

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. П. ДРАГОМАНОВА**

На правах рукописи

КОТОВИЧ АНТОН ИГОРЕВИЧ

УДК 821.161.1 – 3.09 (043.3)

**ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ПРОЗЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА**

Специальность 10.01.02 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание научной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
профессор Пахарева Т. А.

Киев – 2013

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава I. Проза О. Мандельштама в контексте литературоведческих исследований	12
I.1. Литературоведение о проблеме взаимосоотнесенности стиха и прозы.....	12
I.2. Проблема прозы поэта в литературоведческом освещении.....	28
I.3. Проблема «стих/проза» в мандельштамоведении.....	38
I.4. Динамика чередования стиха и прозы и проблема аксиологической поляризации прозаической и стихотворной частей художественного наследия О. Мандельштама.....	47
Выводы к главе.....	57

Глава II. Образно-тематические эквивалентности в «Шуме времени», «Феодосии» и ранней лирике О. Мандельштама как средство формирования контрастных оценочных векторов художественного мира поэта.....	59
II. 1. Жанровая специфика «Шума времени» как источника оценочности.....	59
II.2. Тема «провинциализма» в эквивалентных образах «Шума времени» и стихотворениях «Царское село» и «Концерт на вокзале»....	69
II.3. Семантика Петербурга в художественном мире О. Мандельштама сквозь призму эквивалентностей «Шума времени» и лирики.....	82
II.4. Эквивалентность «иудейство» в художественном мире Мандельштама.....	93
II.5. Темы «писатели», «музыка» и «театр» в «Шуме времени» и ранней лирике О. Мандельштама.....	110
II.6. Особенности преломления темы «Крым» в прозаической «Феодосии» и лирике книги «Tristia» О. Мандельштама.....	121
Выводы к главе.....	129
Глава III. Особенности поэтики «Египетской марки» в контексте лирики О. Мандельштама.....	132
III.1. Специфика фикциональности «Египетской марки» на фоне лирики О. Мандельштама.....	132
III. 2. Временная структура «Египетской марки» и временные характеристики лирики О. Мандельштама.....	142
III.3. Субъектная структура «Египетской марки» в сопоставлении с лирической субъектностью.....	151
III. 4. Оценочное пространство «Египетской марки».....	158
Выводы к главе.....	188
Глава IV. «Четвертая проза» как квинтэссенция прозаического мира О. Мандельштама.....	190
Выводы к главе.....	205
Выводы.....	207
Список использованных источников.....	211

Введение

Актуальность исследования обуславливается непроясненностью и спорностью некоторых положений нынешней науки о Мандельштаме, в частности, несколько декларативным, но фактически общепринятым утверждением, что все творчество поэта – лирика, автобиографическая проза, очерки и статьи – представляет собой единое гомогенное целое. Одним из наиболее авторитетных источников данного положения оказалась, очевидно, программная статья пяти авторов об акмеистической поэтике «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» [102]. Именно в этой статье заявляется некая принципиальная общность, единая природа лирического и прозаического миров Мандельштама. Точно так, уже в последующих работах о творчестве поэта, понимается соотношение его творческого и жизненного путей: слово Мандельштама – это его дело, и наоборот. Отсюда – подразумеваемая идеологическая, «жизнетворческая» равнозначность лирики и прозы. В исследовательских комментариях к стихам зачастую содержатся отсылки к его прозе как к некоему ключу. Также весьма часто встречаются указания на невозможность корректно понять стихи, не обратившись за разъяснениями к прозе или к жизненному контексту.

Положением о творчестве поэта как едином гомогенном целом подразумевается, в числе прочего, некая одноприродность стихов и прозы Мандельштама, одномерность и однонаправленность миров лирического и прозаического. Должно сказать, что, несмотря на небезосновательность этого положения, специальных работ, посвященных проблеме сосуществования двух мандельштамовских художественных миров – лирического и прозаического, – не существует. Разумеется, имеющееся множество более или менее явных тематических и образных «перекличек» между лирикой и прозой Мандельштама без труда распознается и фиксируется исследователями. Однако подобные внутритекстовые связи до сих пор отмечались лишь эпизодически, по мере необходимости (а именно: проза являлась и является могучим подспорьем для истолкования стихов, на что указывает, например, К. Ф. Тарановский [176, с. 78], и – в меньшей степени – наоборот), не становясь главным предметом исследования. Между тем, выявление и осмысление системных, разноуровневых связей между прозой поэта и стихами его представляется существенным в свете важной и более общей проблемы целостности художественного мира Мандельштама, единства его творческой личности.

Существуют работы, в которых актуализируется проблема целостности лирического мира поэта [133], существуют работы, в которых осмысливается проза (в достаточной степени автономно по отношению к стихам [117], [108], [143]). Украинское литературоведение также представлено работами, проблематика которых лишь косвенно причастна к нашей, в частности, в исследовании С. А. Кочетовой рассматривается

критическое наследие Мандельштама [96]. Однако крупных исследований, в которых поднимался бы вопрос целостности текстов Мандельштама по границе лирика/проза (показательной в этом смысле в блоковедении, например, является книга Д. Е. Максимова «Поэзия и проза Ал. Блока» [111]), а в пастернаковедении – книга Н. А. Фатеевой «Поэт и проза. Книга о Пастернаке» [191]), насколько нам известно, нет, хотя в некоторых небольших и безусловно важных для нас работах вопрос этот так или иначе ставился, например, в статье С. С. Аверинцева «Так почему же все-таки Мандельштам?» [5].

Далее, ввиду недостаточной проясненности вопроса об отношении стихотворных текстов к текстам прозаическим в пределах творчества Мандельштама, неясности вопроса о качестве связей, обнаруженных и обнаруживаемых исследователями при сопоставлении поэтического и прозаического корпусов, оказывается проблематизированным и вопрос о примыкании Мандельштама к той или иной традиции – примыкании именно в отношении характера связи между стихами и прозой. В свете выявленной наукой о Мандельштаме сложности отношения его поэтики к поэтике ближайших предшественников и во многом учителей – символистов, с одной стороны, и очевидных отношений преемственности с традицией «золотой», главным образом пушкинской, с другой, представляется важным осмысление дихотомии «проза/поэзия» Мандельштама и с этой точки зрения.

Для разработки намеченной проблемы понадобилось понятие, которое бы позволило свести в анализе два текста – стихотворный (лирический) и прозаический – и выявить их сходства/различия на самых различных уровнях. Наиболее простым, удобным и адекватным целям и методологии исследования мы посчитали понятие эквивалентности, широко вошедшее в научный обиход благодаря авторитетным работам В. Шмида (прежде всего имеется в виду его книга «Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард» [206]). Это понятие довольно широко (и с различным наполнением) употребляется в литературоведении и неизбежно появляется (или подразумевается) там, где имеет место всякий сопоставительный анализ. Ведь два элемента могут быть сопоставлены лишь при условии частичного совпадения их свойств, а это и есть эквивалентные отношения между элементами.

Имеется, правда, еще один близкий по значению термин, введенный Н. А. Фатеевой и именуемый отмеченные значительным сходством тематических и иных признаков стихотворные и прозаические тексты – исследовательница называет такие тексты «близнечными». Однако избранный нами термин «эквивалентность» представляется более удачным – по той причине, что, обнаруживая между текстами отношения эквивалентности, мы тем самым подчеркиваем именно двойственную связь (различие на фоне сходства – и наоборот), а анализ «близнечных» текстов, как явствует даже из самого термина, нацелен, очевидно, на обнаружение лишь сходства. Кроме того, «близнечными» текстами корректнее именовать

именно тексты, отмеченные высокой, стремящейся к полноте, к тождеству, степени сходства. Соответствующие же прозаические/поэтические тексты Мандельштама, как будет показано далее, не соответствуют параметрам «близнечности» и, более того, изначально не задуманы как «близнечные» (в отличие, например, от стихотворений-«двойчаток», «близнечность» которых сам поэт подчеркивал и концептуализировал даже на уровне авторского жанрового обозначения).

«Эквивалентностями» мы обозначаем двунаправленные отношения сходства/различия между сопоставляемыми элементами прозы и поэзии Мандельштама. А под «элементами», в свою очередь, подразумеваются мандельштамовские темы, мотивы, образы, особенности пространственно-временной и субъектной структур. Наличие эквивалентности предполагает, что два сопоставляемых элемента сходны по признаку а и различны по признаку b. Например, сходным признаком а может быть тема двух произведений (лирического и прозаического), а признаком b, различающим их, может быть субъектная структура (в лирике, например, субъект речи безличен, в прозе представлен повествующим «я»). Чрезвычайно важным признаком является идеологический, связанный с оценочностью и степенью ее выраженности. Чаще всего эквивалентность образует именно сходство тем и образов и различие степени их оцененности. Такой подход представляется простым и результативным, исследователями Мандельштама он до сих пор не применялся.

Разумеется, разыскание и анализ подобного рода тематических, лексических и проч. эквивалентностей представляется продуктивным и для осмысления творчества поэта как целостного/дискретного мира, а проблематика целостности художественного мира Мандельштама не утрачивает своей актуальности в современном литературоведении, в том числе и украинском.

Стоит сказать, что отношения эквивалентности прослеживаются, конечно, далеко не между всеми элементами лирических и прозаических текстов поэта, можно даже говорить об эпизодичности сходств/оппозиций между стихами и прозой. Даже по тематическому признаку лирика и проза образуют две области, точки соприкосновений которых лишь относительно часты. В текущей работе поднимается вопрос о степени несовпадения лирического и прозаического миров, поэтому случаи их сближения (т. е. эквивалентности) не охватывают всей предметной области исследования. Однако, там, где имеет место эквивалентность, лучше видна разнокачественность лирики и прозы: на фоне частичного сходства ярче раскрывается различие, поэтому к случаям эквивалентности будет обращено особенно пристальное внимание.

Актуальность диссертации определяется и трудностями с наполнением понятия «проза поэта», имеющими место в литературоведении, и, далее, корректностью употребления этого понятия применительно к прозе Мандельштама. В ходе исследования предполагается восполнить некоторые пробелы в исследованиях прозы Мандельштама именно как

прозы поэта, т. е. в ее отношении к его поэзии. Комплексный со поставительный анализ прозаической и поэтической составляющих наследия Мандельштама в функциональном аспекте может в то же время послужить уточнению представлений о прозе поэта в целом.

Цель исследования – выявление специфики взаимодействия прозы и поэзии Мандельштама в формировании единства художественного мира поэта. Общая цель обуславливает нижеследующие *задачи*:

- 1) проследить динамику взаимодействия лирики и прозы в разные периоды творчества поэта;
- 2) осмыслить моменты тематических несовпадений лирического и прозаического миров;
- 3) обнаружить и проанализировать эквивалентности между лирикой/прозой на мотивно-тематическом уровне, провести наблюдение над распределением тем и спецификой их освещения в лирике/прозе;
- 4) выявить особенности субъектной структуры во взаимообращенных прозаических и поэтических произведениях Мандельштама;
- 5) исследовать роль эквивалентностей между лирикой и прозой поэта на ценностно-идеологическом уровне;
- 6) осмыслить характер взаимообращенности прозы и поэзии Мандельштама в его отношении к классической (пушкинской) и символистской традициям.

Объект исследования – весь корпус художественных и мемуарно-биографических текстов Мандельштама: пять книг стихов («Камень», «Tristia», «1921-1925», «Новые стихи» и «Воронежские тетради»), а также четыре книги прозы («Шум времени», «Феодосия», «Египетская марка» и «Четвертая проза»).

Предмет исследования – взаимообращенность поэзии и прозы Мандельштама в аспекте художественной функциональности.

Теоретико-методологическую основу работы составляют труды ученых, посвященные феномену прозы поэта (С. Броувер, О. Тилкес, Т. В. Цивьян, Р. О. Якобсон), общим проблемам взаимодействия поэзии и прозы (М. Л. Гаспаров, М. М. Гиршман, Ю. М. Лотман, Ю. Б. Орлицкий, Ю. Н. Тынянов, В. Шмид), проблемам художественной субъектности (М. М. Бахтин, С. Н. Бройтман, Л. Я. Гинзбург, Б. О. Корман, С. Н. Руссова, Д. И. Черашня), а также труды исследователей литературы рубежа XIX-XX вв. и XX в., разрабатывающие проблематику единства индивидуальных художественных систем (Л. Г. Кихней, Д. Е. Максимов, В. В. Мусатов, Т. А. Пахарева, А. П. Чудаков).

Методы исследования. Сравнительно-типологический и культурно-исторический методы применялись нами при выявлении эстетической специфики прозы О. Мандельштама; анализ ее художественной структуры и поэтики потребовал применения принципов структурно-семиотического, мотивного, целостного анализа; при исследовании эквивалентностей по

линии «стихи/проза» в творчестве О. Мандельштама использовалось также сочетание элементов методик контекстуального и имманентного анализа текстов.

Новизна исследования заключается в том, что в нем впервые в украинском литературоведении:

– в полном объеме поставлена и конкретизирована проблема целостности художественного мира Мандельштама по границе лирика/проза ;

– выявлены, систематизированы и комплексно проанализированы эквивалентности художественного мира Мандельштама по границе лирика/проза;

– определена специфика формирования взаимообращенных субъектных структур в лирике и прозе поэта, благодаря чему уточнены представления о формах субъектности у Мандельштама;

– выявлен ценностно-идеологический (оценочный) план функционирования эквивалентностей лирики/прозы в художественном мире Мандельштама, причем установлено, что лирика обнаруживает тенденцию к формированию его положительного ценностного полюса, а проза – отрицательного;

– переосмыслено и наполнено новым содержанием понятие «проза поэта»;

– уточнен характер единства художественного мира Мандельштама: вместо отношения тождества между прозаической и лирической частями «единого текста» поэта выявлено отношение дополнительности, обусловленное исследованной в работе разнокачественностью миров, представленных прозой и стихами.

Теоретическое значение исследования состоит в специфическом наполнении и применении понятия эквивалентных текстов, в уточнении представлений о разнокачественной природе лирики и прозы одного автора, а также в обосновании контекстной природы феномена прозы поэта и переосмыслении функционирования понятия «проза поэта» в литературоведческом обиходе.

Практическое значение исследования состоит в возможности использовать материалы и результаты исследования при подготовке и чтении нормативных курсов по истории русской литературы, а также спецкурсов, посвященных творчеству О. Мандельштама.

Апробация результатов исследования. Основные положения исследования обсуждались на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова, а также в форме докладов на конференциях: X Крымские Международные Ахматовские научные чтения «А. Ахматова и судьбы русской поэзии XX века», 12-14 сентября 2008 г., Саки; XVIII Международная научная конференция «Язык и культура» им. проф. Сергея Бураго, 22-26 июня 2009 г., Киев; Международная научно-практическая конференция «Література для дітей та юнацтва: інші / інакші,

чужі / свої діти» в рамках Міжнародного симпозиума «Література. Діти. Час», 1-5 юня 2011 г., Львов; Друга концептуальна конференція молодих учених «Філологія ХХІ век», 29-30 априля 2011 г., Донецьк; Міжнародна наука конференція «Мусатовські читання-2011: “О. Мандельштам і Б. Пастернак: два міра – две судьби”», 27-29 октября, Новгород Великий; ХІІІ Кримські Міжнародні Ахматовські наука читання «Творчество А. А. Ахматовой и современный литературный процесс», 15-19 сентября 2011 г., Саки; ІV Міжнародна наука конференція «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики», 5-6 октября 2012 г., Каменец-Подольський.

Публикации. По теме исследования опубликовано 8 статей, из которых 7 – в специализированных научных изданиях Украины.

Структура и объем диссертации. Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

Глава І. Проза О. Мандельштама в контексте литературоведческих исследований.

І.1. Литературоведение о проблеме взаимосотнесенности стиха и прозы.

Литературоведческая проблема осмысления специфики стиха и прозы в их со- и противопоставленности активно разрабатывалась в филологической науке ХХ-ХХІ вв. и все же остается далекой от разрешения.

Сопоставление поэтической стихии с прозаической по определению представляется делом весьма затруднительным: смыслы в прозаической речи выстраиваются по иным, нежели в речи стихотворной, законам. Как бы ни сближались (в особенности активно начиная с конца 19-го в.) эти две стихии, смысл в ограниченном по длине ритмизованном стихе никогда не будет равен смыслу в непрерывной и совсем по-иному ритмизованной прозаической строке (другими словами, смыслы стихотворения невозможно передать прозаическими средствами). Поэтому, думается, сопоставление слова стихового со словом прозаическим будет заведомо страдать неполнотой и ущербностью, самое поле сопоставления будет неизменно ограничено свойствами сопоставляемых объектов.

С другой стороны, будь стихи и проза объектами абсолютно разнокачественными, не возникло бы проблемы их противопоставленности. А о том, что проблема эта наличествует и что она стара и актуальна, говорит огромный и все пополняющийся список научных трудов, посвященных ей. И как раз этим вопросом, а именно, степенью разнокачественности мандельштамовских стихов и прозы, мы и намерены заниматься по преимуществу. Поэтому необходимо обращаться к работам как по истории, так и по теории литературы, посвященным указанной проблеме. Поскольку количество этих трудов огромно, то здесь, в обзоре литературы, мы ограничимся лишь необходимым минимумом.

Как и всякая литературоведческая проблема, проблема «стихи и проза» разрешается в двух ракурсах: историко-литературном и теоретико-

литературном (хотя это деление до известной степени условно). Историки литературы наблюдают факты бытования стихотворной и прозаической форм во времени, теоретики пытаются выявить внеисторическое, «сущностное» различие этих двух форм.

Мы сперва остановимся на нескольких работах первого порядка, затем – второго.

Точкой отсчета здесь, безусловно, являются классические фундаментальные исследования: «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского [39], «Проблема стихотворного языка» Ю. Н. Тынянова [185]: в них разработаны теоретические принципы изучения стиха и прозы в их взаимной соотнесенности и намечены параметры исследования данной проблемы в исторической динамике.

Вместе с тем, имеется ряд более современных работ, существенно дополняющих и развивающих положения классических исследований.

Среди таких – две статьи М. Л. Гаспарова: «Поэзия и проза – поэтика и риторика» [56] и «Оппозиция “стих – проза” и становление русского литературного стиха» [54]. В первой речь идет о дихотомии стихи/проза в античности. Гаспаров дает прежде всего исторический фон, на котором складывались стихотворная и прозаическая формы словесности. Для нас особенно важна идеологически-возвышенная означенность, боговдохновенность поэзии, с одной стороны, и насущность, злободневность, «деловитость» античной прозы, с другой. По Гаспарову, именно тогда в прозу стали проникать поэтические элементы, практичность прозы уже тогда стала разбавляться эстетичностью поэзии – так сложилась риторика. Очевидно, взаимообмен изобразительными средствами (неравный: проза чаще ориентировалась на поэзию) до конца 19-го в. носил характер умеренный, сдержанный, и только в интересующую нас неклассическую эпоху, к которой примыкает Мандельштам, в прозу проникли все до единого формальные элементы стиха, а также произошло уравнивание идеологического статуса лирики и прозы.

Вторая работа посвящена той же проблеме, только не на античной, а на русской почве. Речь идет о неправомерности применения оппозиции стих/проза к русской словесности до конца 17-го в. Вместо этой оппозиции Гаспаров полагает более верной формулировку «текст поющий/текст произносимый». Древнерусская литература не знала «стихов» и «прозы»: это, по-видимому, говорит о том, что последние суть явления во многом идеологические, привнесенные извне (в эпоху барокко), а не исконные и органичные для русской словесности.

Кроме того, интерес для нас представляет еще одна работа Гаспарова, но уже скорее теоретического характера: «Русский стих начала XX века в комментариях» [57], в особенности первая глава – «Стих и проза». Ученый, во-первых, применяет наиболее простой и, на наш взгляд, одновременно наиболее верный критерий различения стихов и прозы, а именно: стихотворным называется текст, четко расчлененный на относительно короткие отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой. Во-вторых,

дает ряд примеров – случаев сближения и смешения стихов и прозы, на которых отчетливо прослеживается и подтверждается это различие. Мы будем придерживаться именно этих простых определений стиха и прозы: имеющиеся в науке попытки дать более объемное (а в пределе – исчерпывающее) наполнение этим двум понятиям, например, в работах Б. Я. Бухштаба, М. М. Гиршмана, М. И. Шапира и других, на наш взгляд, небезрезультатны, но для задач текущей работы излишни.

