним порядка) на **стрепет** (нечто, явно противоположное порядку)²⁷.

Седьмая строфа ставит проблему самоидентичности (**Кто я?**), что возвещает конец ученичества и ведет поэта к осознанию своей принципиальной двойственности и к ее принятию по образу и подобию двойственности мироздания. При этом не мир уподобляется **Я** (мифологический антропоморфизм), а **Я** тянется к миру, но не отождествляется с ним, предпочитая оставаться на границе между двумя реальностями в качестве медиума, посредника. В этом смысле **двурушник** сознательно заостряет пейоративный смысл авторского двойничества: поэту не дано быть ни **каменщиком**, ни **корабельщиком**²⁸, и это кладет границу между ним и остальным человечеством.

Показательный пример семантической поливалентности демонстрирует вторая часть анафорической конструкции, развернутой в седьмой строфе: **Блажен, кто завязал ремень / Подошве гор на твердой почве**. Этот загадочный образ актуализирует одновременно несколько взаимно дополняющих, но не эквивалентных семантических цепочек. На самом поверхностном уровне он может прочитываться как усмирение пространства и предотвращение тектонического сдвига, который, как мы помним, есть страх. Значение этой процедуры расшифровывается и усложняется при помощи таких маркированных элементов, как **ремень** и **подошва**, опосредованно отсылающих к эллинистическому стихотворению «Черпаха» («На каменных отрогах Пиэрии» 1919 г.), вернее, к подготовке материалов для его создания. Главным источником для него послужили свадебные песни Сафо, известные Мандельштаму в переводах Вяч. Иванова и В. Вересаева. Если перевод Иванова воспринимался Мандельштамом как авторизованный, «индивидуальный», то «перевод Вересаева должен был быть для него «нейтральным» (беспризнаковым, немаркированным), т.е. своеобразным эквивалентом подлинника» (*Левинтон 1977: 125*). Мандельштам был заинтересован в своеобразной русификации греческого оригинала, поэтому предпочел перевод Иванова. Однако в ГО оказался задействован именно вересаевский вариант, где подошву золотых сандалий Сафо «...пестрый ремень покрывал, лидийской чудной работы». Опираясь на проти-

²⁷ Кстати, относительно значения этого слова нет единого мнения. Ряд исследователей доказывает, что **стрепет** – это резкий шум, издаваемый крыльями птицы при порывистом взлете (*Сегал 1972; Гаспаров 1995*). В то же время есть версия, согласно которой первоначально на этом месте стояло слово «трепет», но опечатка, допущенная машинисткой, настолько понравилась Н. С. Тихонову, что автор решил ее сохранить (*М 1990, 1: 498*). Думается, что и то, и другое вполне встраивается в поэтику ГО.

²⁸ Эта проблема восходит к «Моей родословной» Пушкина и даже затрагивает некрасовского «Поэта и гражданина». В 1922 г. в альманахе «Трилистник» появился малоизвестный текст Мандельштама «Актер и рабочий», где актер именовался «корабельщиком на палубе мира» (цит. по: *Ронен 1983: 193*), что, может быть, связано с хрестоматийным **кораблем, натрудившим в морях полотно** – аллегорией вечного обновления жизни. Опять-таки, подключается контекст «Нашедшего подкову» (**Вот лес корабельный, мачтовый**), сквозь который мерцают и *мыслящий тростник, и пшеница человеческая*.

вопоставление переводов, можно предположить, что ГО актуализирует альтернативную историософскую концепцию, которая предполагает рождение поэзии *ab ovo*, а не на основе уже существующей традиции переосмысления классического образца²⁹. Перевод Иванова – лишь очередной слой бесконечного палимпсеста, тогда как Вересаев невольно выламывается из традиции, как бы игнорирует ее. Поскольку ГО представляет собой, так сказать, само-описывающий первотекст, она предпочитает «оригинал» (Вересаева) «традиции» (Иванову), которая есть история искажения оригинала. Таким образом, под «завязавшим ремнем» имеется в виду поэт, который беспрестанно нарушает границу ночи и дня, тем самым ее подчеркивая и используя движение в целях гармонизации мира, сохранения его напряженной амбивалентности³⁰. Что же касается формулы **Блажен, кто...**, то здесь, помимо предельно общей реминисценции из Тютчева, можно назвать и более конкретный источник – текст В. Ходасевича, включенный в «Счастливый домик» и очевидно предвосхищающий мандельштамовскую образность: **Блажен, кто средь разбитых урн, / На неводеланной куртине, / Прославит твой полет, Сатурн, / Сквозь многозвездные пустыни** (1914).

Последняя строфа – мнимое примирение, выход в новый день (приготовленный за *ночь черновик* сменяется *беловым* текстом *дневника*). Язык, который учит поэт, соединяет уже не кремь с водой (две земные стихии), а кремь с воздухом, т.е. земную и небесную сферы. Космогония завершилась, в ходе нее созрел и раскрылся плод ученичества – текст ГО, последовательно описавший свое рождение и становление, а также предполагающий проекцию этой само-

²⁹ Происходит перенос значений: гора осмысляется как «каменная нога». Образы подошвы и горы вторично сливаются, по ходу вновь освежая стертую метафору («подошва горы») и представляя поэзию в виде «окаменевшего человека» или, напротив, «подвижной тверди».