Стоит тут упомянуть и большую работу Ю. М. Лотмана «Анализ поэтического текста» [110], в особенности главы «Поэзия и проза» и «Природа поэзии». Исследование представляет и историко-литературный интерес, и теоретико-литературный. Небольшой иллюстративный исторический экскурс по русской словесности Лотмана, думается, примыкает к гаспаровскому: деление литературы на стихи/прозу – явление, обусловленное в первую очередь идеологически. Проза мыслится читателем, например, 19-го в., как противоположность поэзии, но для подобного осмысления прозы должны были сложиться определенные условия (например, представление о «каноне» прозы как о «реалистической», «серьезной», бытописательной). Для нас же особенно важна теоретическая часть работы Лотмана, а именно представление о художественной прозе как о некоей совокупности «минус-приемов» (т. е. приемов поэзии), или отсутствия поэтических элементов в прозе, которое и становится значимым только на фоне стихотворных поэтических произведений (такие «напряженные» отношения между прозаической и поэтической словесностью характерны, в частности, для 19-го в.; в модернистское время, как уже было упомянуто, эти отношения приобрели иной, менее антагонистичный характер). Интересен в указанной работе момент сосуществования структурного и исторического подходов. Этому посвящена статья И. Верча «Стихи vs. проза: от Бахтина к Лотману и дальше...» [38].

Нужно сказать, что большинство литературоведов, интересующихся проблемой стихи/проза, подходят к ее разрешению теоретически (это понятно: сама проблема носит характер скорее теоретический, чем практический). Поэтому и работ по теории стиха/прозы в их противопоставленности больше. Разумеется, современное теоретическое стиховедение, начатое еще А. Белым и В. Брюсовым, получило дальнейшее развитие прежде всего в трудах формалистов и их последователей. Работы их также уже успели стать классическими, поэтому ограничимся лишь перечнем главнейших: [183], [209], [164], [180], [36], [66], [202].

Из сравнительно недавних работ укажем на две Ю. Б. Орлицкого.

Первая – «Стих и проза в русской литературе» [140]. Одна из задач данного исследования состоит в систематизации случаев употребления стихотворных размеров в русской прозе. Для автора важно именно «стиховое начало» в прозе, т. е. формальные атрибуты стиха (главным образом это метр). Обнаруженный метрически оформленный отрезок прозаического текста и позиционируется автором исследования как результат влияния стиха.

И этой же теме – проявлению стихового начала – посвящена еще одна работа Ю. Б. Орлицкого, уже непосредственно касающаяся нашей проблемы и нашего поэта: «Стиховое начало в прозе Осипа Мандельштама» [141]. В этой статье материалом исследования оказывается проза Мандельштама, главным образом «Египетская марка». Задача исследователя неизменна: в прозе поэта отыскивается стиховое начало. Правда, задача эта, равно как и подход исследователя, на наш взгляд, заслуживают некоторой критики. Выделять метр в прозе Мандельштама автору позволяет «специальная процедура» (т. е. сам текст несколько не индуцирует потребности обнаруживать в нем стиховое начало, интуитивно оно едва ли ощущается), а именно: сознательная установка на отыскивание совпадающих с каким-либо размером прозаических отрезков. Но ощутимой повторяемости какого-либо размера (как в метризованной прозе Белого, например) у Мандельштама нет. Что делать с полученными результатами – т. е. с пестротой «метрической» картины – не совсем ясно. Как влияют (или не влияют?) метризованные отрезки на семантику – тоже. Кроме того, в статье лишь констатировано широкое (условно) употребление размеров, но точных количественных данных нет (думается, точный подсчет при таком подходе был бы затруднительным). Будь они, можно было бы сопоставить их с данными по метрике стихов Мандельштама – и тогда уже делать выводы о непосредственном влиянии/невлиянии стихов Мандельштама на прозу его.

Кроме того, в статье вовсе не поднимается вопрос о ритме метризованной прозы поэта (а ведь ритм – не в стиховедческом, а в более широком смысле – является, в сущности, смыслом всякого метра; метр и размер по отношению к ритму, думается, второстепенны). Спрашивается, почему? Потому, что ритмизованные отрезки не упорядочены, они не образуют повторяемости, достаточной, чтобы появился стиховой ритм. Впрочем, в заглавии статьи указано «к постановке проблемы», очевидно, это значит, что статья не исчерпывает вопроса, и всякий заинтересовавшийся волен продолжить исследовательскую мысль Ю. Б. Орлицкого. Мы же остановимся на следующем умозаключении: подход ученого нам представляется несколько не соответствующим предмету анализа – ритм прозы Мандельштама не зависит (или зависит, но очень незначительно) от имеющихся в прозе метризованных фраз. По-видимому, факт метризации прозы может иметь и иной, не связанный с вопросом о ритме, смысл.

Более продуктивный, на наш взгляд, подход к проблеме ритма прозы представлен в книге М. М. Гиршмана «Ритм художественной прозы» [65]. Точка зрения этого ученого, самое понимание природы ритма (корректнее сказать «ритмичности»: тут мы солидарны с Тыняновым, разделявшим явление ритма в стихах и ритма в прозе, который он именовал «ритмичностью») принципиально иное, чем у Орлицкого: прежде всего синтаксис определяет ритм в прозе, а не наоборот, как то имеет место в стихе. Единица, оформляющая прозаический ритм, по Гиршману, – колон. Это понятие очень близко к понятию синтагмы – собственно, колон и есть синтагма, только функционирующая в художественной литературе, а не в

речи. Нарастание и спад смыслов, ударения в начальных и конечных словах колонов образуют границы между колонами, частота и размерность их и определяет ритм прозы. Повторяемость сходных по размеру и ударности колонов значительно выше, чем метризованных фрагментов, поэтому колон можно (правда, все-таки весьма условно) рассматривать как прозаический аналог метрической стихотворной строки. Исследователь работает на материале прозы прозаиков: Чехова, Горького, Толстого. Синтагматический анализ прозы Мандельштама (т. е. ее ритмичности), насколько нам известно, пока что никем не осуществлялся.

Эти два подхода к изучению ритма/ритмичности прозы (второй из которых, гиршмановский, нам кажется более корректным и продуктивным) мы рассмотрели и включили в обзор лишь в общем порядке, ввиду первостепенной важности проблемы ритма при анализе всякой прозы поэта. Непосредственной же, прямой задачей текущего исследования анализ прозы/поэзии Мандельштама с точки зрения ритма все-таки не является.

Еще одно продолжение тыняновских идей находим в работе Д. М. Сегала «Вопросы поэтической организации семантики в прозе Мандельштама», выполненной на материале автобиографической повести Мандельштама «Египетская марка» [160]. Одна из задач автора – продемонстрировать, как введенные Тыняновым понятия («единство стихового ряда», «теснота» и «динамизация» словесного материала в стихе) могут функционировать и в прозе, в данном случае – мандельштамовской. Автор статьи утверждает, что редуцирование фабулы (и в целом уменьшение степени повествовательности текста), высокая частотность абзацев и малая длина предложений в абзаце, слабые причинные связи между абзацами и предложениями, другими словами, все то, что, очевидно, понимается под расхожими характеристиками «фрагментарность», «импрессионистичность», «осколочность» и т. п., – все эти факторы актуализируют поэтические «задатки» текста. Элементы текста связываются отчасти по образцу поэтическому: ассоциативно, графически, фонически и т. д. (позволим себе заметить, что графика, фоника и т. п., работающие на связность текста, – вовсе не основные атрибуты стиха. Тынянов четко дает одно главное условие, при соблюдении которого начинают работать единство и теснота словесного материала. Это очень простое условие – стих, т. е. текст, разбитый на соразмерные отрезки. Затем – метр, ритм, рифма и т. д., вплоть до фоники). Однако, невзирая на некоторую спорность методологической установки автора статьи, можно сказать, что указанная работа представляет безусловную ценность для нашего исследования. Попытка применения тыняновских идей о законах стиха к прозаическому материалу не ограничивает проблематики данной статьи. Также в ней затрагивается система мотивов и проблема организации субъектной структуры «Египетской марки».

Здесь мы перемещаем акцент с предельно общей проблемы «стихи и проза» на родственную ей, но более частную проблему влияния стиха (и лирики) на прозу. В результате такого влияния образовался круг явлений,

именуемых по-разному: «поэтизированная проза», «лирическая проза», «проза поэта» (на последнем, более актуальном для нас, подробнее остановимся чуть ниже, во втором параграфе).

В связи с этим, а также в связи с мельком обозначенной только что проблемой – степенью повествовательности прозы Мандельштама, – остановимся здесь на работах немецкого слависта В. Шмида [205], [206]. Круг интересов ученого – нарратология, в частности, механизмы наложения поэтических принципов («парадигмация, образование тематических и формальных эквивалентностей, ритмизация и т. п.» [205, с. 248]) на повествовательную канву прозаического произведения. Такая проза именуется Шмидом «орнаментальной». В русском литературоведении особенную известность получили работы ученого, в частности, об орнаментальности прозы Пушкина, Чехова, Бабеля, Замятина. Существенным представляется то обстоятельство, что между терминами «орнаментальная проза» и, например, «лирическая» или «поэтическая» проза в литературоведении нет четких границ. Актуальный для нас и, кажется, не поднимавшийся в науке вопрос: каково место понятия «проза поэта» среди ряда понятий «орнаментальная проза», «лирическая проза» и т. п.? Родственны ли указанные феномены?

Шмидом же отмечено, что, наряду с термином «орнаментальная проза», в литературоведческом обиходе имеют место понятия: «поэтическая проза» («чисто-эстетическая проза»), по Жирмунскому [71, с. 33], «поэтизированная проза», по Тынянову [185, с. 132], «лирическая проза», по Кожевниковой [89] (она же употребляет термины «неклассическая проза» и «орнаментальная проза» [88]). Есть ли существенная разница между этими понятиями? Все эти терминологические разновидности обозначают приблизительно следующее: это проза, в которой повествовательное начало уступает место началу орнаментальному, поэтическому, другими словами, текст такой прозы связывается не сюжетно, не последовательно, не внутренним протеканием повествуемой истории, а внешне-ассоциативно, при помощи вневременных элементов (ритм, композиционное оформление, фоника, система лейтмотивов и проч.). Кроме того, орнаментальная проза – явление скорее историческое, припадающее, главным образом, на русскую прозу 20-х годов, хотя В. Шмид, как уже отмечено, обнаруживает элементы орнаментальности и в «классической» русской повествовательной прозе.

Интересы В. Шмида касаются и теории повествования. Автор дает исчерпывающий обзор имеющихся на сегодняшний день теорий и взглядов на эту обширную и важнейшую часть теории литературы, предлагая затем и свое понимание.

Повествовательная структура прозы, в том числе и прозы поэта, – еще один принципиально важный момент. Огромное большинство лирических текстов – это «я-тексты». Это значит, что «повествование» (этот термин не прижился в теории лирики, кроме разве что в системе преемника идей М. М. Бахтина Б. О. Кормана и его последователей; в первую очередь нас тут интересует научное наследие Д. И. Черашней, о котором будет сказано ниже

) в лирическом тексте ведется от первого лица – и о первом лице. Субъект лирики – и «повествователь», и «герой» произведения. Принципиально важным представляется исследование прозы Мандельштама с точки зрения структуры повествовательных инстанций, например, имеется ли в прозе поэта фигура повествователя и каковы ее особенности? Близок ли такой повествователь к субъекту лирики? Какова степень «осведомленности» повествователя прозы поэта о героях/персонажах?

Интересы Д. И. Черашней в мандельштамоведении сосредоточены главным образом как раз на субъектной структуре как лирики, так и прозы Мандельштама [196], [198], [200]. Внимание исследователя привлекает не вопрос «о чем говорится в произведении», а вопрос «кто говорит в произведении». Такой подход Д. И. Черашней, думается, во многом предопределен ученичеством и продолжением идей крупного специалиста по теории и истории литературы Б. О. Кормана. Как известно, Корман представил свою версию теории повествования [91], [92] (во многом продолжив наработки М. М. Бахтина), на языке которой появляется возможность говорить о субъекте повествования/герое в прозе и субъекте повествования/лирическом герое в лирике как бы в одной плоскости. В литературоведении более распространен подход, согласно которому герой в лирике и герой в прозе – два качественно разноприродных явления (это видно хотя бы по тому, что слово «герой» без определения «лирический» употребляется только для обозначения героя ролевой лирики, героя поэмы, баллады – т. е. героя лиро-эпических жанров; «лирический» же герой – понятие специфическое и, строго говоря, не имеющее прямого отношения к повествовательной структуре: это лик, личность в лирике, «четко очерченная фигура или жизненная роль», «лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы» [153], лицо, черты которого как бы проступают из некоей необходимой совокупности лирических текстов: в связи с единичным стихотворением о лирическом герое речи быть не может), поэтому сопоставительный анализ тут невозможен. А методология Кормана для нас приемлема и полезна именно потому, что сохраняет возможность сопоставительного анализа, предполагающего наличие двух различных, однако не разноприродных явлений.

Кроме того, очевидный исследовательский интерес для нас представляет кормановская классификация точек зрения субъекта речи. Автор предпринимает следующее деление: прямооценочная точка зрения и косвеннооценочная точка зрения. Косвеннооценочная, в свою очередь, включает в себя временную, пространственную и фразеологическую точки зрения. Прямооценочная точка зрения также называется идеологической, и смысл ее – в этическом (в самом широком смысле) отношении субъекта речи к объекту речи. Временная точка зрения, соответственно, характеризует положение субъекта относительно объекта во времени, пространственная – в пространстве и т. д. Как уже было сказано, понятия и схемы повествовательных структур, предлагаемые Корманом, для нас очень удобны: они универсальны и покрывают все три рода литературы, что

весьма продуктивно для нашего исследования, носящего сопоставительный характер. Правда, автором, на наш взгляд, не проработаны градации оценочности, кроме того, в «Экспериментальном словаре литературоведческих терминов» [91, с. 685] дается характеристика лирического произведения как организованного «субъектом сознания с обязательной прямооценочной точкой зрения» [91, с. 690]. Это, на наш взгляд, слишком категоричная формулировка; субъект с прямооценочной точкой зрения очень характерен (если угодно, «обязателен»), например, для гражданской лирики: это жанр по определению оценочный, сближающий, грубо говоря, лирику с публицистикой. Забегая далеко вперед, отметим, что для субъекта лирики Мандельштама, по нашему мнению, характерна не прямая, но косвеннооценочная точка зрения. Однако в целом классификацию субъектной оценочности ученого мы берем как отправную.

Еще об одной работе следует упомянуть в связи с вышеупомянутой проблемой точки зрения в художественном произведении. В работе Б. О. Кормана эта проблема отчасти была намечена и во многом совпала, а возможно, и опиралась на классификацию точек зрения, представленную Б. А. Успенским [188]. Эта классификация также восходит к теориям автора и полифонического романа М. М. Бахтина, собственно, Б. А. Успенский прямо и говорит об уточняющем и дополняющем характере своей классификации. Нас тут в первую очередь интересует понятие точки зрения в плане идеологии, т. е. оценочная, этическая точка зрения, которая позиционируется автором как в «наименьшей степени поддающаяся формализации», и анализ которой носит в той или иной степени интуитивный характер. Существенным представляется сделанный автором акцент на значимости местоположения оценивающего носителя – внутри событий художественного произведения (герой) или вне их (повествователь). Классификация точек зрения Успенского не устарела по настоящее время и активно используется филологами.

Также мы не можем не учесть трудов более историко-литературного, нежели теоретического плана. К таким следует отнести, например, книгу «О лирике» Л. Я. Гинзбург [63]: речь в ней идет уже не конкретно о стихе в его своеобразности, а о лирике. Однако, материал этой книги – лирика 19-го и 20-го вв., т. е. эпох, когда стихотворная форма уже прочно закрепилась за лирическим родом, так что разговор о лирике становится разговором о стихах, только не в теоретическом, а в историческом плане. Кроме того, в книге речь идет и о ценностной соотнесенности между субъектом речи и объектом речи в лирике. Всякое слово в лирике, по мнению автора, оценивающее, и невозможно отделить лирику от этики. Не согласиться с тем, что всякое слово в лирике содержит оценку, конечно, нельзя, однако градация оценочности растягивается от (относительно) отрешенного взгляда на действительность (в этом случае ценность и оцененность такой действительности определяется почти лишь тем обстоятельством, что она попала в художественное произведение) до резко отрицательного – или положительного, это не существенно – взгляда, выраженного

непосредственно определенным субъектом речи относительно объекта речи: «В сжатых лирических формах оценочное начало достигает чрезвычайной интенсивности. По самой своей сути лирика – разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в очень сложном, противоречивом, ироническом преломлении), своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека» [62, с. 5-6]. Далее в книге Л. Я. Гинзбург положение об оценочности широко иллюстрируется – главным образом, поэзией XIX в. Исследователь намечает полезную для нас градацию оценочности (по границе «абстрактное/конкретное»).

К подобному типу научной литературы, которая будет привлекаться по мере необходимости, можно отнести, например, книгу Т. И. Сильман «Заметки о лирике» [163]. Особенно ценными в ней, кроме прочего, для нас являются наблюдения над предметным миром и обобщением в лирике (3-я глава). Предметность, по нашей мысли, является необходимым (однако, недостаточным) условием для оценивания мира у Мандельштама.

Упомянутые источники и приведенные выдержки иллюстрируют давно упрочившееся положение о том, что лирика – наиболее субъективный род литературы (иначе говоря, изображенная действительность тут оценивается субъектом речи интенсивнее, чем в других родах). Разумеется, лишь «интенсивнее»: представление об эпосе как «объективном», представление о первичном субъекте речи (чаще всего это повествователь) в прозе как неоцениваемом и беспристрастном, на наш взгляд, не выдерживает критики. Обратимся вновь к «Нарратологии» В. Шмида, в которой дан перечень, так сказать, «симптомов», по которым легко определить интенсивность субъекта речи в повествовательной прозе:

1. Отбор элементов (персонажей, ситуаций, действий, в их числе речей, мыслей и восприятий персонажей) из «происшествий» как из нарративного материала для создания повествуемой истории;
2. Конкретизация, детализация подбираемых элементов;
3. Композиция повествовательного текста, т. е. составление и расположение подбираемых элементов в определенном порядке;
4. Языковая (лексическая и синтаксическая) презентация подбираемых элементов;
5. Оценка подбираемых элементов (она может содержаться имплицитно в указанных выше четырех приемах либо может быть дана эксплицитно);
6. Размышления, комментарии и обобщения нарратора [205, с. 70].

Очевидно, что даже классический прозаический текст с четко выраженной повествовательной структурой всегда содержит оценку первичного субъекта речи («нарратора» в терминологии Шмида) – не говоря уже о героях и персонажах. Таким образом, можно сказать, что поэзию и прозу разделяет не сам факт оценочности/безоценочности, а функциональная направленность оценки и способы ее репрезентации.

Далее мы попытаемся показать, что проза Мандельштама носит не менее «субъективный» характер, чем его стихи, однако, содержит принципиально иной, нежели в стихах, механизм оценочности.

Следующий небезразличный для нас тематический блок – исследования автобиографизма и категории памяти как его важнейшей составляющей. Обратимся тут к работе Т. В. Цивьян «Проза поэтов о прозе поэта» [195]: «я-текст» поэзии и прозы поэта определяет жанрово-тематический набор: автобиография, воспоминания, дневники и т. п. Дело в том, что все эти формы размещаются на грани художественной литературы и «жизни», это тексты, степень «вымышленности» которых трудноопределяема. Кроме того, жесткая и убедительная критика М. М.

Бахтиным биографического метода надолго и небезосновательно посеяла сомнения и даже опасения истолковывать (понимать) произведения писателей на основе биографических сведений о них. В литературоведении, как известно, до сих пор нет ясности, до какой степени нам следует доверять дошедшим свидетельствам, биографиям и автобиографиям, мемуарам и т. п. и опираться на них в истолковании творчества поэтов/прозаиков. Поэтому, имея дело с прозой поэта, автобиографической по преимуществу (а такова, действительно, почти вся проза поэтов, в том числе и Мандельштама), приходится задаваться вопросами самого широкого спектра: от «достоверности» конкретной исследуемой прозы (например, «Шум времени» Мандельштама мыслится большинством ученых как автобиографические мемуары, между тем, мемуарность этой книги, на наш взгляд, не очевидна) до извечной проблемы вымысла в искусстве. Актуальность вопроса об автобиографизме прозы поэта и категории памяти кажется бесспорной: лирика – царство мгновения, воспоминания о себе – царство прошлого. Каким образом уживаются (корректнее: соотносятся) эти две установки в прозе поэта? Нужно еще сказать, что в случае Мандельштама царит биографический метод: жизнь и творчество поэта позиционируются как единое и неделимое житнетворчество. Укажем в связи с этим на несколько источников по проблеме автобиографизма: [41], [121], [24].

Также нам не обойтись без источников, посвященных проблеме вымысла (или, в западной терминологии, фикциональности), находящейся в непосредственной близости к проблеме автобиографизма. Литература на эту тему весьма обширна, упомянем тут две относительно свежие книги В. Шмида и Ж. Женетта, которые дают историю вопроса и отсылают к соответствующим источникам [294, с. 27-40], [70].

Как явствует из «Введения», одной из важных задач нашего исследования является также прояснение характера преемственности поэтики Мандельштама в отношении к пушкинской и символистской поэтикам прозы. Нас интересует характер связи между поэтическим и прозаическим корпусами у Мандельштама и, далее, выявление типичности/нетипичности характера этой связи в контексте пушкинской/символистской традиции. Упоминаем в связи с этим работы,

посвященные прозе Пушкина (в части из этих работ проза Пушкина берется в ее многочисленных связях с лирикой, что существенно для нас), а также соответствующие работы о поэтике символизма. Из трудов первого порядка наиболее содержательной является статья Б. М. Эйхенбаума о пути Пушкина к прозе, а также книги Н. К. Гея и С. М. Бонди [210], [61], [27], из работ о соотношении поэзии и прозы у символистов опорными для нас являются книги Д. Е. Максимова о поэзии-прозе Блока [111], Л. К.

Долгополова о прозе Белого [67], З. Г. Минц о поэтике символизма в целом [130]. Из указанных исследований в целом можно уяснить принципиальную разницу художественных стратегий в области прозы в классический период и в эпоху символизма: заданная Пушкиным традиция предполагает максимальное удаление принципов сюжетосложения, смыслопорождения, функционирования языковых средств в прозе от таковых в поэзии; символистская же стратегия строится на усвоении художественной прозой основных смысло- и структурообразующих принципов поэтического текста. Выявляя функциональную специфику прозы Мандельштама, мы должны будем определить и характер ее взаимодействия с указанными традициями.

Подведем итоги. Взаимосоотнесенность стиха и прозы привлекает внимание как историков, так и теоретиков литературы в разнообразных ракурсах. Ключевые исследования по данной проблеме (работы Ю. М. Лотмана, М. Л. Гаспарова) обращаются в анализе, прежде всего, генетического аспекта проблемы (формирование дихотомии стих/проза в процессе зарождения и развития форм художественной словесности). Не менее заметную роль играют исследования, выявляющие во взаимной сопоставленности структурообразующие принципы организации стихотворного и прозаического текстов и ставящие своей целью определение специфики каждого из этих типов художественной организации (труды Л. Я. Гинзбург, Б. О. Кормана, Ю. Н. Тынянова, Т. В. Цивьян, Д. И. Черашней, Б. М. Эйхенбаума и др.). Наконец, активно обращаются литературоведы к изучению разнообразных форм взаимопроникновения стиховых и прозаических структур (В. Шмид), причем отдельный корпус составляют исследования, посвященные выявлению и систематизации формальных элементов стиха в структуре прозаического текста (работы М. М. Гиршмана, Ю. Б. Орлицкого).

Труды указанной направленности позволяют сформировать понятийно-методологическую базу нашего исследования, разработать аналитический инструментарий для системного сопоставления прозы и поэзии Мандельштама в функциональном аспекте, обозначить основные векторы и критерии такого сопоставления (они отражены в задачах данной диссертационной работы). Специфичность предмета исследования – взаимообращенность поэзии и прозы – потребовала привлечения широкого круга понятий – от базовых понятий стиха, прозы, лирики до функционально более узких – художественной субъектности, ритма, орнаментальности; ключевым же рабочим понятием стало введенное в научный обиход В. Шмидом понятие эквивалентности, которым в работе

будут обозначаться тематически сходные, но различающиеся по каким-либо иным признакам единицы прозаических и поэтических текстов Мандельштама.

1.2. Проблема прозы поэта в литературоведческом освещении

Проблема «проза поэта» и проблема «стих и проза» представляются в известном смысле родственными. Более того, естественно предположить, что проза, написанная поэтом, может послужить удобным и полезным материалом для исследователя, интересующегося проблемой разграничения стихотворной речи и речи прозаической – ввиду того обстоятельства, что проза поэта находится на стыке речи стихотворной и речи прозаической: элементы стиха (и не только формальные) в прозаической строке могут ощущаться даже сильнее, чем в стихе (ввиду непривычного их употребления). Таковы, к примеру, «прозаический стих» А. Белого, раздражавший Е. Замятина, либо же медитативность, лирическая бессобытийность тургеневских «Стихотворений в прозе», тотчас отмеченные современниками писателя.

Предметом нашего анализа, помимо поэтических текстов, является весьма «специфическая» проза Мандельштама – т. е., проза, подпадающая под укрепившееся в литературоведческой практике, хотя и не вполне ясное, определение «проза поэта», поскольку Мандельштам общепризнан и мыслим именно как поэт. Это обстоятельство, надо полагать, призвано наложить на исследователя прозы своего рода «обязательства». Формулировка самого объекта исследования – «проза поэта» – как будто принуждает исследователя рассматривать прозаические сочинения Мандельштама не как обыкновенную «прозу», а как нечто иное: прозу, то ли освещенную стихами, то ли находящуюся в тени стихов. Во всяком случае, наименование «проза поэта» (впервые употребленное применительно к Мандельштаму М. Цветаевой) как будто подсказывает, что проза Мандельштама, судя по всему, должна иметь какое-то существенное, глубинное касательство к стихам его. Думается поэтому, что, начиная исследование взаимосоотнесенности корпусов поэзии и прозы Мандельштама, следует подробнее рассмотреть теоретическую проблему прозы поэта, обратившись к имеющимся в этой области исследованиям.

Концептуально завершено и полное описание прозы поэта как феномена еще нет, и место в общей теории и истории литературы для него пока не определено. Слово «феномен» тут – лишь условное и приблизительное обозначение, ибо пока что не ясно, сколь продуктивно и вообще возможно ли во всей пестроте и разнообразии художественных прозаических текстов, которые писали поэты, начиная с рубежа 19-20 вв. и далее (именно так для простоты будем для начала понимать смысл выражения «проза поэта»), найти некую закономерную общность между ними.

Очевидно, что генезис интересующего нас явления лежит именно в литературе рубежа 19-20 вв., когда установка на синтез стиха и прозы приобрела характер системного явления, была отрефлексирована

писателями и оказалась широко распространенной творческой стратегией – прежде всего, у символистов.

Как известно, жизнетворчество с оглядкой на искусство, столь упорно культивировавшееся символистами, привело к размыванию граней между искусством и жизнью, и далее – между жанрами и даже родами литературы. Общепринятые и относительно ясные представления о том, что и как нужно писать прозой, а что и как – стихами, к началу 20-го в., на волне всеобщей «переоценки ценностей», также подверглись релятивизации (хотя процесс этот начался еще на сто лет раньше, в эпоху романтизма). При этом существенным фактом оказалось то, что в русской литературе начала 20-го в. господствовала поэзия, так что взаимодействие прозы с поэзией носило отчасти односторонний характер: лирика изменила прозу, а не наоборот. Недаром выражение «проза поэта» по частоте употребления в художественной, критической и научной литературе (а также по полноте интуитивно угадываемого содержания) существенно опережает выражение «стихи прозаика».

Ощутимо иной ситуация взаимодействия прозы и поэзии была еще в первой трети XIX в., т. е. в «классическую эпоху». Можно ли считать пушкинские повести или «Героя нашего времени» Лермонтова «прозой поэта»? Очевидно, нет. В XIX в. проза и поэзия – это столь различные и отдаленные стихии (характерно здесь видение Пушкиным прозы и поэзии как антонимичных начал, проявленное и в «Евгении Онегине», где «стихи и проза» становятся в один ряд с антонимичными парами «волна и камень», «лед и пламень», и в заметках о прозе, с ее требованием «мысли», в отличие от поэзии, которая должна быть «глуповата», и т. д.), что, по-видимому, говорить о значительном влиянии лирики на прозу нельзя. Прозаические тексты Пушкина и Лермонтова, двух главных поэтов «золотого» века русской литературы, создавших сверх того образцовую прозу, – это тексты с традиционной для прозы, четко выраженной субъектной структурой, с повествователем и героем, и почти ничто, как указывает Р. Якобсон [211, с. 324] и как явствует из иных, уже упоминавшихся выше, пушкиноведческих исследований, не выдает в них автора-поэта. (Правда, имеется уже ряд работ, предметом которых является, например, проза Пушкина «как поэзия» [206], о которых упоминалось выше, однако прежде всего внимание в них уделяется орнаментальности прозы, функционированию отдельных поэтических элементов в прозаическом тексте, – а не собственно феномену прозы поэта). Лирика и проза для авторов XIX в. – несообщающиеся сосуды, поэтому взаимообусловленность прозы-поэзии того времени качественно иная, нежели на рубеже веков, в эпоху неклассической поэтики [33]. Следовательно, не все, что написано поэтом в прозе, является прозой поэта, и более того – понятие «проза поэта» имеет четкую закрепленность во времени, сформировавшись уже в эпоху неклассической поэтики.

Присмотримся теперь к имеющимся исследованиям о поэтической прозе. Одно из первых специальных исследований по нашей проблематике принадлежит Р. Якобсону. Ученый одним из первых поставил прозу поэта в

прямую зависимость от лирики, а именно: проза поэта мыслилась им как бы очень надежным и показательным «симптомом» лирики, по которому вполне можно судить о ней. И еще более точно, по мысли Jakobsona, можно судить о прозе, основываясь на поэтике стихов. (Интересно, что приблизительно в это же время (30-е годы прошлого века) в печати появилась работа известного критика и литературоведа-германиста Н. Я. Берковского [25], посвященная прозе О. Мандельштама, в которой он между прочим упоминает и Пастернака и призывает рассматривать прозу поэта вне зависимости от лирики. Однако, о статье Берковского речь пойдет ниже.) Непосредственным наблюдениям Jakobsona над прозой Пастернака предшествуют теоретические положения, где в самых общих чертах дается грамматическая характеристика лирических и эпических текстов: для первых характерно изложение от первого лица в настоящем времени, для вторых – от третьего лица в прошедшем времени; в лирике логический акцент поставлен над субъектом слова, в эпосе – над объектом его. Jakobson, несколько подтрунивая над уверенностью «школьных руководств», предлагающих столь «простую» (т. е. «исчерпывающую») классификацию, однако, вполне принимает ее. Собственно, на этих двух теоретических положениях – 1) проза поэта 20-го века существенно зависима от поэзии поэта и 2) субъект лирики (а, стало быть, и субъект лирической прозы, прозы поэта), взятый в настоящем времени, в мгновении, является и главным ее объектом и центром, – и выстраивается дальнейший анализ прозы Пастернака. Лиризм пастернаковской поэзии характеризуется доминированием метонимического принципа, а вслед за поэзией пронизанной метонимиями оказывается и проза. Более того, метонимический принцип построения художественного текста позиционируется Jakobsonом как более «естественный» для прозы, в то время как метафора с ее двумя сведенными по сходству составляющими более приспособлена к функционированию в стихе. Однако утверждать, что метонимический принцип есть один из универсальных принципов построения прозы поэта, Jakobson все же не берется: «проза метонимична, поэзия метафорична» – лишь посылка, требующая проверки на истинность, что и было сделано М. Л. Гаспаровым. В статье «Идиостиль Маяковского. Попытка измерения» М. Л. Гаспаров дает подсчеты метафор и метонимий у Маяковского и Пастернака, и оказывается, что последний ничуть не менее метафоричен и не более метонимичен, чем Маяковский (как это предполагалось Jakobsonом) [49].

Следующая работа, посвященная нашей проблеме, – статья Т. В. Цивьян «Проза поэтов о прозе поэта» [195]. Пытаясь наметить путь оформления теории прозы поэта автор обращается за материалом к самим поэтам (Ахматовой, Мандельштаму, Пастернаку, Цветаевой и Бродскому), писавшим прозу, и более того, – прозу «о том, как нужно писать прозу». Четко сформулированная Jakobsonом ориентированность поэзии на субъект, а прозы на объект автором статьи принимается. Поэзия мыслится как «я-текст», проза – как «он-текст». Структурное своеобразие прозы поэта

состоит, по Цивьян, в мене признаков: прозой пишется «я-текст». Из этой структуры автор делает логичный вывод и выход на тематический уровень: обращенность текста на самого себя предопределяет жанрово-тематический набор, характерный для прозы поэта. Это автобиография, мемуары, дневники, письма, записки и тексты-автометаописания (т. е. тексты о том, как пишутся тексты). Кроме того, затрагиваются проблемы разности стихотворного и прозаического текстов в целом: стих мыслится как «подпорки», с одной стороны помогающие, с другой – сдерживающие поэта. Поэт, пишущий прозой, лишает себя привычных «подпорок», в прозе его не ограничивают необходимые формальные условия стиха, в том числе и такой простой параметр, как объем, – это не может не сказаться на облике получаемой прозы. Однако здесь автор статьи только намечает вопрос: как сказывается «привычка» писать стихотворные тексты на тексте прозаическом? Небезынтересным также представляется объяснение (в виде предположения) того факта, что стихов прозаика меньше и они «ущербнее», чем проза поэта. Поэт, пишущий прозу, сохраняет коммуникативный статус лирики: он пишет тот же ориентированный на субъекта текст, т. е. «я-текст», только прозой. Прозаик же, по мысли автора, берясь говорить стихами, вынужден менять привычную для него коммуникативную структуру прозы («он-текст») на «я-текст». Поэтому очевидно, что прозаика писать стихи «проблематичнее», чем поэту – прозу. Таким образом, исторически сложившаяся закономерность (прозы поэта больше и она «естественнее», чем стихов прозаика) объясняется структурно, изнутри.

С. Броувер (S. Brouwer) в работе о взглядах И. Бродского на природу поэзии и прозы [34] придерживается методологической установки, кажущейся близкой к установке упоминавшегося отечественного литературоведа Н. Я. Берковского: «...для выявления отличительных свойств прозы поэта нужно ее сопоставлять именно с прозой прозаика». Наряду с этим отмечается разность смысловых нагрузок в выражениях «проза поэта» и «стихи прозаика»: понятие «поэт» окружено ореолом провиденциальности, это «пророк, одаренный небесами и т. п.» [34, с. 271]. В то время как слово «прозаик» величественного ореола лишено: это просто писатель, пишущий прозой. Поэтому и «проза поэта» бытует как более емкое и «высокое» понятие. Тем, стало быть, актуальнее проблема ее теоретического определения и наполнения. Одним из фундаментальных принципов, разделяющих и различающих поэзию и прозу, автор, опираясь на известные идеи М. М. Бахтина, высказанные еще в первой половине XX века, полагает диалогичность прозы – в противовес монологичности поэзии. Разность языков и точек зрения, субъектная многомерность художественного пространства – вот что в первую очередь отличает прозу от лирики. Правда, предметом размышлений автора статьи являются взгляды Бродского на прозу, поэтому анализа собственно прозы поэта с точки зрения диалогичности/монологичности в статье нет. И в целом статья представляет собой главным образом интерпретацию понятий «проза» и «проза поэта» (второе в меньшей степени) у Бродского. Рассматривается не

проза, а мысли о прозе (правда, и эссе Бродского о Цветаевой автором статьи мыслится как пример прозы поэта).

Стоит тут упомянуть и статью О. Тилкес [177] из того же специально посвященного проблеме прозы поэта выпуска журнала «Russian Literature», что и предыдущая статья. Речь в ней идет о прозе Андрея Белого – писателя, находящегося, очевидно, у самых истоков формирования интересующей нас специфической разновидности прозы. Интерес автора статьи сосредоточен на проникновении в прозу наиболее поверхностных формальных атрибутов стиха – метра, ритма, рифмы и проч. Можно ли формальное «остихотворение» прозаического текста считать неким универсальным признаком прозы поэта? Другими словами: значит ли, что проза поэта – это проза, на которую оказали влияние формальные элементы стиха? В случае А. Белого – да, однако, как отчасти показывает автор статьи и сколь можно судить по последующей за опытами Белого истории литературы, случай А. Белого – яркое исключение. «Остихотворенная» проза не получила дальнейшего массового распространения, а проза Белого у большинства читателей, в том числе и профессиональных критиков и филологов (например, среди них и такой серьезный исследователь академического толка, как Б. В.

Томашевский), вызвала недоумение и досаду: характерные «симфонии» оказались неоправданно трудными для чтения и понимания.

Статья, кроме прочего, отсылает к одной из фундаментальнейших работ по проблеме стихотворного языка, без которой, представляется, невозможно обойтись в попытке прояснения феномена прозы поэта. Это «Проблема стихотворного языка» Ю. Н. Тынянова [184]. Сам Тынянов в «Серапионовых братьях» употребляет понятие «поэтизированная проза», при этом оставляя в стороне вопрос, кто ее автор – поэт или прозаик. «Поэтизированная проза» для Тынянова – это проза бессюжетная и вобравшая в себя формальные атрибуты стиха, главным образом, звуковую сторону его. Образец такой прозы – творчество А. Белого. Также Тыняновым употребляются определения: «поэты, ориентирующиеся на прозу», «поэзия стала ориентироваться на прозу». Примечательно, что «поэтизированная проза» для Тынянова – как бы «ненастоящая», ущербная, обреченная на исчезновение проза, и перед новым поколением прозаиков «стоит задача» «обойти достижения поэтизированной прозы».

Кроме того, в рассматриваемой статье О. Тилкес поднимается проблема, которой Тынянов также касался в «Проблема стихотворного языка»: принципиальная разница между ритмом в прозе (который ученый называл «ритмичностью», тем самым обозначая разноприродность двух на первый взгляд тождественных явлений) и ритмом в стихе.

Специальных фундаментальных исследований, посвященных изучению ритмической структуры именно прозы поэтов, насколько нам известно, нет. Однако эта тема представляется довольно существенной: метр, ритм и, в меньшей степени, рифма, – основные, лежащие на поверхности атрибуты стихотворного языка – должны бы, по логике, распространиться из стихов поэта в прозу поэта в первую очередь. Кажется, это не так – если

не брать в расчет осмысленно, намеренно, искусственно ритмизованную прозу Белого и еще некоторые крайние случаи (например, опыты М. Шкапской).

Итак, для уяснения проблемы в целом представляется возможным ограничиться рассмотренными четырьмя работами о прозе поэта, поскольку это работы теоретического плана, дающие разностороннее представление о ходе научной мысли в этой области. Работ не теоретического, но прикладного характера (среди таких можно назвать, например, работу Л. А. Ореховой о лирической прозе XX века [139]), т. е. работ о прозе конкретных поэтов – Мандельштама, Цветаевой, Пастернака (внимание ученых притягивает в особенности роман «Доктор Живаго» в его соотнесенности со «Стихами Юрия Живаго») и проч. – намного больше, но исследования эти ориентированы на индивидуальные поэтики, поэтому все эти работы, за исключением мандельштамоведческих (последующих ниже), мы учитываем лишь имплицитно.

Теперь зададимся вопросом: насколько целесообразно употребление понятия «проза поэта»? Ясно, что лишь то обстоятельство, что прозу написал поэт, не может быть достаточным основанием. Равно как и, на наш взгляд, не могут быть достаточным основанием вышеизложенные признаки, извлеченные нами из работ Jakobsona, Цивьян и других. В самом деле, метонимический принцип, приписываемый Jakobsonом прозе Пастернака, не может быть универсальным идентификатором всякой прозы поэта (его универсальность, как отмечено М. Л. Гаспаровым, сомнительна даже для прозы Пастернака). Равно как и повествовательная структура, ориентированная на субъект речи («я-текст», по Цивьян), думается, не может быть основанием для выведения таких текстов в разряд специфической «прозы поэта» (рассказов от первого лица, от «я», где это «я» и является тематическим и ценностным центром произведения, много и у чистых прозаиков). Соответственно, набор тем, продиктованных структурой «я-текст» (автобиография, мемуары, дневники, письма и т. п.), также не может быть специфическим. И монологичность также, разумеется, не может быть признаком прозы поэта, хотя оформление мира художественного произведения одним субъектом речи – признак, действительно, «поэтичности» прозы.

Сделаем выводы. В виду сказанного и с учетом рассмотренных исследований по проблеме прозы поэта представляется, что мыслить прозу поэта как некую специфическую разновидность прозы, выделять ее типологически и противопоставлять прозе «традиционной», повествовательной, с четкими субъект-объектными отношениями не имеет смысла. Все известные нам и перечисленные выше признаки прозы поэта вполне умещаются в уже имеющееся и закрепленное в науке понятие орнаментальной прозы. Однако между понятиями «проза поэта» и «орнаментальная проза» нет знака равенства: проза поэта может быть орнаментальной – а может и не быть (например, проза Н. Гумилева, К. Бальмонта, В. Брюсова).