³⁰ Рассмотренный мотивный комплекс в сочетании с другими «осколками» ГО неоднократно возникает и в последующих текстах. Таково происхождение **подошв Боратынского и наволочек облаков** («Дайте Тютчеву стрекозу...» (1932)), причем последние сигнализируют и о цитате из Боратынского (**Чудный град порой сольется / Из летучих облаков**), что помогает увидеть его самостоятельную значимость для ГО с ее **мягким сланцем облаков**, отражающим город в горах (*Мусатов 1995: 101*). Поэзия как движение, ходьба, стирание подошв осмыляется наиболее явно в «Разговоре о Данте» (1933): «Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии. <...> У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка – результат накопленного движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями» (*М 1990, 2: 217*). В поисках адекватных средств описания дантовского феномена Мандельштам развивает здесь идею тотальной эквивалентности, заостряя ее до предела в формуле «остановка есть движение». Наконец, исчерпание *поэтической ходьбы* тематизируется началом последнего «тифлисского» стихотворения: **Еще он помнит башмаков износ – Моих подметок стертые величье** (1937).

описывающей модели на бесконечное множество текстов. «Слоистый» язык (с **прослойкой тьмы, с прослойкой света**), совмещающий в себе свет и тьму, – это своего рода утопия универсального языка, отлагающегося в породу, отвердевшую историю человечества. «Вертикальный, естественно раскрытый срез горы», вобравший в себя «все истоки людских вер, подобно Айя-Софии» (Амелин, *Мордерер 2000*: 289), своей слоистостью отсылает и к мифологеме Вавилонской башни, которая должна была соединить два несоединимых мира. Казалось бы, текст реализует эту утопию, однако поэт-двурушник, добившийся этого мнимого равновесия, не устает сомневаться, уподобляясь библейскому Фоме (**хочу вложить персты...**) и продолжает растравлять **язву** вечного сомнения. Примечательно, как Мандельштам разрывает и модифицирует сюжет библейского сомнения: персты вкладываются не в язву, а в путь – сомнение направлено не на факт как таковой (его истинность несущественна), а на его толкование, другими словами, на собственное «Я». Язва оказывается здесь метафорой произвольного соединения стихий, которые ранее (до рождения «Я») были неуправляемы. Овладевая идеальным языком кремня и воздуха, поэт уподобляется демиургу и всякий раз в ходе создания текста имитирует возвращение Вселенной к тому первичному состоянию ученичества, с которого начиналась космогония. Дело поэзии и заключается в воспроизведении цикла, понимаемом как экзистенциально заряженная, в определенном смысле терапевтическая игра.

Литература

1. Амелин, *Мордерер 2000* – Амелин Г. В., Мордерер В. Я. Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.; СПб.
2. *Гаспаров 1995* – Гаспаров М. Л. «Грифельная ода» Мандельштама: История текста и история смысла // *Philologica*. Том 2. № 3-4. М.
3. *Гаспаров 1997* – Гаспаров М. Л. Стих О. Э. Мандельштама // Гаспаров М. Л. Избранные труды. В 3-х т. Том 3. М.
4. *Гинзбург 1974* – Гинзбург Л. Я. Поэтика ассоциаций // Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.
5. *Григорьева 2000* – Григорьева Е. Эмблема: структура и прагматика (= *Dissertationes Semioticae Universitatis Tartuensis*, 2). Tartu.
6. *Державин 1957* – Державин Г. Р. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Вступ. Ст., подг. текста и общая ред. Д. Д. Благого, прим. В. А. Западова. Л.
7. *Левин 1998* – Левин Ю. И. О русской поэзии // Левин Ю. И. Избранные труды. Семиотика. Поэтика. М.
8. *Левинтон 1977* – Левинтон Г. А. «На каменных отрогах Пиэрии...» Мандельштама // *Russian Literature*. Vol. V. No 2: Osip Mandelstam (I). The Hague – Paris.
9. *Лотман, Минц 1981* – Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология // Труды по знаковым системам 13: Семиотика культуры. Тарту (= Уч. зап. ТГУ, вып. 546).
10. *Лотман 1996* – Лотман М. Ю. Мандельштам и Пастернак. Опыт контрастной поэтики (= Библиотека журнала «Таллинн». Вып. 1). Таллинн.

11. *М 1973* – Манделъштам О. Э. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Сост. и прим. Н. А. Харджиева. Л.
12. *М 1990, 1,2* – Манделъштам О. Э. Соч. В 2-х т. Сост. П. М. Нерлера. Публ. и комм. А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера. М.
13. *Мусатов 1995* – Мусатов В. В. Еще раз к истолкованию «Грифельной оды» О. Э. Манделъштама // Державинский сборник. Под. Ред. В. А. Кошелева. Новгород.
14. *Ронен 1977* – Ronen O. The Dry River and The Black Ice // Slavica Hierosolymitana. Vol. 1. Jerusalem.
15. *Ронен 1983* – Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem.
16. *Сегал 1972* – Сегал Д. М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Russian Literature. Vol. II. The Hague – Paris.
17. *Седых 1978* – Седых Г. Н. Опыт семантического анализа «Грифельной оды» // Филологические науки, № 2. М.
18. *Семенко 1986* – Семенко И. М. Поэтика позднего Манделъштама: От черновых редакций к окончательному тексту (= Eurasistica 1). Roma.
19. *Тарановский 2000* – Тарановский К. Очерки о поэзии О. Э. Манделъштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М. [Harvard, 1976].
20. *Топоров 1979* – Топоров В. Н. Сонеты Дю Белле: К предыстории жанра // Вторичные моделирующие системы. Тарту.
21. *Фрейденберг 1998* – Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М. [Л., 1936]
22. *Чехов 1976* – Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти т. Т. 6. М.
23. *Якобсон 2001* – Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. Сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд. М., Екатеринбург. [Warszawa, 1961].