Вместе с тем, оформление понятия «проза поэта», на наш взгляд, может оказаться целесообразным в следующем смысле. Если принять положение о принципиальной зависимости прозы поэта от поэзии поэта (а в неклассическую эпоху, т. е. начиная от Серебряного века и до наших дней, с падением границ жизнь/искусство, проза/лирика, зависимость эта, так сказать, презумпциальна), тогда перед нами окажется проза с предопределенным контекстом (в самом широком смысле, не только тематическим контекстом), а именно – контекстом поэзии данного автора. Обозначение «проза поэта» в таком смысле оказывается (одновременно со значением «проза, которую написал поэт») как бы методологической установкой к ее анализу с подразумеваемыми параметрами исследования, с заранее заданной точкой зрения на нее. Понятно, что в таком случае «проза поэта» оказывается понятием иного порядка, нежели «орнаментальная проза» – понятием, функционирующим и ограниченным пределами лишь индивидуальной художественной системы поэта, писавшего прозу. Удачные иллюстрации анализа прозы поэта в указанном смысле – работа все того же Jakobsona о метонимии у Пастернака, уже упоминавшиеся книги Н. Фатеевой о прозе Пастернака и Д. Максимова о прозе А. Блока. Целесообразность этого понятия обуславливается не только задачей комплексного анализа прозы, но и более общей задачей осмысления художественного мира поэта как целостного/дискретного.

Получается, таким образом, что анализ прозы поэта осложнен (сравнительно с анализом прозы прозаика) одним очень существенным моментом – контекстом поэзии этого же поэта. Наблюдения же над ее стилем, композицией, субъектной структурой, степенью повествовательности и т. п. традиционны и не несут на себе отпечаток того, что перед ними какая-то «другая», необычная проза.

1.3. Проблема «стих/проза» в мандельштамоведении

Обратимся теперь непосредственно к трудам из области науки о Мандельштаме. Начнем с распределения мандельштамоведческих исследований по общеметодологическим установкам и определения своих позиций в этом поле. Напор ежегодно появляющихся исследований о творчестве поэта не ослабевает, а усиливается – даже и теперь, когда ореол запретности, безвестности, трагичности – всего, что с начала 60-х и до середины 90-х годов прошлого века формировало моду на Мандельштама, – уже потускнел (см. об этом: [101]). Объем исследований о текстах поэта во много раз превышает объем самих текстов. Это естественно и понятно в случае всякого подлинного поэта, а в случае Мандельштама это понятно вдвойне: декларируемая и практикуемая поэтом техника так называемых «опущенных звеньев» превращает тексты в «загадки», делает их непонятными, неоднозначными, возводит в степень n количество смыслов и интерпретаций. Степень неоднозначности текстов такова, что даже среди наиболее проницательных и именитых филологов нередко имеют место две взаимоисключающие точки зрения на один и тот же текст – это касается даже стихотворений «первостепенной важности», например, «Стихов о

неизвестном солдате» [58] или эпиграммы на Сталина.

Дело осложняется еще и тем, что наряду с техникой «опущенных звеньев» Мандельштамом декларируется установка на цитатность: тут достаточно вспомнить известное мандельштамовское уподобление «цитата-цикада». У стихотворения сознательно или неосознанно «отбрасывается ключ», отчетливый смысл его от читателя-исследователя ускользает, и поиски восполняющих смыслов, согласно указанной установке на цитатность, устремляются в безбрежное море контекстов и подтекстов (конечно, есть масса исключений, но мы говорим о тенденции). Декларация собственной поэтики цитаций как бы включает филологам зеленый свет для поисков всевозможных источников мандельштамовских текстов и, соответственно, проблематизирует всякую попытку прочесть и понять Мандельштама по возможности имманентно. Понятно, что стратегия контекстуальных поисков проникла в науку о Мандельштаме не от одного только Мандельштама: достаточно вспомнить бахтинский диалогизм и заветы западных теорий текста 20-го века в духе «нет текста без контекста» (сошлемся на превосходный краткий обзор истории лингвофилософской и семиотической мысли – от М. М. Бахтина, Ю. Кристевой, Ф. де Соссюра, Р. Якобсона до более поздних работ Р. Барта, Ю. М. Лотмана и других, принадлежащий Б. М. Гаспарову [44]; в мандельштамоведении тут особое место занимает книга К. Ф. Тарановского [176]). Не удивительно поэтому, что значительная доля текстов о тексте Мандельштама представляет собой набор гипотетических и «глубинных» контекстов, извлекаемых исследователями порой с прямо-таки схоластической изошренностью.

Интересно в связи с этим вспомнить тут мандельштамовскую критику символистских «соответствий», в частности, известный пассаж о розе: «Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой» [118, т. 1, с. 227]. И несмотря на то, что сам же Мандельштам во многом противоречил себе, воплощая поэтику как раз «намеков» и «недоговариваний» (и вообще всего того, что входит во введенное им в «Разговоре о Данте» понятие «упоминательной клавиатуры»), к этому противоречивому (однако же явно присутствующему у Мандельштама не только раннего, акмеистического, но и зрелого) тяготению к «простому» пониманию исследователи прислушиваются редко, ожидая за каждым словом Мандельштама загадку, которую нужно разгадать. Разумеется, это не значит, что в науке о Мандельштаме нет исследований иного, более прикладного характера, объектами которых являются, например, стих поэта или биография поэта. Мы лишь хотели тут указать на крайность, в которую временами впадает мандельштамоведение, пытаясь растолковать «загадочные» (это едва ли не наиболее распространенный применительно к стихам Мандельштама эпитет) тексты так, что зачастую получается еще более загадочно. Мы, разумеется, отнюдь не хотим сказать, что контекст (в самом широком смысле) несущественен и что поиски его не нужны, однако стихийно, экстенсивно привлекаемый контекстуальный материал (например, из газет, которые,

предположительно, могли попасться на глаза Мандельштаму, см. об этом: [106]), на наш взгляд, зачастую недостаточно убедителен. Принципиальный статус гипотетичности подтекста лишает авторитетности измененный подтекстом смысл исходного мандельштамовского текста.

Наряду с контекстуальным подходом существует подход, так сказать, более классического толка, который условно можно назвать «историко-литературным». Одним из первых серьезных исследований о Мандельштаме подобного рода можно считать, например, статью Л. Я. Гинзбург «Поэтика Осипа Мандельштама» [64], а также главу «Поэтика ассоциаций» из ее же книги «О лирике» [63]. Вообще, думается, для наглядности не лишним будет представить следующее (неизбежно условное) распределение сил в мандельштамоведении: «интертекстуальная» линия, начатая К. Ф. Тарановским и продолженная и усиленная О. Роненом, отчасти Ю. И. Левиным, а далее и Л. Ф. Кацисом, О. А. Лекмановым и др., и линия, заданная Л. Я. Гинзбург, к которой, думается, можно отнести научное творчество М. Л. Гаспарова, отчасти Б. Я. Бухштаба, Б. М. Гаспарова, В. В. Мусатова, Д. Сегала и в особенности С. С. Аверинцева – и многих других. В сущности, два указанных подхода отличаются только шириной привлекаемых контекстов. Тем не менее, подход к текстам Мандельштама ученых второй линии нам представляется более продуктивным и убедительным. Его можно охарактеризовать как «имманентный», основанный преимущественно на анализе внутритекстовых связей и смысловых структур. Определяющей в нижеследующем исследовании будет такая стратегия работы с текстами поэта, поскольку именно она позволяет наиболее последовательно проанализировать взаимную соотношенность прозы и поэзии в художественном мире Мандельштама.

Теперь кратко остановимся на тех мандельштамоведческих работах, которые затрагивают особенно значимый для нашего исследования аксиологический аспект изучения творчества поэта. Большинство исследований этого рода так или иначе направлено на разрешение двух главных вопросов: 1) каковы смыслы и ценности мира художественных произведений, представляемого, условно говоря, субъектом речи (субъектом лирики, лирическим героем, повествователем в прозе, героем в прозе и т. п.); 2) как этот субъект позиционирует себя относительно мира (в частности, как он его оценивает – и оценивает ли вообще). И, поскольку ключевой научный мотив нашего исследования как раз и заключается в сопоставлении мира ценностей, представленного лирикой, с миром ценностей, представленным прозой, из огромного массива мандельштамоведческих исследований выделим те, что в наибольшей степени затрагивают данную проблему. В первую очередь обратимся к тем работам, в которых эксплицируются не только смыслы и ценности художественного мира Мандельштама, но и анализируется отношение к этим ценностям субъекта речи в поэзии и прозе.

Статья С. С. Аверинцева «Страх как инициация: одна тематическая константа поэзии Мандельштама» [3] представляет для нас существенный

интерес во многих отношениях. Во-первых, в ней дан обзор отрицательно позиционируемых героем Мандельштама мотивов и образов, которые и вызывают заявленный в заглавии экзистенциальный страх, например: «смерть», «вера», «звезды», «революция» (более широко – «время»), «лес», «палач» и т. д. Во-вторых, мотив страха прослеживается на материале и лирики, и прозы (правда, без интересующих нас акцентов на эквивалентностях по границе лирика/проза). В-третьих, страх мыслится Аверинцевым как некая важная положительная составляющая инициации поэта (инициации в самом широком экзистенциальном смысле). Думается, мысль Аверинцева можно интерпретировать и перефразировать так: страх бытия есть материал для творчества, который преодолевается опытом творчества и потому положителен по существу, хотя и отрицателен по форме выражения.

Уместно тут вспомнить еще одну, более раннюю, работу Аверинцева [4], в которой подчеркнута избыточность отрицательных эпитетов в «Камне»: «небогатый», «небывалый», «невидимый», «неживой», «нежилой» и т. д., причем подобная «отрицательность» эпитетов, по Аверинцеву, вовсе не обязательно знаменует собой отрицательную оценочность с позиции субъекта речи: «...колорит этот решительно не поддается интерпретации в терминах, носящих оценочный характер, более того, делает любую попытку однозначной интерпретации “со знаком плюс” или “со знаком минус” просто абсурдной» [4, с. 50].

И последняя работа Аверинцева, которую мы включим в обзор, – скорее эссе, нежели статья: «Так почему же все-таки Мандельштам?» [5]. В этой работе, кроме прочего, затрагивается большая мандельштамоведческая тема «Мандельштам и еврейство» – правда, эта тема нас будет интересовать косвенно и в связи с работами Л. Ф. Кациса (о чем ниже), на сегодняшний день, пожалуй, главного специалиста в обозначенной области. Существенно, что позиция Аверинцева, его взгляды на еврейство Мандельштама резко расходятся со взглядами Кациса: по мысли первого, еврейство мало что определяло в жизни и творчестве поэта, по мысли второго – очень многое. Кроме того, Аверинцев, кажется, первым из мандельштамоведов говорит (правда, не в академической форме) о разноприродности лирики и прозы Мандельштама: «В нее [В прозу. – А. К.] как раз уходит все то, чему сопротивляется и что отторгает от себя мандельштамовский стих. Это не продолжение поэзии другими средствами, а высасывание из открывшихся ран поэзии смертельных для нее ядов» [5, 130].

Л. Ф. Кацис, как отмечено, придерживается противоположных взглядов на причастность Мандельштама к культурной еврейской традиции и на роль ее в творчестве поэта, рассматривая ее как формообразующую. Нужно сказать, что научное творчество Кациса отличается некоторым радикализмом: привлекаемый им контекст зачастую изменяет смысл мандельштамовского текста на противоположный тому, который уже как будто прижился в науке о Мандельштаме. Возьмем для примера статью исследователя о «Шуме времени» [81]. Как будто уже не подлежало сомнению, что иудейский мир, с которым соприкасался Мандельштам в

детстве, носил в глазах героя преимущественно отрицательный характер. Известные характеристики этого мира – например, «хаос иудейский» или «еврейская клоака» – понимались соответственно, т. е. как отрицательные. Исследователь же обнаруживает подтексты, вследствие подстановки которых смыслы приведенных двух словосочетаний окрашиваются если не в положительные, то, по крайней мере, в нейтральные тона. Разумеется, такое революционное преобразование смысла текста подтекстом не может остаться без внимания, тем более что оно напрямую соотносится с интересующей нас проблемой оценочных суждений субъекта речи у Мандельштама.

Назовем еще несколько исследований, главным предметом которых являются выявление и анализ аксиологических констант художественного мира Мандельштама. Это, например, одна из первых попыток (и, надо признать, весьма успешная) экспликации мандельштамовских глубинных тем – уже упоминавшаяся статья Н. Я. Берковского. «Главной» темой Мандельштама исследователь полагает культуру, культурную преобладанность (позднее на первостепенной важности для Мандельштама «строительства» культуры и бытия в ней настаивал М. Л. Гаспаров). В этом же ряду можно, думается, поставить книгу Н. А. Струве «Осип Мандельштам» [168], в которой делается акцент на важности христианской составляющей культуры в художественном мире Мандельштама.

Возьмем еще одну работу, которая представляется значительной, – статью А. К. Жолковского «“Я пью за военные астры...”: поэтический автопортрет Мандельштама» [74]. Исследователем предпринята попытка выстраивания инвариантов, т. е. набора устойчивых, характерных для всего творчества Мандельштама, тем и мотивов. Собраны и систематизированы мандельштамовские миромоделирующие темы и мотивы, в том числе и по признакам положительное/отрицательное, внутреннее/внешнее, свое/чужое и т. п. Так, одной из глубинных тем поэта мыслится самоощущение субъекта речи, для которого характерны «неустойчивость, неуверенность в себе, личное («слабое», «теплое», «родное») начало» – и т. д. Вторая тема – «объективный внешний мир как нечто большое, безличное, холодное, чуждое» и т. д. Положительно окрашенными оказываются темы то из первого набора, то из второго, т. е. ценностное позиционирование субъекта относительно себя самого и окружающего мира амбивалентно. Перечисляя инварианты, автор статьи и прослеживает амбивалентное к ним отношение субъекта лирики Мандельштама.

Еще одна большая и уже ставшая программной работа, в которой остро поднимается вопрос положительного/отрицательного отношения субъекта речи к объекту речи, принадлежит М. Л. Гаспарову [53]. Ученый предлагает новое истолкование «Стихов о неизвестном солдате»: вместо начатого вдовой поэта Н. Я. Мандельштам и вслед за ней закрепившегося в мандельштамоведении (по ироничному слову Гаспарова, в «солдатоведении») прочтения этих стихов как пророчески-апокалипсических и однозначно антисоветских, антисталинских,

предостерегающих от войн, смертей и гибели культуры, – вместо такого прочтения ученый предлагает иное: невзирая на апокалипсичность, советскую действительность Мандельштам принимает и готов с оружием в руках быть со своей страной в грядущих войнах. Гражданская позиция Мандельштама переосмысливается: из борца и противника – в гражданина и патриота. Необычное толкование Гаспаров дает не только «Стихам...», но и т. н. «Оде» Сталину. Опять-таки: вслед за Н. Я. Мандельштам в науке о Мандельштаме это стихотворение мыслилось как уступка поэта, его минутная слабость, желание спастись и измена самому себе, своей позиции антисталиниста. Гаспаров же пытается показать «искренность» этого стихотворения и его органичное место среди других стихов, в том числе и «Стихов о неизвестном солдате». Такое истолкование Гаспарова большинством мандельштамоведов не принято, а в особенности теми из них, для которых поэт был и остается воплощением борьбы с советским тоталитаризмом, и полемика вокруг гаспаровской интерпретации не утихла до сих пор.

Вопрос о советскости/антисоветскости Мандельштама для нас принципиален: гражданственность, отношения с эпохой – величины, неизменно присутствующие в аксиологической системе поэта. Осмысливая и поляризуя ценности и оценочные суждения поэта, мы будем опираться на уже имеющиеся в науке о Мандельштаме истолкования, учитывая весь спектр мнений по этой проблематике.

Из научного наследия Гаспарова также обратим внимание на статью «Осип Мандельштам: Три его поэтики» [52], в которой, кроме прочего, дается общий обзор фундаментальных ценностей художественного мира поэта (две главных и положительных, по Гаспарову, – «природа» и «культура»), вокруг которых и скапливается большая часть мандельштамовских тем и мотивов).

Рассмотренные выше исследования представляются наиболее значимыми для нашей работы. Остальные источники, касающиеся ценностной структуры художественного мира Мандельштама не напрямую, но опосредованно, будут далее привлекаться к работе по мере надобности в ее аналитических главах. К таким исследованиям относится, например, известная работа И. Л. Багратион-Мухранели [12], в которой представлен набор устойчивых в «Египетской марке» положительно/отрицательно позиционируемых Мандельштамом образов (например, «сырая вода» (холодная, ключевая)/«кипяченая вода»). Как показывает исследователь, отрицательно мыслится Мандельштамом тематический комплекс «польское»: варшавская комната, ротмистр Кржижановский, польская прачечная и т. д. Отрицательно маркированы усы, борода, бородатость; а вот безбородость, напротив, для Мандельштама – положительный момент.

К подобного рода наблюдениям отнесем также несколько пассажей из монографии С. Н. Руссовой [155]. Автор анализирует образы еды и питья в лирике и прозе Мандельштама и выстраивает своего рода шкалу гастрономических ценностей: на положительной координате,

маркированной как «прежнее», «свое», оказывается вино, ключевая вода, изюм, халва и т. д., на отрицательной, маркированной «нынешнее», «чужое» – шерри-бренди, чай, сбитень, хлеб. Так же осмысливается архетип «дом» в «Египетской марке»: по мысли исследователя, этот архетип окружен ореолом ущербности, катастрофичности.

Подведем итоги. Проанализировав основной корпус мандельштамоведческих исследований, мы выявили в мандельштамоведении две ведущих аналитических стратегии, которые обозначили как интертекстуальную (ведущую начало от трудов К. Ф. Тарановского) и имманентистскую (заданную трудами Л. Я. Гинзбург). С точки зрения изучения функциональной специфики прозы в индивидуальной художественной системе Мандельштама, для нашего исследования более методологически адекватным представляется второй из указанных подходов, и он же, как показывает анализ научной мандельштамоведческой литературы, является менее разработанным, чем первый.

Отдельный интерес для нас представляют также многочисленные работы мандельштамоведов, в которых очерчиваются аксиологические параметры и константы художественного мира поэта. Однако, как было выявлено, среди работ этого рода не существует таких, в которых проводилось бы сопоставление аксиологических параметров прозы и поэзии этого автора. Исследователи, оперируя тематически отобранными группами текстов (например, стихи на «античную» тему, на тему «еврейства» и т.д.) или отдельными текстами («Стихи о неизвестном солдате»), выявляют круг религиозно-культурных, политических, национальных и прочих ценностных ориентиров поэта, а также его индивидуальные аксиологически окрашенные образы и мотивы, не различая принципиально функционирование таковых в поэзии и прозе. По нашему же мнению, такое различие и сопоставление привело бы к результатам, существенно уточняющим представления о характере формирования целостности художественной системы Мандельштама.

Таким образом, на основании проделанного анализа научной мандельштамоведческой литературы, мы можем констатировать, что в науке о Мандельштаме имеются лишь эпизодические наработки к нашей проблеме. Целенаправленного исследования цельности/дискретности художественных миров Мандельштама-поэта и Мандельштама-прозаика, исследования степени зависимости прозы его от лирики в самых различных аспектах, и прежде всего – в аспекте аксиологическом, на текущее время не существует.

I.4. Динамика чередования стиха и прозы и проблема аксиологической поляризации прозаической и стихотворной частей художественного наследия О. Мандельштама

Прежде чем перейти к сопоставлению прозаических и эквивалентных им поэтических текстов Мандельштама, уместным будет остановиться на вопросе о возможных причинах отчетливого хронологического чередования стихотворной и прозаической форм, имеющего место в творчестве поэта.

В самом деле, перед нами – простейший факт, упоминаемый, конечно же, всеми исследователями, берущимися писать о творческом и человеческом пути Мандельштама: в годы, когда писались стихи (до 1925-го и после 1930-го гг.), не писалась проза, и наоборот. Под «прозой» имеется в виду художественная проза, а именно: «Шум времени», «Феодосия», «Египетская марка» и «Четвертая проза». На статьи (и более мелкие жанры типа рецензий) это «правило» не распространилось. Ответить, почему, сейчас можно лишь предварительно: критические статьи посвящены достаточно отвлеченным от судьбы поэта темам и являются результатами скорее «профессиональной» деятельности, с одной стороны, с другой – это был один из источников заработка. обстоятельно размышлять над фактом пятилетнего молчания поэта, думается, – дело скорее специалистов из области психологии творчества, однако и всякий филолог неизбежно так или иначе сталкивается с этим фактом, требующим осмысления.

Чаще всего (начиная с воспоминаний Н. Я. Мандельштам) пятилетнее поэтическое молчание Мандельштама истолковывается лично: действительность изменилась, поэт не смог сразу в нее вжиться и с ней примириться, потерял чувство «внутренней правоты», а вместе с ним – и поэтический голос. «Он действительно растерялся: идти против всех и против своего времени не так просто. В известной степени каждый из нас, стоя на перепутье, испытывал искушение ринуться вслед за всеми, соединиться с толпой, знающей, куда она идет» [113, с. 205]. Учитывается также и некоторое количество внешне-биографических объяснений (активные поиски заработка, например). Только к 1930-му году, после живительного путешествия в Армению, Мандельштам смог занять более или менее твердую позицию по отношению к миру (хотя эта позиция как будто колеблется – от «приятия» к «неприятию» действительности, и вслед за ней колеблются и толкователи стихов). К этому времени, по словам вдовы поэта, «проза расчистила путь стихам» [113, с. 209].

Так определяется главная причина молчания, вполне убедительно.

Однако, нам кажется, что можно говорить еще, как минимум, об одной причине, по которой Мандельштам обратился к прозе. Насколько нам известно, исследователи о ней особо не упоминали, хотя причина эта проста и лежит на поверхности, а именно: в двадцатых годах в передовых литературных кругах, к которым принадлежал и Мандельштам, пропал интерес к стихам, сменившись интересом к прозе. Н. Я. Мандельштам, правда, об этом говорит, упоминая статью Ю. Н. Тынянова «Промежуток», но, по мнению вдовы, влияния на поэта она не оказала, реакция Мандельштама была отнюдь не сочувственной: «Тынянов объявил, что

настало время прозы, потому что эпоха поэзии кончена, а Мандельштам сказал, что тюремщики больше всех нуждаются в романах» [114, с. 282]. Однако, несмотря на это, к середине 20-х годов поэт фактически все-таки пишет прозой, правда, ограничиваясь малыми формами – повестями и очерками. И нам представляется, что главный мотив мандельштамовского поворота к прозе коренится в объективной историко-литературной ситуации 1920-х гг.

Литературная обстановка 20-х гг. 20-го в., думается, в определенном смысле родственна обстановке 20-х гг. века 19-го, и родственна именно спадом интереса к стихам и ростом интереса к прозе. Об этих двух периодах литературы в интересующем нас аспекте писал Б. М. Эйхенбаум: о первом – как историк литературы (например, в статьях «Путь Пушкина к прозе», «Герой нашего времени»), о втором – скорее как критик («Стихи и проза», «О Шатобриане, о червонцах и русской литературе»).

Статью Эйхенбаума о Пушкине в связи с мандельштамовскими прозаическими опытами упоминает Д. М. Сегал [160]. Обращая внимание на тот факт, что оба поэта приступают в середине и второй половине 20-х годов (только Мандельштам на 100 лет позже) к прозе, исследователь замечает, что прозу они пишут по разным причинам: Пушкина (во всяком случае, по Эйхенбауму) интересовал и привлекал сюжет, в то время как Мандельштама сюжет не интересовал совсем, более того, младший поэт был противником сюжетной прозы (и в теории, и в собственной художественной практике). Следовательно, поэты пишут прозу по разным причинам (было бы, конечно, удивительным тожество интересов поэтов). Сегал тут, как видно, рассматривает исключительно внутренние причины – мотивы, толкнувшие к прозе. И если в случае с Пушкиным эти мотивы более или менее ясны, ибо раскрыты самим поэтом в письмах, то в случае Мандельштама – не ясны, их можно лишь пытаться извлекать, что и делает Сегал. Правда, делает он это, на наш взгляд, в несколько неясных формулировках вроде: «Она (проза. – А. К.) должна была послужить трамплином для последующего поэтического творчества, ибо невозможно было сохранить смысловые комплексы, сложившиеся в «Камне» и «Tristia», без того, чтобы не подвести под них более широкую базу» [160, с. 438].

Однако, в статье Эйхенбаума достаточно ясно показано, что интерес Пушкина к прозе не возник на пустом месте, он не возник исключительно из личного интереса Пушкина, а был обусловлен (точнее сказать, подстегиваем) сложившейся литературной ситуацией: русской прозы не было, а современники чувствовали, что русская проза должна быть. Разумеется, это не значит, что нужно делать из Пушкина что-то вроде заботливой хозяйки, которая, заметив, что, так сказать, в доме русской литературы непорядок – не хватает прозы, – берется его устранять. Однако, момент заботы о русской прозе, которой нет и которая должна быть, очевиден в статьях и переписке Пушкина; у Мандельштама пушкинской заботливости о русской литературе

не наблюдается. Вот на эти моменты, говоря уже о Мандельштаме, Сегал внимания не обращает. Между тем, игнорировать их и истолковывать переход Мандельштама к прозе исключительно из его личного интереса к ней представляется некорректным, неполным (хотя, безусловно, без такого личного интереса поэта к прозе переход был бы невозможен). Но этот интерес, как и в случае с Пушкиным (думается, даже в гораздо большей степени) был стимулирован решительно «прозаически» настроенной обстановкой 1920-х годов.

Цитатами кратко обрисует эту обстановку. «Сейчас в центре литературы – проблемы прозы. Пропал интерес к интимным формам, более того – к стиховой речи вообще. Это значит, что заново явилась потребность в больших формах, в сюжете» (Б. М. Эйхенбаум) [208, с. 367]. «Идет сложное преобразование культуры – и все увеличиваются признаки того, что разовьет свое сияние планета прозы, а не стиха» (Б. М. Эйхенбаум) [209, с. 479]. «Проза должна занять вскоре место, которое еще недавно принадлежало исключительно поэзии» (Ю. Н. Тынянов) [185, с. 132]. «Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение. Место поэтов, отступавших в некоторой панике, сполна заняли прозаики. При этом поэты необычайно редели, а число прозаиков росло» (Ю. Н. Тынянов) [185, с. 168]. «Центр тяжести и преобладающие интересы переместились с поэзии на прозу» (И. Н. Розанов) (цит. по: [185, с. 464]). «Наряду с вырождением стихописания – повышенный интерес к прозе» (Э. Миндлин) (цит. по: [185, с. 464]). «Центр тяжести в литературе переместился. Беллетристика выступила на первый план. Лирика – это поэзия личных переживаний, а у кого есть время теперь расцветивать пестрыми узорами призыв души, украшать и осложнять свое существование мотивами мечты, мистики и эротики. Переживания, любовь, «всякая там мечта», это между двумя заседаниями или во время двухнедельного отпуска» (П. С. Коган) (цит. по: [185, с. 464]).

Представляется естественным, что в подобной атмосфере возникнет интерес к прозе – тем более, что поэт в это время, как свидетельствует его вдова, находился «на перепутье». Интерес Мандельштама к прозе заметен и по его статьям. Вот две цитаты из «Литературной Москвы», где поэт предстает и критиком современной ему прозы (серапионовцев, Пильняка, Белого), и теоретиком: «Проза ничья. В сущности, она безымянна. Это – организованное движение словесной массы, цементированной чем угодно. Стихия прозы – накопление. Она вся – ткань, морфология. Нынешних прозаиков часто называют эклектиками, то есть собирателями. Я думаю, это – не в обиду, это – хорошо. Всякий настоящий прозаик – именно эклектик, собиратель. Личность в сторону. Дорогу безымянной прозе» [118, т. 2, с. 261-262]. «Жажда безымянной “эклектической” прозы совпала у нас с революцией. Сама поэзия потребовала прозы. Она утратила всякий масштаб – оттого что не было прозы. Она достигла нездорового расцвета и не смогла удовлетворить потребности читателя, приобщиться к чистому действию

словесных масс, минуя личность автора, минуя все случайное, личное и катастрофическое (лирика)» [118, т. 2, с. 262]. Из рецензии на «Записки чудака» Белого: «Проза асимметрична: ее движение – движение словесной массы – движение стада, сложное и ритмичное в своей неправильности; настоящая проза – разнобой, разлад, многоголосье, контрапункт» [118, т. 2, с. 322].

Через пару лет следует работа и над «настоящей» прозой – «Шумом времени», «Египетской маркой» и «Четвертой прозой». В «Египетской марке» имеется даже автометаописательный фрагмент: «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из “Анны Карениной”. Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предложениями, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности» [118, т. 2, с. 495].

Интересно, что первый, по словам вдовы поэта, опыт художественной прозы – очерк «Шуба» – написан с осязаемыми элементами сказа. Герой-рассказчик очерка оказывается в Ростове, который соблазнил его «шубным торгом». Речь рассказчика – с характерной разговорной добродушной интонацией: «Хорошо мне в моей стариковской шубе, словно дом свой на себе носишь. Спросят – холодно ли сегодня на дворе, и не знаешь, что ответить, может быть, и холодно, а я-то почему знаю?» [118, т. 2, с. 245]. Речь эта далека от «литературной», почти лишена метафор (что в целом не характерно для прозы Мандельштама), вместо них – энергичная, как бы торговая скороговорка, насыщенная моментами простонародной речи: «Есть такие шубы, в них ходили попы и торговые старики, люди спокойные, несуетливые, себе на уме – чужого не возьмет, своего не уступит, шуба что ряса, воротник стеной стоит, сукно тонкое, не лицованное, без возрасту, шуба чистая, просторная, и носить бы ее, даром что с чужого плеча, да не могу привыкнуть, пахнет чем-то нехорошим, сундуком да ладаном, духовным завещанием» [118, т. 2, с. 245]. «Себе на уме», «чужого не возьмет, своего не уступит», союзы «даром что», «да» в значении «но» и проч. – все это моменты народной речи и приметы сказового стиля.

Быть может, этим разговорным стилем Мандельштам проникся, попав в торговый ряд Ростова и внезапно оказавшись в стихии русской речи – после месяца, проведенного в Грузии. Быть может, сказовые моменты очерка отчасти обусловлены интересом Мандельштама к творчеству формалистов и, в частности, к Б. Эйхенбауму, который в 1918-м году, как известно, статьей «Иллюзия сказа» дал толчок научной дискуссии в этой области. А возможно, что элементы сказа в «Шубе» (чуть ли не единственные во всем творчестве поэта) возникли под влиянием весьма почитаемого Мандельштамом автора, одного из главных «сказителей» 20-х годов – М. Зощенко.

Однако, далее, к концу 20-х годов, отношение Мандельштама к прозе, особенно к большим ее формам, меняется. Думается, дело тут в том числе и в том, что внезапно проснувшийся всеобщий интерес к прозе начала и еще середины 20-х носил исключительно «профессиональный», лишенный идеологического момента характер. Литература этих лет пока еще никому не служит. Иное дело – вторая половина 20-х: литература, как известно, становится все более и более политизированной, писатели теперь – государственные работники. Причем особо востребованными оказываются большие формы. Н. Я. Мандельштам так комментирует написание «Египетской марки» и ее общественно-литературный «фон»: «Она кажется мне гибридной, кроме того, фабульная сетка не что иное, как проявление внутренней слабости, уступка всеобщему восторгу перед “большой литературой” – повестью или романом с их постылой фабулой и сюжетом» [114, с. 157].

К Мандельштаму приходит понимание служебной функции, отведенной писателям государством, понимание сформировавшегося к 30-му году «официального» явления – «литературы» (это слово в «Четвертой прозе» оказывается ругательством). Конечно, нельзя забывать и об известном конфликте Мандельштама с переводчиками «Тиля Уленшпигеля» Ш. де Костера, который расширился до конфликта с этой «большой литературой».

Думается, что мандельштамовское противопоставление, деление литературы на «разрешенную» и «неразрешенную» подразумевает отчасти и противопоставление прозы и стихов, большой и малой форм. Косвенные подтверждения этому находим в «Четвертой прозе». Вот характерный фрагмент: «У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель!» [118, т. 3, с. 171]. Тут под «работой с голоса», надо полагать, подразумевается прежде всего стихотворное творчество. А вот пассаж о большой форме – «романе»: «Тюремщики любят читать романы и больше, чем кто-либо, нуждаются в литературе» [118, т. 3, с. 176]. Кроме того, обращаясь к «писателям», Мандельштам издевательски обыгрывает созвучия слов «роман» и «романес» (последнее означает тут «вороватую цыганщину писательского отродья») и говорит о своеобразном «романе»: «Уважаемые романес с Тверского бульвара! Мы с вами вместе написали роман, который вам даже не снился. Я очень люблю встречать свое имя в официальных бумагах, протоколах, повестках от судебного исполнителя и прочих жестких документах» [118, т. 3, с. 177]. Кроме того, к положительному, «антиписательскому» лагерю принадлежат именно поэты, например, Есенин и А. Шенье, а в качестве «образца» «ремесла словесного» приведен стих из поэмы Важа Пшавела в переводе Мандельштама: «И до самой кости ранено / Все ущелье стоном сокола» [118, т. 3, с. 171].

Таким образом, скорее стихи, по Мандельштаму, являют собой свободное творчество, нежели прозаические (в особенности большие) «писательские» формы. Конфликт, а затем и разрыв с «большой» официальной литературой, «добровольно-принудительно» принятое место отщепенца в писательском мире знаменовали собой возврат к стихам, к работе «с голоса». Разумеется, мы никак не хотим абсолютизировать этот момент. Как уже было сказано, писание или неписание поэтом стихов не может быть сведено к ссоре с литературными кругами и к тому, что эти круги, возможно, ассоциировались у Мандельштама с крупными прозаическими формами. Но нам представляется, что в осмыслении «прозаического» периода в творчестве Мандельштама следует учитывать и изложенные нами обстоятельства.

Сошлемся также на один из авторитетных комментариев ситуации молчания/возврата к стихам – предположения В. В. Мусатова, объяснявшего поэтическое молчание Мандельштама словами самого поэта в письме к М. Шагинян: «Материальный мир – действительность – не есть нечто данное, но рождается вместе с нами. Для того чтобы данность стала действительностью, нужно ее в буквальном смысле слова воскресить. Это-то и есть наука, это-то и есть искусство» [118, т. 4, с. 149]. И комментарий ученого: «Сделать данность “действительностью” означало вывести ее на иной, более высокий уровень реальности» [133, с. 322]. И далее: «Ситуация же “щучьего суда”, в которую он попал, говорила о “данности”, которая изначально была мертва и не желала “воскрешаться” в качестве “действительности”, полагая себя вполне самодостаточной» [133, с. 323].

Если мы верно поняли мысль Мандельштама и вслед за ним – исследователя, тогда получается, что проза в каком-то смысле знаменует собою «данность» (ведь 25-й, 27-й, 29-й – годы написания трех самых больших прозаических текстов поэта), а лирика – «действительность», «более высокий уровень реальности». (Тут, надо сказать, Мусатов, как кажется, отчасти противоречит мысли Мандельштама, из которой как будто следует, что «воскрешается» «действительность» или нет, зависит не от этой «действительности», а от способностей субъекта, т. е., поэта к такому «воскрешению»). Но тогда что это, по существу, за «данность» и что за «действительность»? Ни Мандельштам, ни его толкователь Мусатов (и никто иной из мандельштамоведов) более об этом противопоставлении не говорят, оставляя его на уровне интуитивных констатаций, на наш взгляд, недостаточно опирающихся на тексты. Мы и попытаемся в дальнейшем показать и доказать небезосновательность этих предположений. Ведь и цитированные суждения Мандельштама о прозе и стихах, и соображения исследователя наталкивают на мысль о том, что в аксиологическом пространстве поэта проза оформляет «отрицательный» полюс, а стихи – «положительный».

Следует еще сказать, что проблема чередования лирики и прозы прямо связана с проблемой единства творческой личности, собственно, можно поставить такой вопрос: а сколь значим (или даже: значим ли вообще) переход поэта к прозе? Что это – более или менее простая смена форм выражения или следствие каких-то существенных изменений творческой личности поэта? Попытаться ответить на эти вопросы можно лишь сопоставив по наиболее существенным параметрам (темы, стиль и проч.) лирику и прозу, к чему и приступим в следующей главе – но прежде подведем предварительные итоги.

Итак, обращаясь к анализу динамики чередования «поэтических» и «прозаических» периодов, отчетливо выделяющихся в творчестве Мандельштама, мы осуществили попытку комплексно рассмотреть как внутренние, субъективные мотивы обращения поэта к прозе или возврата к стихам, так и историко-литературные, объективные причины такой смены системообразующих доминант мандельштамовского художественного мира. Поскольку ранее литературоведы спорадически обращались к осмыслению лишь какого-либо одного из названных факторов, целостной картины, раскрывающей логику смены прозаических и поэтических периодов в творчестве поэта, не было выстроено. Мы рассмотрели обращения Мандельштама к прозе и в контексте его отношений с исторической эпохой и советской властью, и в динамике взаимодействия поэта, как активного участника литературного процесса 1920-х – нач. 1930-х гг., с текущей литературой, и в контексте его индивидуальных вневременных эстетических приоритетов. Это позволило установить логику изменений отношения поэта к прозе и, соответственно, объяснить причины как перехода его к прозаическим формам в собственном творчестве, так и отказа от них. Кроме того, проделанный в указанных направлениях анализ динамики чередований стиха и прозы в творчестве Мандельштама позволил выявить основания ценностной поляризации художественного мира поэта в прозе и в стихах и объяснить, почему в его аксиологическом пространстве стихами оформляется «положительный», а прозой – «отрицательный» полюс.

Выводы. Творчество О. Мандельштама – это случай, говоря в терминах Р. Якобсона, «литературного билингвизма» – феномена, привлечшего внимание ученого в уже упоминавшейся нами выше статье о прозе Пастернака. Привлекательность этого феномена для науки состоит в некоем «пограничном» состоянии написанного поэтом текста, который оказывается под воздействием одновременно двух традиций и двух форм выражения – стихотворной и прозаической. «Перетекание» материала и содержания из стиховой формы в прозаическую, что в той или иной степени наблюдается в творчестве почти всякого поэта (но далеко не всякого прозаика – стихов прозаика куда меньше, чем прозы поэта, что знаменательно), позволяет пристальнее, ближе наблюдать и изучать природу поэзии и прозы, а также осмысливать творчество того или иного поэта в его целостности.

Творчество Мандельштама в этом смысле представляет значительный интерес. И особенности «перетекания» словесного материала из стихов Мандельштама в прозу его (или наоборот) изучены и осмыслены, на наш взгляд, неглубоко, неудовлетворительно. Отсюда – потребность в более детальном анализе. Даже то обстоятельство, что в творческой биографии Мандельштама прозаическое и поэтическое начала почти не совпадают во времени (пятилетнее поэтическое молчание, заполненное прозой), которое мы попытались осмыслить в предыдущем параграфе, уже само по себе представляется симптоматичным, косвенно свидетельствуя о некоей несовместимости, или по крайней мере об определенной разнокачественности, разведенности поэтического и прозаического начал у Мандельштама. Более предметный и подробный разговор о природе этой разнокачественности у нас впереди.

Как явствует из библиографического обзора, избранная нами проблема требует привлечения обширного как теоретического, так и историко-литературного научного материала – от самых общих работ по проблемам функционирования стихотворных и прозаических форм, до специфических исследований, непосредственно подходящих к творчеству Мандельштама в свете нашей проблематики. Обилие и разнонаправленность источников, составивших научную базу данного исследования, обусловлены методологической затрудненностью поставленной задачи: по слову Т. В. Цивьян, «сравнивать стихи и прозу по количеству – примерно тоже, что складывать яблоки и дома» [195, с. 208]. Специфичностью задачи обусловлен, с другой стороны, и ощутимый недостаток в научном подспорье. В особенности это касается проблемы примыкания творчества Мандельштама к пушкинской и символистской традициям, а также проблемы корреляции стихи/проза у Мандельштама в ее отношении к корреляции стихов и прозы в начале 30-х гг. XIX-го века и у символистов.

Однако поставленная задача все же представляется посильной. Исходя из теоретико-библиографического обзора, мы уже можем предварительно наметить основные теоретические параметры анализа прозы поэта, необходимые для сопоставления корпуса мандельштамовской прозы с его поэзией в контексте их взаимодействия в единой художественной системе поэта. Эти параметры выстраиваются в следующей схематической последовательности: 1) идентификация прозы Мандельштама как прозы поэта; 2) анализ специфики прозы поэта в ее контекстуальной зависимости от стихов, установление характера и степени такой зависимости; 3) сопоставление прозаического и лирического корпусов путем выявления и анализа эквивалентностей, т. е. сходств/различий по системообразующим признакам и критериям, среди которых в качестве основного используем аксиологический критерий.

Глава II. Образно-тематические эквивалентности в «Шуме времени», «Феодосии» и ранней лирике О. Мандельштама как средство формирования контрастных оценочных векторов художественного мира поэта

II. 1. Жанровая специфика «Шума времени» как источника оценочности

Прежде всего следует отметить, что большинство тем, имеющих место в «Шуме времени», в лирике Мандельштама не представлены (и это обстоятельство, насколько нам известно, до сих пор не было осмыслено наукой о Мандельштаме).

Тематическая и стилистическая разность ранней лирики поэта и «Шума времени» изумляла и оскорбляла еще М. Цветаеву. И из обнаруженной ею разности двух миров – лирического и прозаического – сделан был весьма категоричный вывод: то, что оказалось в лирике, – правда, то, что в прозе, – неправда. Цветаева, похоже, исходит из установки, что то, что есть в стихах, обязательно должно быть в прозе – и наоборот: «Где же Эрфуртская программа, где же падающее яблоко капиталистического мира, хотя бы отзвук один героического тенишевского школьничества? Мальчишки где? Нигде. Потому что *их не было*» [194, с. 301]. Невзирая на категоричность вывода, фактически Цветаева права. Действительно, эквивалентностей между «Шумом времени» и ранней (да и средней) лирикой не так много.

На это с первого взгляда можно бы возразить следующее: «Шум времени» писался в начале 20-х годов, поэтому естественно, что тематический состав и стилистический образ книги будет иной, чем у поэтической книги «Камень» (и тем более лирики до «Камня»), оконченной семью-восемью годами ранее. Но ведь, с другой стороны, «Шум времени» принято в мандельштамоведении считать автобиографическим про изведением, мемуарной книгой. Логично бы поэтому ожидать, что поэт в своих воспоминаниях «воскресит» наиболее значимые для него составляющие собственной творческой биографии, т. е. составляющие в том числе и его раннего поэтического мира. Но этого не происходит. Если судить по воспоминаниям, детство-отрочество-юность Мандельштама соотносимы с хронологически соответствующей и последующей лирикой отнюдь не напрямую.

Чтобы понять, сколь корректным и целесообразным будет сопоставление прозаической книги 1923-го г. с предшествующей лирикой, следует уяснить ее жанровую специфику, степень «мемуарности» «Шума времени», т. е. наличие/отсутствие (или степень наличия) установки этой книги на погружение в прошлое.

Вопрос о «жанровом своеобразии» мандельштамовского «Шума времени» (далее *ШВ*), как отмечает исследователь И. К. Антонов [7], в научной литературе обсуждался недостаточно. Большинство критиков-современников, товарищей-поэтов и мандельштамоведов эта книга поэта

мыслилась как автобиографические мемуары. И это понятно: во-первых, речь в ней идет о герое, ориентированном на биографическую личность О. Мандельштама, во-вторых, герой этот вспоминает себя, свое становление, окружение, время. Если двух этих простых критериев достаточно, тогда и трудностей с определением жанра быть не должно. И получается, что большинство читателей, в том числе профессиональных и столь авторитетных, как Анна Ахматова, Ю. Айхенвальд, М. Л. Гаспаров, этими критериями и удовлетворяется. Однако укажем и на трех не менее авторитетных авторов, для которых мемуарность и автобиографизм *ШВ* были, напротив, сомнительны. От мандельштамоведов – это С. Аверинцев, считавший книгу не мемуарами, а «антимемуарами» [5, с. 130], от критиков – Д. Святополк-Мирский («Эти главы не биография, не мемуары...» [159, с. 542]), от поэтов – М. Цветаева, мягко говоря, сомневавшаяся в достоверности фактов из воспоминаний поэта.

Сперва вкратце изложим наше понимание феномена воспоминания. Всякое воспоминание предполагает, что субъект воспоминания начинает видеть мир глазами человека, которым был когда-то – очень давно или совсем недавно. Вспоминающий «должен» до возможно большей степени освободиться от сегодняшнего себя и погрузиться в себя прежнего. В этом и состоит простейший смысл воспоминания – «ностальгический» смысл, или «эстетический» («Манера спокойного воспоминания о своем далеко отошедшем прошлом эстетизована» [19, т. 1, с. 217]). Может быть и смысл практический – например, вспомнить улицу, на которой жил, если это нужно для какой-нибудь анкеты, или смысл «историософский», когда прошлое осмысливается и рассматривается в уже известной перспективе настоящего. Тогда ценность мира прошлого не самодостаточна. Но в этом случае чистота воспоминания может нарушиться, ибо в мир прошлого, каким он был для субъекта воспоминания, подмешивается мир настоящего; настоящие, действенные оценки и суждения, подбор вспоминаемых фактов и их характеристики проникают в мир прошлого и начинают его как бы деформировать. Разумеется, речь идет о том случае, когда в жизни субъекта есть два (условно и как минимум) состояния, две системы ценностей: одна – из прошлого, вторая – настоящая. Другими словами, для того, чтобы воспоминание приобрело самостоятельный смысл, человек должен измениться относительно вспоминаемого времени. Призрачность, далекость, эстетичность мира детства объясняется, очевидно, тем, что вспоминающий взрослый не может больше быть активным в детском мире: система ценностей человека изменилась с тех пор, он стал другим. Детство можно только разглядывать изнутри, насколько получится, вжиться в него, и воспоминание о нем одновременно и легко-, и труднодостижимо. Трудно – потому что память не сохраняет слишком многого, а легко – потому что, опять-таки, не мешают взрослые ценности. Это и создает своеобразное тонкое напряжение в процессе припоминания детских лет (да и лет от носительно недалеких, если они уже в смысловом прошлом, а не только во временном), ведь «взрослый фон» всегда остается, только на нем и может

проявиться ностальгическое прошлое. В этом и заключается парадоксальность и некоторая «обреченность» вообще всякого воспоминания. Т. е., воспоминание как бы стремится стать полным, стремится полностью овладеть прошлым, раствориться в нем, совпасть с ним – и исчезнуть как «воспоминание», ибо уже не останется того взрослого сознания, на фоне которого оно, воспоминание, осуществлялось бы. Конечно, такое воспоминание труднодостижимо, если вообще возможно (см. об этом: [112]).

Мы лишь в самых общих чертах наметили механизм воспоминания, теперь присмотримся в свете сказанного к книге воспоминаний Мандельштама.

Повествование в *ШВ* осуществляется одним рассказчиком, но особенным: это взрослый безымянный герой (будем условно звать его «Мандельштам»), который, вспоминая, является рупором другого героя, ребенка.

«Я помню хорошо глухие годы России – девяностые годы, их медленное оползание, их глубокий провинциализм – тихую заводь: последнее убежище умирающего века» [118, т. 2, с. 347], – эта первая фраза *ШВ* принадлежит взрослому Мандельштаму. Кроме того, что ребенок не может «хорошо помнить», он не может сделать обобщение вроде «глухие годы России» (которое к тому же, как принято считать, позаимствовано из «Возмездия» Блока). Трудно представить, что ребенок знает столько переносных значений слов «оползание», «глубокий», «заводь» и так искусно оперирует ими. В следующем после цитированного предложении об известной повести Толстого сказано: «какая-то “Крейцера соната”». Разумеется, что не зная это произведение может только ребенок. Таким образом, в одном абзаце, в двух соседних предложениях, перед нами слияние двух сознаний и двух языков: взрослого и детского. Причем, отметим, с количественным и качественным преобладанием взрослого.

Подобное слияние вспоминающего и вспоминаемого сознаний, как мы попытались показать, неизбежно, и это слияние наблюдаемо во всяких мемуарах (ближайшие к мандельштамовским – «Котик Летаев» А. Белого и «Детство Люверс» Б. Пастернака). Вопрос лишь в том, как соотносятся два сознания, насколько взрослое сознание позволяет сознанию детскому пробиться из прошлого, насколько взрослому Мандельштаму удастся (и вообще, является ли это его целью) освободиться от себя и вспоминать изнутри детства.

Б. Вигерс анализирует как раз «детские» места в *ШВ* [40]. Каким образом он определяет, кому принадлежит высказывание – ребенку или взрослому? Одним из главных критериев автор справедливо полагает «наивность» детского сознания. «Наивность» означает, что отношения между описываемыми явлениями – это отношения тождества, а не сходства, как у взрослых. Ребенок не подозревает, что может чего-то не знать, и по наивности отождествляет два совсем непохожих явления – известное и неизвестное.

Этот критерий кажется нам важным, но не единственным. Нужно еще учитывать, во-первых, что ребенок может знать о мире, о чем он может говорить (факты); и, во-вторых, как ребенок может говорить (стиль). Например, детским автор статьи считает следующее высказывание: «Случилось так, что раннее мое петербургское детство прошло под знаком самого настоящего милитаризма и, право, в этом не моя вина, а вина моей няни и тогдашней петербургской улицы» [118, т. 2, с. 350]. Детскость тут, следуя мысли автора, проявляется в том, что ребенок, по-видимому, наблюдая военных на улице, посчитал, что няня, которая повела его на прогулку, каким-то образом связана с этим военными и даже является, так сказать, некоторой причиной их. Это может быть и так. Однако трудно представить, чтобы ребенку было известно значение слова «милитаризм», причем с эпитетами «самый настоящий». Может ли ребенок употреблять вставную конструкцию «право»? Может ли знать переносное значение слова «знак» и устойчивое словосочетание «под знаком»? На наш взгляд, эта фраза должно относиться все-таки к взрослому сознанию: не по летам обширные знания о мире и виртуозное владение языком как бы разоблачают и обнажают голос вполне взрослого Мандельштама, который пишет как будто от имени ребенка.

Однако, мы вовсе не хотим сказать, что описание детского мира «не должно» нести на себе отпечатков, следов взрослого художника, который берется его описывать. Мы лишь говорим о количестве таких отпечатков: в *ШВ*, думается, их так много, что за ними почти не видно детского мира. Взрослый Мандельштам, как кажется, не замечает, что его виртуозный стиль почти не оставляет места герою-ребенку, которого он сам же избрал одним из субъектов повествования.

Представляется возможным примерно подсчитать, сколько текста *ШВ* отводится Мандельштамом герою-ребенку, а сколько – взрослому. Разумеется, результаты количественного подсчета заведомо спорны: один исследователь может посчитать, что ребенок знает, понимает и может употреблять слово «милитаризм», а другой – что не может. Кроме того, голоса взрослого и детского сознаний переплетаются и спутываются, так что отделить первое от второго трудно. Более того, количественный подсчет всегда условен и ограничен: смысл зависит не только от количественных параметров текста, но и от качественных.

Цитированный вначале первый абзац из первой главы *ШВ* очень показателен. Он написан почти сплошь «взрослым» языком с незначительными вкраплениями «детскости». «Имена полковников Эстергази и Пикара» (т. е., возможно, непонятные ребенку, раз сказано необязательное «имена»), «какая-то «Крейцера соната»», «неподвижные газетчики на углах, неуклюже приросшие к тротуарам» (простая «картинка», увиденная ребенком) – вот, собственно, основные отрезки текста, которые могут более или менее уверенно прочитываться как порождение «детского» сознания. «Смена дирижеров», которая якобы казалась ребенку «сменой династий», приписываемая автором указанной статьи также детскому слову,

выглядит уже спорно: чтобы отождествить смену дирижеров со сменой династий, нужно точно знать, что такое «династия», а объяснить пятилетнему ребенку смысл этого понятия (т. е. чего-то невидимого) представляется проблематичным. Это ассоциация Мандельштама взрослого, вполне могущая быть микро-иллюстрацией к его идее преемственности культур, культуры как государства и проч. Указанные «детские» места плотно схвачены кольцом «взрослых» слов и смыслов, которые своим напором подавляют детское наивное и не осмысливающее сознание. «Глухие годы России», «умирающий век», «обреченная провинциальность», «умирающая жизнь» и т. д. – это все обобщения, содержащие к тому же моменты оценок (причем отрицательных). Вообще, можно сказать, что весь этот абзац – продукт своеобразного творчески-аналитического взгляда на целый период российской истории и культуры. Это взгляд свысока, извне, а не изнутри, не из детства.

Однако, первый абзац может мыслиться как своеобразное введение в воспоминания, в котором слово взрослого вспоминающего рассказчика выглядит вполне оправданным: он просто говорит, о чем будет вспоминать. Подобным образом А. Белый предваряет своего «Котика Летаева», правда, делает это еще более «профессионально» и «по-взрослому», чем Мандельштам.

Но и второй абзац – тоже взгляд скорее зрелого и оценивающего Мандельштама, нежели ребенка. Сперва следует перечисление одежды и внешности публики девяностых годов (например, кажется сомнительным, что мальчик может знать значение слова «буфы»), а затем сказано: «...какие сейчас можно встретить...» – и т. д., т. е. взрослый повествователь тут выступает неприкрыто.

Третий абзац, по сути, продолжает второй: «В двух словах, в чем девяностые годы...». Это тоже обобщение, которое может сделать взрослый рассказчик извне 90-х годов, а не ребенок-современник.

Четвертый – прозаическая версия стихотворения «Концерт на вокзале». Дата его написания, как известно, – 1921 год.

Описание Павловска из пятого абзаца: «...жили... в старушечьем городе, в российском полу-Версале, городе дворцовых лакеев, действительных статских вдов, рыжих приставов, чахоточных педагогов (жить в Павловске считалось здоровее) и взяточников, скопивших на дачу-особняк» [118, т. 2, с. 348]. Может ли такое описание принадлежать ребенку? Например, чтобы придумать характеристику «действительная статская вдова», нужно обладать не только познаниями в довольно скучной для детей области табели о рангах, но и некоторым ироничным остроумием. Мы считаем, что и тут говорит взрослый Мандельштам.

А вот в следующем абзаце начинает просвечивать детский мир: «Я любил “смесь” о страусовых яйцах, двухголовых телятах и праздниках в Бомбее и Калькутте, и особенно картины, большие, во весь лист: малайские пловцы, скользящие по волнам величиной с трехэтажный дом, привязанные к доскам, таинственный опыт господина Фуко: металлический шар и

огромный маятник, скользящий вокруг шара, и толпящиеся кругом серьезные господа в галстуках и с бородками» [118, т. 2, с. 348]. Тут и вправду нет ничего, что не мог бы видеть и понимать ребенок, и ни одно слово тут не употреблено в переносном значении. Тут перед нами подлинное воспоминание (или, по крайней мере, форма подлинного воспоминания о детстве).

Возьмем следующую главу, «Ребяческий империализм», два первых абзаца о «замшелом от старости гренадере»: «Мы, дети, заговаривали с дряхлым часовым. Он нас разочаровывал, что он не двенадцатого года, как мы думали. Зато о дедушках сообщал, что они – караульные, последние из николаевской службы и во всей роте их не то шесть, не то пять человек» [118, т. 2, с. 349]. Здесь перед нами, безусловно, сознание ребенка, представленное простым по форме и наивным по содержанию высказыванием.

А чуть ниже – несколько абзацев подряд, в которых голос ребенка, подчеркнутый упоминанием возраста, теряется среди фактов сознания взрослого писателя: «...семи или восьми лет, весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, все это нежное сердце города, с разливом площадей, с кудрявыми садами, островами памятников, кариатидами Эрмитажа, таинственной Миллионной, где не было никогда прохожих и среди мраморов затесалась всего одна мелочная лавочка, особенно же арку Главного штаба, Сенатскую площадь и голландский Петербург я считал чем-то священным и праздничным» [118, т. 2, с. 350]. «Массив Петербурга», эпитет «нежное» (в переносном значении и применительно к «тяжелым» и «твердым»), монументальным предметам этот эпитет очень характерен для поэтики «Tristia»), «разливы площадей», «кудрявость» садов (впервые эпитет появляется в тексте 1917-го г. «Золотистого меда...») и т. д. – все это поэтическое описание, изобилующее «взрослыми» словами с переносными значениями. Вообще, столь подробная топография Петербурга едва ли может мыслиться ребенком. Ребенок «семи или восьми лет» скорее запомнит внешний вид мест, цвета, запахи, голоса – но не нашпигованное изысканными метафорами и точными топографическими именами пространство. И каким образом все это, едва ли могущее быть предметом внимания в детстве, считалось тогда же «чем-то священным и праздничным», непонятно.

Возьмем еще один пример, иудейскую тему. Вот знаменитая и показательная цитата: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался – и бежал, всегда бежал» [118, т. 2, с. 354]. Здесь точка зрения зрелого Мандельштама. А вот чем конкретно был этот «хаос» для ребенка: «Родители ушли в город. Опечаленный дед и грустная суетливая бабушка попробуют заговорить – и нахохлятся, как старые обиженные птицы. Я порывался им объяснить, что хочу к маме, – они не понимали. Тогда я

пальцем на столе изобразил наглядно желание уйти, перебирая на манер походки средним и указательным.

Вдруг дедушка вытащил из ящика комода черно-желтый шелковый платок, накинул мне его на плечи и заставил повторять за собой слова, составленные из незнакомых шумов, но, недовольный моим лепетом, рассердился, закачал неодобрительно головой. Мне стало душно и страшно» [118, т. 2, с. 363].

Рассматривать всю книгу в пределах текущего параграфа невозможно, но обращение к ее полному тексту выявило бы бесспорное доминирование во всем *ШВ* «взрослого» стиля. Детский мир лишь просвечивает сквозь него, и притом в первой половине книги, а под конец ее, когда вспоминаемый герой взрослеет, «детскость» и «наивность» и вовсе исчезают из текста, а заканчивается она уже рассуждениями о литературе в зрелом «мандельштамовском» стиле – метафорой «литература-зверь»: «Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература – зверь. Скорняк – ночь и зима» [118, т. 2, с. 392].

Обращаясь к выводам из изложенных выше наблюдений над жанровой природой *ШВ*, напомним известное признание Мандельштама из главы «Комиссаржевская»: «...память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого» [118, т. 2, с. 384]. Это типично мандельштамовское противоречивое утверждение, свидетельствующее, как принято говорить, об «амбивалентности» поэта: спрашивается, как можно отстранить прошлое, предварительно его не воспроизведя? И зачем тогда было писать Мандельштаму воспоминания, раз память его «враждебна»? М. Л. Гаспаров отвечает: это было сведение счетов со временем [52, с. 234]. Мы же лишь попытались показать, в чем и как выразились в тексте эти нелюбовь и недоверие Мандельштама к памяти и воспоминаниям. Более всего это видно по субъектной структуре *ШВ*: подавляющее доминирование голоса взрослого повествователя над героем-ребенком, упорное нежелание «большого» Мандельштама дать слово Мандельштаму «маленькому», обесценивание и отталкивание прошлого превращают книгу из мемуаров по форме в «антимемуары» по существу.

И «антимемуарный» «Шум времени» – первое произведение Мандельштама, в котором уже отчетливо намечается отрицательно маркированный полюс художественного мира поэта. Отношения враждебности, отталкивания, отрицательные эмоции и оценки, лишь крайне эпизодически и в весьма завуалированном виде встречающиеся в первых трех книгах стихов, в первой книге прозы явлены обильно и недвусмысленно, что мы далее и попытаемся показать.

Но невзирая на «антимемуарность» мемуаров Мандельштама, эквивалентности между «Шумом времени» и ранней лирикой имеются – и как раз они-то и представляют для нас наибольший интерес, ибо являются своего рода «исключениями», при анализе которых становится понятнее «правило». Попытаемся это показать в дальнейшем анализе, продвигаясь от главы к главе и сопоставляя их с поэтическими текстами.

II.2. Тема «провинциализма» в эквивалентных образах «Шума времени» и стихотворениях «Царское село» и «Концерт на вокзале»

Какова тема первой главы «Шума времени»? Очевидно, что «убожество» и «провинциализм» 90-х годов XIX в. Поэт здесь неприкрыто оценочен, ценностная позиция субъекта повествования выражена непосредственно и на разных уровнях – прежде всего, на уровнях образности, лексики и стиля, нередко клонящихся в сторону прямооценочной риторики («болезненное спокойствие», «глубокий провинциализм», «тихая заводь», «болезненная, обреченная провинциальность» [118, т. 2, с. 347] и т. д.). Убожество 90-х годов – это обобщение, которое в течение всей главы подкрепляется перечнем отрицательно оцененных фактов: «глухие годы», дело Дрейфуса (вернее, «бесконечные» разговоры о нем), одежда (в особенности дамские «буфы»), прически, Павловский вокзал (звучащая там «какофония» Чайковского и целый букет неприятных запахов) и в целом Павловск («старушечий город»), «преподобие старичок Лагранж» и иронически описываемый подбор при слуги. Такова глава.

Теперь зададимся вопросом: присутствует ли столь акцентированная в *ШВ* тема конца «убогого XIX века» в ранней или средней лирике? Очевидно, что нет. Ранний Мандельштам-поэт вообще нигде не обнаруживает открытого интереса к своему историческому времени, к тревожной эпохе рубежа веков, в которую он родился и вырос и от культуры которой отталкивался модернизм XX века. Отрицательно маркированная сторона жизни 1890-х гг. – провинциализм – в стихи не вошла, найдя свое место в художественном мире Мандельштама лишь тогда, когда он, годы спустя, обратился к прозе. Вот еще одно признание о времени, аналогов которому мы совсем не найдем в лирике: «Мне было смутно и беспокоино. Все волнение века передавалось мне. Кругом перебежали странные токи – от жажды самоубийства до чаяния всемирного конца» [118, т. 2, с. 383].

Исключением, однако, может считаться стихотворение «Царское село» 1912-го г. Несмотря на то, что в нем описан не Павловск (черты этих двух пригородов Петербурга у Мандельштама сходны), тематически и стилистически «Царское село» вполне может быть иллюстрацией очевидного сближения поэтического и прозаического миров.

Вот последние три строфы:

Одноэтажные дома,
Где однодумы-генералы
Свой коротают век усталый,
Читая «Ниву» и Дюма...
Особняки – а не дома!

Свист паровоза... Едет князь.
В стеклянном павильоне свита!..
И, саблю волоча сердито,
Выходит офицер, кичась, –

Не сомневаюсь – это князь...

И возвращается домой –
Конечно, в царство этикета,
Внушая тайный страх, карета
С мощами фрейлины седой –
Что возвращается домой... [118, т. 1, с. 76]

Прежде всего, речь идет именно о 19-м веке и именно как об «усталом», что вполне соотносимо с прозаическим аналогом «умирающего» века в *ШВ*. «Однодумы-генералы» (отрицательная оценка) читают журнал «Нива», который также иронично обыгрывается в прозе: «Мне сдается, взрослые читали то же самое, что и я, то есть главным образом приложения, необъятную, расплывшуюся тогда литературу приложений к “Ниве”» [118, т. 2, с. 348]. Затем упоминается «свист паровоза» и «стеклянный павильон», что также сближает рассматриваемое стихотворение с прозаическим отрезком о вокзале в Павловске. И в этом вокзале – «кичающийся» князь (отрицательная оценка). Наконец, также вполне соответствующие духу «захудалости» «мощи седой фрейлины». Очень важно, что два рассматриваемые текста сходны не только тематически, но и стилистически. Мандельштам тут остроумно-ироничен, оба этих мира изображены критически, дистанцированно, отчасти свысока, однако отметим, что то, что в стихотворении создавало колорит шутки (исследователи дружно относят «Царское село» к полужутливым стихотворениям-«прогулкам», в число которых входят также «Американ бар», «Казино», «Американка» (см. об этом: [156]), в прозе служит формированию едва ли не тенденциозно-оценочной модальности.

Ситуация с отношением эквивалентности между «Царским селом» и описанием вокзала в первой главе достаточно проста и ясна. Куда сложнее и интереснее обстоит дело с еще одним случаем сближения между текстом первой главы «Шума времени» и стихотворным текстом 1921-го г., а именно – «Концертом на вокзале». По количеству «общих мест» эти два текста можно считать «близнечными» в терминологии Н. А. Фатеевой. Для нашего исследования они представляют существенный интерес, поэтому остановимся на них подробнее.

Стихотворение «Концерт на вокзале» по популярности занимает в мандельштамоведении видное место. Анализ его в обязательном порядке имеется в работах о поэтике Мандельштама в целом [133], регулярно выходят статьи, посвященные этому отдельно взятому стихотворению (например: [45]), а недавно появилась публикация, прямо состоящая из пяти различных разборов «Вокзала» [165]. Невзирая на безусловные успехи в интерпретировании «Вокзала», остается, на наш взгляд, один не до конца проясненный момент. А именно – связь (вернее, характер связи) стихотворения с его прозаическим «близнецом» – описанием Павловского вокзала в первой главе «Шума времени». Но и в этом вопросе уже имеются некоторые наработки Л. Я. Гинзбург [64], А. Пурина [151] и О. Н. Скларова

[165, с. 22-37], к которым мы будем обращаться в ходе анализа.

Два рассматриваемых текста – лирический и прозаический – формируют, на наш взгляд, две качественно различные действительности. В сопоставлении их, думается, четче проявится понимание природы той и другой.

Стихотворный текст:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит Бог, есть музыка над нами,
Дрожит вокзал от пенья Аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон:
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это – сон.

И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
Скрипичный строй в смятении и слезах.
Ночного хора дикое начало
И запах роз в гниющих парниках –
Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах...

И мнится мне: весь в музыке и пене,
Железный мир так нищенски дрожит.
В стеклянные я упираюсь сени.
Горячий пар зрачки смычков слепит.
Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит! [118, т. 2, с. 35-36]

И соответствующий ему прозаический фрагмент: «В двух словах – в чем девяностые годы. – Буфы дамских рукавов и музыка в Павловске; шары дамских буфов и все прочее вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижер Галкин в центре мира.

В середине девяностых годов в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург. Свистки паровозов и железнодорожные звонки мешались с патриотической какофонией увертюры двенадцатого года, и особенный запах стоял в огромном вокзале, где царили Чайковский и Рубинштейн. Сыроватый воздух заплесневевших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы» [118, т. 2, с. 347-348].

Прежде всего, следует обратить внимание на время в стихотворении. Действительность свершается тут в настоящем (глаголы в прошедшем времени – «опоздал», относящееся к субъекту речи, и «ночевала», относящееся к завуалированной героине-«тени» – не имеют принципиального значения, т. е. не меняют времени события стихотворения). Это значит, что во времени и пространстве *изображение* совпадает (условно) с *изображаемым*. Субъект речи находится внутри изображаемого. Появляется он первоначально в форме «мы» («есть музыка над нами»). Кто такие «мы» – непонятно: то ли вообще «люди», то ли все, кто находится в «вокзале», то ли союз субъекта речи и «тени». Во всяком случае, «есть музыка над нами» звучит риторически, особенно после риторического же «видит Бог» (правда, большая часть комментаторов этого текста предпочитает интерпретировать этот фрагмент в религиозном или скрыто-религиозном ключе; мы предпочитаем видеть тут скорее риторическое, патетическое, формульное восклицание, чем всплеск религиозного мотива – хотя бы потому, что далее в тексте стихотворения религиозный мотив ничем не подкреплен). Поэтому, кто такие «мы», не суть важно. Далее появляется «я» («я опоздал») и «мне» («и мнится мне»). Главное для нас – отметить выраженность субъекта речи, вовлеченность его в изображаемое и отсутствие пространственно-временной дистанции между лирическим субъектом и миром.

В прозаическом фрагменте, как нетрудно заметить, большая часть глаголов употреблена в форме прошедшего времени. Опять-таки: в последнем предложении о запахах вокзала глаголов нет, так что может сложиться впечатление сиюминутности обонятельной картины. Но общего времени, а именно прошедшего времени, т. е. времени воспоминания, это не меняет. Вокзал в прозе – это вокзал в прошлом. Субъект речи в приведенном нами фрагменте прозы внешне не выражен, но со всей очевидностью подразумеваем: в самом начале главы появляется вспоминающее «я» («я помню хорошо глухие годы России»), причем это «я», субъект воспоминания, в конце «Шума времени» сознательно создает дистанцию между собой и объектом воспоминания: «память моя... работает... над отстранением прошлого» [118, т. 2, с. 384]. Таким образом, очевидна временная и пространственная дистанции между субъектом речи и описываемой действительностью, т. е. между *изображением* и *изображаемым*.

Намного сложнее дело обстоит с характером дистанции смысловой. Можно лишь условно, для удобства и порядка анализа, сказать, что обозначенная разность пространственно-временных отношений между субъектом и действительностью в стихотворении и прозаическом отрезке обуславливает и разность отношений смысловых. Под «смысловыми отношениями» мы разумеем идеологическую, оценочную позицию субъекта речи относительно изображаемого им мира.

Возьмем первый факт стихотворения: «нельзя дышать». Можно ли тут говорить об оценке? На наш взгляд, нет. Это не оценка, а *состояние*,

констатация состояния субъекта речи. Как следует понимать это состояние, каков его смысл? Очевидно, что он не буквален. «Нельзя дышать» – это психологическое состояние, знаменующее собой «поэтическое», метафизическое удушье. Дыхание, воздух у Мандельштама, как известно, соотносимы с творчеством: «удушьем» называется неписание стихов. Этот смысл подкрепляется вторым стихом: «и ни одна звезда не говорит», что, по единодушному мнению интерпретаторов, означает утрату поэтической связи, в данном случае с Лермонтовым, а метонимически – со всем универсумом поэзии.

Присмотримся ко второй части первого стиха: «и твердь кишит червями». Ни «твердь», ни «черви» здесь тоже не употреблены в буквальном смысле: «твердь», согласно мнению большинства исследователей, опозитивирована и означает «небо» (традиционная для русской лирики метафора). Слово «черви», соответственно, также употреблено в небуквальном значении. Как выяснил К. Ф. Тарановский, образ червей в небе перекликается с образом неба-трупа и звезд-червей в стихотворении Д. Бурлюка «Мертвое небо» [176, с. 26-27], а О. А. Лекманов предложил в качестве смыслового подспорья к тексту Мандельштама (равно как и к «Мертвому небу» Бурлюка) «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше [165, с. 39]. Правда, есть и другие попытки сделать образ червей понятнее, например, Б. М. Гаспаров предлагает понимать его отчасти реалистически: это грязь на куполе вокзала (на «тверди») [45, с. 165-166], или, согласно иному пониманию, – тучи на небе [16, с. 65]. На наш взгляд, последние два истолкования менее убедительны. Непонятно, почему купол в грязи и как следует понимать эту грязь – то ли реалистически, то ли символически; а тучи, по нашему мнению, не очень похожи на червей, тем более кишащих. Но дело даже не в сходстве, а в корректности контекста. Думается, понимать слово «черви» буквально в поэтическом контексте «тверди» и молчащих «звезд» некорректно. На наш взгляд, «твердь, кишащая червями» – это продолжение мотива удушья: вместо говорящих звезд – черви. Таким образом, «твердь, кишащая червями» – это не какой-то «предмет», а опять-таки скорее состояние субъекта речи, только в весьма завуалированной форме. Подобное «распыление» предмета находим в «Стихах о неизвестном солдате» – в образе небесной могилы.

О. В. Смирнова [165, с. 18] предлагает понимать образ червей как «выражающий предельную степень отвращения», полагая, что «черви» в «Концерте на вокзале» и «черви» в стихах о Сталине («его толстые пальцы, как черви, жирны») – это один и тот же образ. Но ведь в стихах о Сталине имеет место обычное сравнение, члены которого вполне могут пониматься буквально, в их обычных словарных значениях: пальцы похожи на червей. И ничто ни в самом стихотворении, ни вне его как будто не указывает, что здесь имеют место небуквальные значения. (Правда, исследовательница не настаивает на таком понимании, допуская и иное, связанное с известным мандельштамовским «культом» низших форм жизни (червей, в данном случае) в более поздних стихах поэта, в первую очередь это, конечно,

«Ламарк». Но тут опять возникает вопрос выбора контекста. На наш взгляд, примешивать далекий по смыслу и по времени «зоологический» контекст к данному тексту несколько проблематично.)

Однако, для нас этот пример ценен, ибо иллюстрирует тенденцию, представляется, весьма характерную для Мандельштама и отчасти подкрепляющую наш взгляд на закономерность распределения смыслов по лирике/прозе. Жанр гражданских стихов обуславливает формы выражения оценок субъекта речи: гражданственность предполагает более или менее ясную, четкую идеологическую позицию, гражданские стихи – обличая ли, восхваляя ли – в большинстве своем отмечены недвусмысленностью. Неудивительно поэтому, что в тексте о Сталине перед нами – буквальные значения, влекущие за собой и более явные оценки. В особенности это касается даже не столько приписываемых Сталину атрибутов, вроде жирных пальцев и тараканьих глазищ, сколько таких *обобщений*, как «сброд» или «полулюди»: употребление слова «сброд» свидетельствует об определенной мыслительной работе, которую проделал субъект речи, а именно проанализировал, мысленно соотнес с собственной системой ценностей приближенных и подчиненных Сталина, – и подвел итог, концептуализировал, закрепил за ними отрицательную оценку. А для того, чтобы зафиксировать сходство пальцев с червями, мыслительной работы нужно много меньше, это всего лишь констатация видимого. Поэтому, на наш взгляд, словом-концептом «полулюди», хотя и менее «отвратительном», чем «черви», поэт дает более явную оценку.

Однако, вернемся к «Концерту на вокзале» и его прозаическому «аналогу». Итак, по нашему мнению, говорить об отрицательной или положительной оценочности в первых, наиболее «ошеломляющих», по слову В. В. Мусатова, строках нельзя. Оценочность возможна лишь там, где есть объект. В нашем же случае даже «черви» – не объект, а скорее составляющая состояния субъекта. Точно так обстоит дело со стихом «Я опоздал. Мне страшно. Это – сон». «Страшно» – не оценка, а состояние.

Подобных состояний, присущих субъекту речи, в прозе нет. Вместо них – четкие субъект-объектные отношения и оценки. Это достаточно хорошо видно, если присмотреться к одной тематической переключке между стихотворным и прозаическим текстами, а именно – к преломлению темы «музыка». В стихотворении «музыка» – это, опять-таки, не только и не столько музыка в буквальном смысле. Разумеется, «изначально», в порядке реконструкции, – это обычная музыка, звучавшая в вокзале, но в стихах предметный смысл ее расплывается, развеществляется, обретая символическую природу. О метафизической природе музыки в этом стихотворении исследователями сказано уже предостаточно [165]. В прозе же речь идет о самой обыкновенной земной музыке, которая является объектом описания (вместо метафизического «музыкального» состояния мира и вовлеченного в этот мир субъекта в «Концерте»), хотя бы потому, что названы: Чайковский, дирижер Галкин, Рубинштейн, Фигнер. Об увертюре Чайковского «1812», что очень важно, – даже отрицательно-

оценочно: «какофония». Здесь «объектность» прозаического мира (т. е. смысловая дистанция между субъектом речи и миром) проступает наиболее отчетливо.

Обратимся также к упомянутому разбору О. Н. Склярова [165, с. 22]. Исследователь, вслед за С. С. Аверинцевым, констатирует разность «тональности» прозаической и стихотворной версий: в первой «доминирует насмешливо-отстраненный, снисходительно-иронический тон» [165, с. 27]. Однако, данная констатация остается лишь констатацией. Скляров рассматривает лишь один и, по его мнению, единственный общий (не только формально, но и по существу) факт: «представление о наполненном музыкой вокзале как о своеобразном универсуме или, точнее, как о “центре мира”» [165, с. 27]. На это, по мнению Склярова, указывает соответствующий фрагмент главы: «... шары дамских буфов и все прочее вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижер Галкин – в центре мира». По мысли исследователя, музыка в прозе и в «Концерте» оказывается «центром мира», так сказать, общим знаменателем для двух текстов и двух художественных реальностей. Мы никак не можем согласиться, что описанный в прозе вокзал, наполненный музыкой, является «универсумом». Что составляет этот «универсум»? Дамские буфы, о которых сказано недвусмысленно иронично? И можно ли, как это берется делать рассказчик, описать «универсум» «в двух словах»? Можно ли о музыке, как о «центре мира», сказать «какофония»? Содержание этой главы – провинциальность и захудалость общества девятисотых годов, в том числе и Павловского вокзала, и музыки в нем, а образ вокзала наделен ироническим смыслом.

Возьмем еще одну строку из стихотворения: «и запах роз в гниющих парниках». Прозаическая версия этого образа такова: «запах гниющих парников и оранжерейных роз». Совпадение представляется полным. Теперь спрашивается, следует ли понимать эти строки и в стихотворении, и в прозе буквально? Нет, ибо в стихах этот образ (в голом виде действительно реалистический, зрительно-обонятельный) включен в высокий, поэтический контекст «Концерта». Мир стихотворения – это мир небуквальных значений, опозитизированный смысл которых как бы по инерции распространяется и на те случаи, когда имеет место буквальное значение. Весь поэтический строй «Концерта» вынуждает читателя подыскивать контексты, которые меняли бы буквальное значение на более соответствующие миру «Концерта» небуквальные. Где их искать? В иных, близких по образности текстах, в продолжении поэтического мира. Таким продолжением может быть, например, «Меганом» с его антично-загробной символикой и «черными розами» как ритуальными атрибутами перехода в царство мертвых (что вполне соотносимо с «Элизиумом» в «Концерте»). Или стихотворение «Сестры тяжесть и нежность...» с его «онтологическим» «круговоротом»: «Время вспахано плугом, и роза землю была» (что, думается, близко «запаху роз в гниющих парниках»). Или же «бессмертных роз огромный ворох» из ближайшего по времени текста к «Концерту» – «В

Петербурге мы сойдемся снова...». Во всяком случае, образное соседство «розы» и «смерти» в лирике Мандельштама 1917-1920 гг. представляется очевидным, и в заключительном для этого периода (и начальном для следующего – «1921-1925») стихотворении «Концерт на вокзале», как представляется, более адекватным будет именно такой возвышенно-метафизический контекст интерпретации образа «роз в гниющих парниках».

Может ли указанная глава из «Шума времени» помочь нам понять образ гниющих роз более объемно? Нет, не может. И не потому, что «Шум времени» написан прозой, а потому, что запечатленный в нем мир «прозаичен» (в «бытовом», обиходном смысле; на бытовом плане прозы Мандельштама указывала еще Л. Я. Гинзбург [64, с. 269]), т. е. выстраивается преимущественно на буквальных значениях. Стих «И запах роз в гниющих парниках» предварен «молчащими звездами» и «пеньем аонид», он уже включен в этот высокий поэтический ряд, в то время как прозаическая строка о гниющих розах включена в обыкновенный обонятельный ряд: «...особенный запах стоял в огромном вокзале...», «сыроватый воздух заплесневших парков», «тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы» [118, т. 2, с. 348]. Естественно, это условный обонятельный ряд, смысл этих фактов не в запахе, а в «захудалости», «глубоком провинциализме» девяностых годов, о которых идет речь в главе. Но это не отменяет принципиальной разницы между «приземленностью» прозаического и «возвышенностью» лирического миров.

Небезынтересным представляется еще один факт, кажется, ускользнувший от внимания тех, кто изучал это стихотворение и эту главу. Лишь А. Пурин намечает проблему, однако, не доводя мысль до логического конца [151, с. 72]. В каком смысле сказано об «Элизии» в прозе? Мы считаем, что отчасти в ироническом, во всяком случае, не в «высоком»: к нему приставлен эпитет «некий», кроме того, «Элизий» погружен, как уже отмечалось, в контекст провинциального, убогого, болезненного, с точки зрения субъекта речи, мира девяностых годов. Элизий же стихотворный дан с эпитетом «туманный» и предварен «звучным пиром». Главное же заключается в том, что «элизиум» в стихотворении и в прозе – два, по-видимому, различных места, даже с точки зрения, так сказать, топографической. В стихотворении сказано: «На звучный пир в элизиум туманный / Торжественно уносится вагон» (и на этот вагон опоздал субъект речи). Но ведь описание вокзала в стихотворении осуществляется изнутри вокзала. Это означает, что «элизиум» вне Павловска. В прозе же сказано: «...в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург». Конечно, даже если бы «Элизии» совпали формально, это не отменило бы содержательной, смысловой разницы между этими двумя пространствами. Интересно, что «элизиум туманный» представляется понятнее: это, по-видимому, царство мертвых, метафизический мир, «лес безлиственный про зрачных голосов», где теперь Пушкин, Блок и Гумилев. К такому пониманию склоняется большинство. А вот почему «неким Элизиумом»

назван сплошь реалистический вокзал в Павловске – непонятно, и никто как будто об этом не задумывался. У нас тоже нет очевидного ответа. Быть может, имеет место ирония: Павловск как некое райское, с точки зрения стремящейся туда публики, место (с точки зрения Мандельштама – место весьма захудалое). Быть может, образ элизиума в прозе (написанной после стихов) навеян своими же стихами и попал в прозу в порядке некоей поэтической инерции, «оговорки». Но возможно и иное, сформированное собственно контекстом *ШВ* толкование «некоего элизия» как образного воплощения тех стагнации, мертвенной неподвижности, болезненной и убогой провинциальности, которыми, по мнению Мандельштама, отмечены «затхлые» 90-е годы и которые столь темпераментно описаны в начале первой главы *ШВ*.

Итак, можем в качестве итога констатировать, что кажущаяся на первый взгляд тождественность двух текстов – лирического и прозаического – при ближайшем рассмотрении оборачивается принципиальной их разнокачественностью. Относительно субъекта речи один и тот же художественный локус (вокзал) в прозе и в стихотворении оказывается помещенным в различных временах, в различных пространствах и в различных смысловых перспективах. Вокзал в прозе – внеположный субъекту речи объект рефлексии, физический предмет описания. Вокзал в стихах – образная реализация метафизического состояния субъекта речи.

Вполне традиционное для классической поэтики деление лирика/проза по признаку ориентированности текста на субъект/объект оказывается, таким образом, актуальным и в рассмотренном нами случае Мандельштама, активно участвуя в формировании противоположно направленных аксиологических векторов стихотворного и прозаического текстов.

II.3. Семантика Петербурга в художественном мире О.

Мандельштама сквозь призму эквивалентностей «Шума времени» и лирики

В следующих двух главах *ШВ* («Ребяческий империализм» и «Бунты и французенки») вводится тема Петербурга, который предстает юному герою, во-первых, военным и, во-вторых, бытовым, повседневным. «Петербургские» тексты «Шума времени» и ранней лирики Мандельштама образуют еще одну весьма ценную для наших наблюдений эквивалентность, на которой и остановимся.

Прежде всего следует отметить некую не вполне определенную, но, как кажется, подразумеваемую отрицательную означенность города в прозе. Петербург в том виде, который открывается читателю «Шума времени», попал в мир Мандельштама и, соответственно, в его прозу как бы «случайно»: «Случилось так, что раннее мое петербургское детство прошло под знаком самого настоящего милитаризма, и, право, в этом не моя вина, а вина моей няни и тогдашней петербургской улицы» [118, т. 2, с. 350]. Город тут, как видим, словно навязал себя Мандельштаму, интерес ко всему, что происходило на улицах Петербурга, маленькому герою привнесен извне, неестествен. Указание на отсутствие «вины» героя как будто предполагает,

что вместо Петербурга детство поэта могло быть наполнено чем-то иным, более положительным и менее случайным. И действительно, далее говорится о более важной (хотя и тоже отрицательной, болезненной) для Мандельштама составляющей его мира и детства. Это – иудейство. Вот, думается, характерная цитата: «Весь этот ворох военщины и даже какой-то полицейской эстетики пристал какому-нибудь сынку корпусного командира с соответствующими семейными традициями и очень плохо вязался с кухонным чадом средне-мещанской квартиры, с отцовским кабинетом, пропахшим кожами, лайками и опойками, с еврейскими деловыми разговорами» [118, т. 2, с. 352]. Далее у нас будет возможность поговорить подробнее об иудейской теме, здесь же она только намечается, но отметим, что она сразу задается как альтернативная теме Петербурга.

«Ворох военщины» – отрицательная характеристика, принадлежащая сознанию взрослого вспоминающего поэта. Петербург «Шума времени» похож на некую случайную декорацию, до которой Мандельштаму – и взрослому (вспоминающему), и, в меньшей мере, маленькому (вспоминаемому) – особо «нет дела»: «Да какое мне дело было до гвардейских праздников, однообразной красивости пехотных ратей и коней, до батальонов с каменными лицами, текущих гулким шагом по седой от гранита и мрамора Миллионной?» [118, т. 2, с. 354].

С другой стороны, невзирая на подобное отталкивание Петербурга (принадлежащее главным образом взрослому, рефлексирующему Мандельштаму), маленький Мандельштам порой все же изображается весьма увлеченным наблюдаемой картиной: «Подкова каменной колоннады и широкий тротуар с цепочками предназначались для бунта, и, в воображении моем, место это было не менее интересно и значительно, чем майский парад на Марсовом поле. Какая будет погода? Не отменят ли? Да будет ли в этом году?». [118, т. 2, с. 351]. Или: «Если бы спрятаться в Летнем саду незаметно! А там – столпотворение сотни оркестров, поле, колосющееся штыками, чресполосица пешего и конного строя, словно не полки стоят, а растут гречиха, рожь, овес, ячмень. Скрытое движение между полков по внутренним просекам!» [118, т. 2, с. 352].

И. З. Сурат, в порядке весьма ценного для нас сопоставления «Шума времени» с ранней «петербургской» лирикой поэта, отмечает: «Этот город похож на Петербург прежней мандельштамовской лирики, как детский игрушечный домик – на разгромленный Зимний дворец, как модель корабля – на сам корабль, потерпевший крушение» [173]. Это необычайно точное, на наш взгляд, сравнение, которое, однако, дополним: с точки зрения взрослого сознания Петербург – лишь игрушка, случайная, незначительная декорация, имеющая мало общего с городом лирики; но с точки зрения ребенка – это вовсе не игрушка (ведь игрушка никогда не мыслится ребенком как игрушка), а преисполненный живого смысла и подлинной ценности мир. И в *ШВ* точка зрения ребенка принципиально отодвинута на второй план, заслонена точкой зрения взрослого субъекта, в сознании которого Петербург подвергается последовательному ценностному снижению, низведению до

условно-«игрушечного» оплота «полицейской эстетики». Это, думается, убедительно подтверждается приведенными выше цитатами и вновь выводит на мысль о концептуальной направленности прозы Мандельштама на оформление отрицательного аксиологического полюса в его художественной картине мира.

Но у «детского» модуса восприятия Петербурга есть и другая сторона, уже не контрастирующая, а скорее коррелирующая с позицией взрослого субъекта повествования – это «декоративность» прозаического детского Петербурга, которая выражается, прежде всего, в конкретности, предметности и, главное, в слабой (практически, «нулевой») степени концептуального осмысления этих предметов сквозь призму петербургской истории и петербургской культурной мифологии. В описании имеют место по большей части предметы уличного быта города (военного и повседневного), герой-ребенок, собственно, толком и не понимает, что это – «Петербург», что это – «Россия». Он видит только картинки, декорации и непосредственно-эмоционально на них откликается (что вполне естественно для ребенка). Другими словами, Петербург «Шума времени» – это лишенный культурно-исторического контекста Петербург. «Лишенный» – конечно, условно: пустота, изрядный мешанский налет Петербурга «Шума времени» ощущается лишь на фоне лирики.

Присмотримся к ранним петербургским стихам. Они также предметны, их действительность – это улица:

Над желтизной правительственных зданий
Кружилась долго мутная метель,
И правовед опять садится в сани,
Широким жестом запахнув шинель [118, т. 1, с. 81].

Или:

Заснула чернь. Зияет площадь аркой.
Луной облита бронзовая дверь [118, т. 1, с. 83].

Или:

В столице северной томится пыльный тополь,
Запутался в листве прозрачный циферблат дверь [118, т. 1, с. 83].

Или:

В темной арке, как пловцы,
Исчезают пешеходы,
И на площади, как воды,
Глухо плещутся торцы дверь [118, т. 1, с. 114].

Однако, наряду с предметностью, в каждом из цитированных стихотворений открыто (разве что кроме «Адмиралтейства») представлена тема России, государственности – в прямых, сжатых и предельно обобщенных, в духе Тютчева, формулах:

Чудовищна, как броненосец в доке, –
Россия отдыхает тяжело дверь [118, т. 1, с. 81].

Или:

И государства жесткая порфира,
Как власяница грубая, бедна дверь [118, т. 1, с. 81].

Или:

Курантов бой и тени государей:
Россия, ты – на камне и крови –
Участвовать в твоей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови! дверь [118, т. 1, с. 83].

Или:

Черно-желтый лоскут злится,
Словно в воздухе струится
Желчь двуглавого орла дверь [118, т. 1, с. 114].

Здесь, как видим, конкретные детали Петербурга расширяются и мгновенно обобщаются до темы России, стихи приобретают символический и отчасти гражданский характер, встраиваясь в традицию петербургской поэзии XIX в. и в целом – в ту «эстетику истории» (К. Г. Исупов), которая и была разработана в русской культуре петербургского периода. Можно сказать, что Петербург ранней лирики – это пространство улицы, переходящее в пространство государственности, причем государственности, эстетизированной и мифологизированной культурой Золотого и Серебряного веков.

Поэтому естественно, что ранний Петербург лирики Мандельштама – это своеобразное продолжение пушкинского Петербурга. На это обращает внимание И. З. Сурат: «Петербург раннего Мандельштама – город многоликий, прекрасный и благословенный прежде всего потому, что он – пушкинский» [173]. Собственно, что подразумевается под «многоликостью» мандельштамовского города, не совсем понятно (все ранние стихи о Петербурге выстроены по схеме: «улица – государственность»), равно как и не совсем понятно, почему он прекрасный и, главное, благословенный. Прямооценочных эпитетов о Петербурге в этих стихах нет, воспевающих, хвалебных строчек вроде «люблю тебя, Петра творенье», Мандельштам не допускает. В другом месте (в связи с «Адмиралтейством») И. З. Сурат говорит о «торжественной интонации спокойного восхищения»: такая характеристика, думается, более точно улавливает суть. А главное, на что указывает исследователь (и на что еще раньше указала Л. Я. Гинзбург [64, с. 253-255]) и что особенно ценно для нас, состоит в мандельштамовской приобщенности к петровско-пушкинскому Петербургу. Точнее сказать, в приобщенности к «положительному» полюсу мифа о Петербурге – в противовес «отрицательному», гоголевско-достоевско-символистскому, что получит развитие далее, в «Египетской марке» и что тут же пронизательно и подмечено исследователем.

Именно в самом факте этой приобщенности к Пушкину через Петербург, нам кажется, и проявляется положительное отношение Мандельштама, ведь о Пушкине как об «абсолютной» ценности для Мандельштама говорить излишне.

В прозе, как это нетрудно заметить, никакой положительной приобщенности к культурному и государственному, пушкинскому и петровскому Петербургу нет (во всяком случае, нет той интенсивности приобщения). И дело, по нашему мнению, не только и не столько в том, что описываемый в «Шуме времени» город – это город детства, т. е. город пока еще не открытой Мандельштамом культуры. В этой книге, как мы пытались показать выше, преобладает голос взрослого, вспоминающего Мандельштама. Но почему-то этот голос не находит нужным вспоминать тот пушкинский Петербург, что «воспет» в лирике.

Соответственно, в прозе характерной переакцентировке подвергаются темы, связанные с петербургской государственностью, «имперскостью». В этом смысле показательно иронично-снижающее описание студенческих бунтов на Казанской площади: «Дни студенческих бунтов у Казанского собора всегда заранее бывали известны. <...> Выходило так, что смотреть на эти бунты, правда на почтительном расстоянии, сходилась масса публики: дети с няньками, маменьки и тетеньки, не смогшие удержать дома своих бунтарей, старые чиновники и всякие праздношатающиеся. <...> Собственно «бунт» брали в оцепленье и уводили в Михайловский манеж, и Невский пустел, будто его метлой вымели» дверь [118, т. 2, с. 352]. «Бунт», поданный здесь как то ли форма «семейных досугов» с мамками-няньками и «тетеньками», то ли зрелище для зевак, обретает какие-то комически-патриархальные черты. Петербург в такой жанровой зарисовке предстает уже не мифологизированной своим грозным величием столицей империи, а уютно-провинциальным пространством, где общественные конфликты приобретают не героико-эпический, а скорее «семейный» оттенок.

Другой характерный пример, также развивающий прозаический мотив петербургской жизни как рутинной, лишенной ореола «петербургского мифа» – это подчеркнуто будничное описание повседневной жизни города: «Обычная жизнь города была бедна и разнообразна. Ежедневно к часам пяти происходило гулянье на Большой Морской – от Гороховой до арки Генерального штаба. Все, что было в городе праздного и вылощенного, медленно двигалось туда и обратно по тротуарам...» дверь [118, т. 2, с. 353]. Как видно, тут нет места культуре. Петербург в прозе – город обывателей, продолжение картины «обреченной провинциальности», о которой Мандельштам говорит в начале книги.

Тут мы пока что оставим тему Петербурга в лирике. Далее, в «Tristia», он изменится, светлые черты его уступят место темным, образы сгустятся, город будет ассоциироваться с царством мертвых (но не утратит своего высокого смысла). Равно как и предстанет он совсем другим в «Египетской марке». В связи с пореволюционным Петербургом интересен комментарий И. З. Сураат: «Реальный Петроград 1920 года не нашел отражения в стихах Мандельштама – вот как описывала его впоследствии Ахматова: “Все старые петербургские вывески были еще на своих местах, но за ними, кроме пыли, мрака и зияющей пустоты, ничего не было. Сыпняк, голод, расстрелы, темнота в квартирах, сырые дрова, опухшие до неузнаваемости люди. В

Гостином Дворе можно было собрать большой букет полевых цветов. Догнивали знаменитые петербургские торцы. Из подвальных окон „Крафта“ еще пахло шоколадом. Все кладбища были разгромлены. Город не просто изменился, а решительно превратился в свою противоположность”.

Мандельштам не мог не видеть это страшное лицо послереволюционного Петрограда, но в его поэзии погибающий Петербург, Петрополь сохранил свою высоту» [173].

Преломление темы города второй половины 1910-х годов, революционного Петербурга, думается, уместнее будет сопоставить с развертыванием темы города в «Египетской марке», разговор о которой впереди.

Вернемся к третьей главе – «Бунтам и француженкам». В ней имеется еще один показательный эпизод, образующий с соответствующей лирикой отношения эквивалентности, еще один пример «близнечного текста». Это эпизод с итальянским посланником: «Даже смерть мне явилась впервые в совершенно неестественном пышном, парадном виде. Проходил я раз с няней своей и мамой по улице Мойки мимо шоколадного здания Итальянского посольства. Вдруг – там двери распахнуты и всех свободно впускают, и пахнет оттуда смолой, ладаном и чем-то сладким и приятным. Черный бархат глушил вход и стены, обставленные серебром и тропическими растениями; очень высоко лежал набальзамированный итальянский посланник» дверь [118, т. 2, с. 353].

Насколько нам известно, связь этого фрагмента с темой «Бозио», (или, во всяком случае, с темой «Италия»), которая далее будет развернута в «Египетской марке», мандельштамоведрами не отмечалась. Между тем, если верить этому воспоминанию поэта, похороны итальянского посла являются чем-то вроде предыстории к итальянской теме и к теме смерти в Петербурге итальянской певицы Анджелины Бозио, впервые намеченной в «театральном» стихотворении 1920-го г. «Чуть мерцает призрачная сцена...». Образ «пышной смерти», имеющий место в нашем фрагменте, в лирике Мандельштама появляется лишь несколько раз. В стихотворении о Федре «“Как этих порывал и этого убора”...» «пышный убор» Федры оказывается фоном ее «позора», «черной страсти» и грядущих похорон («Мы же, песнью похоронной / Провожая мертвых в дом, / Страсти дикой и бессонной / Солнце черное уйдем!» [118, т. 1, с. 118]). «Пышные похороны» появляются и в стихотворении «Когда в теплой ночи замирает...» («Протекает по улицам пышным / Оживленье ночных похорон» [118, т. 1, с. 136]). Кроме того, эпитет «пышный» встречается еще в одном «театральном» стихотворении – «В Петербурге мы сойдемся снова...». Можно говорить о некоем смысловом комплексе «пышной театральной смерти (похорон)», объединяющем все рассматриваемые тексты («набальзамированность» итальянского посланника оказывается своего рода вариантом театрального грима).

С семантикой смерти прочно связан и «бархат»: в «Венецкой жизни» плаха оказывается завешенной черным бархатом, а в «В Петербурге

мы сойдемся снова...» черный бархат является частью интерьера петербургской советской ночи, в которой похоронено солнце, а также атрибутом всемирной пустоты.

Также следует отметить образную близость запаха смолы и тропических растений из рассматриваемого прозаического фрагмента с «хвойной веткой» из «Египетской марки» (а хвойная ветка, соответственно, связана с Бозио).

Таким образом, фрагмент *ШВ*, посвященный смерти итальянского посланника, думается, своеобразно дополняет и оттеняет тему «Бозио» и шире – тему противопоставленности России и Европы и мотив гибельности России. При этом в прозе едва уловимо, но проявляется та же «приземляющая» стилистика (в частности, «шоколадное» здание посольства благодаря этому эпитету воспринимается как составляющая зафиксированной выше парадигмы «игрушечности» Петербурга), которая нами была отмечена во фрагменте о «бунтах» и которая направлена на аксиологическое «снижение» пространства Петербурга в прозе.

Что же касается двух главных тем главы, в точности соответствующих заглавию – бунты и французенки, – то изображаются они отчасти иронично (слово «бунт» рассказчик берет в кавычки) и никак не отражены в стихах. Разве что типичная «история» французенки, как бы будущей гувернантки маленького Мандельштама («Где-нибудь в Иль-де-Франсе: виноградные бочки, белые дороги, тополя, винодел с дочками уехал к бабушке в Руан. Вернулся – все «scellé», прессы и чаны опечатаны, на дверях и погребках – сургуч. Управляющий пытался утаить от акциза несколько ведер молодого вина. Его накрыли. Семья разорена. Огромный штраф, – и в результате суровые законы Франции подарили мне воспитательницу») [118, т. 2, с. 354] напоминает легкую повествовательную, как бы детективную поэтику стихотворений 1913-го г. «Кинематограф» и «Американка».

А вот в следующем после цитированного абзаце следует интересное очередное важное признание рассказчика: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал» [118, т. 2, с. 354].

«Игрушечно»-обывательский в предыдущих описаниях, в данном фрагменте Петербург предстает утратившим статус реального пространства (мираж, сон) – и здесь лишь обнаруживается связь мандельштамовского Петербурга с «петербургским текстом» русской литературы, выстраивается параллель с «неверным» Невским проспектом Гоголя, с фантомно-«умышленным» Петербургом Достоевского, с миражами «мозговой игры» «Петербурга» Андрея Белого. Как видим, это связь с исключительно отрицательным сегментом «петербургского мифа» и «петербургского текста», и негативные аксиологические смыслы Петербург в повести Мандельштама обретает и наращивает еще и в контексте автобиографического мотива поиска экзистенциальной опоры в

окружающем пространстве. Такая опора уже отсутствует в иудейском «утробном мире» – но и петербургский мир оказывается также несостоятельным в качестве продуктивной альтернативы «хаосу иудейства», он сам представляет собой вариант хаоса («сон», «мираж»), только внешне организованного, «стройного».

Подведем итоги. Из проанализированных фрагментов *ШВ*, посвященных Петербургу рубежа веков, явствует, что Петербург «Шума времени» – это Петербург пока еще «до-культурный», «до-Пушкинский», мещанский и бессмысленно-декоративный (мираж, сон, покров). Этот Петербург до конца не вписывается ни в отрицательный полюс мифа о городе, заданный Гоголем-Достоевским и продолженный символистами, ни в положительный, заданный Пушкиным и продолженный самим Манделштамом в ранней лирике (прежде всего в «Петербургских строфах», «Адмиралтействе», «Дворцовой площади», тщательно проанализированных в упоминавшихся работах И. З. Сураг). А в единственном фрагменте *ШВ*, где связь с петербургским текстом русской литературы все же намечена, бросается в глаза проявленность только отрицательного сегмента петербургской мифологии, да и этот, пусть и негативный, но высокий мифологический статус петербургского локуса тут же дискредитируется, поскольку Петербург выявляет свою экзистенциальную несостоятельность для субъекта повести, не будучи способным составить ценностную альтернативу «хаосу иудейства».

Появление этого «родимого хаоса» в соответствующем фрагменте не только проявляет сущностную исключенность Петербурга из культурного мифа о нем, чем, в свою очередь, закрепляется противопоставленность у Манделштама Петербурга прозаического и Петербурга лирического, но и вводит очень важную для поэта тему – иудейство. Тема эта достаточно обильно представлена лирикой, что дает нам богатый материал для сопоставлений. На эквивалентности «иудейство» мы остановимся подробнее в следующем разделе.

II.4. Эквивалентность «иудейство» в художественном мире Манделштама

Присмотримся сперва к стихотворениям, в которых так или иначе представлена иудейская тема. Прежде всего, это 1) стихи на смерть матери («Эта ночь непоправима...»); 2) посвященное А. В. Карташеву «Среди священников левитом молодым...»; 3) «Вернись в смесительное лоно...». Также, в порядке уже более тонкой интерпретации О. Ронена и К.

Тарановского [217], к иудейским стихам примыкает «Из омута злого и вязкого...» и «В огромном омуте прозрачно и темно...». Кроме того, возвращающим к иудейской теме как будто может считаться одно из поздних «Восьмистиший» («Скажи мне, чертежник пустыни...»).

Вокруг этих стихов (в особенности это касается «Среди священников...») развернулась (и до сих пор остается актуальной) полемика, центральный вопрос которой – степень плотности примыкания Манделштама к иудейской традиции и, далее, его

положительное/отрицательное отношение к собственному иудейству.

Думается, однозначно интерпретировать стихи в ту или иную сторону проблематично в том числе и потому, что в них нет четко позиционируемого «я» (или есть, но в весьма скрытом виде), которое можно было бы напрямую соотнести с изображаемым иудейским миром. Возьмем первое стихотворение:

Эта ночь непоправима,
А у вас еще светло.
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.

Солнце желтое страшнее, –
Баю-баюшки-баю, –
В светлом храме иудеи
Хоронили мать мою.

Благодати не имея
И священства лишены,
В светлом храме иудеи
Отпевали прах жены.

И над матерью звенели
Голоса израильтян.
Я проснулся в колыбели –
Черным солнцем осиян [118, т. 1, с. 123].

Было бы неверно, на наш взгляд, понимать это стихотворение как «антииудейское», даже несмотря на то, что ночь «непоправима», что «желтое» (иудейское) солнце «страшнее», чем «черное» (как считается, христианское умирающее), и на то, что иудеи, с точки зрения субъекта речи, лишены «священства» и «благодати». Семантическая неопределенность всего стихотворения в целом позволяет утверждать лишь, что в нем архетипический круговорот рождения/смерти (представленный образами гроба/колыбели) реализован в возвышенно-трагедийной модальности. О какой-либо прямо проявленной оценочной интенции при этом говорить не приходится.

Нужно сказать, что, невзирая на обильную комментаторскую литературу об этом стихотворении (см.: [4, с. 80], [82, с. 70-88], [133, с. 158-160], [154]), смысл его, думается, по-прежнему постижим скорее в порядке интуитивном. Очевидны и противопоставлены друг другу в тексте две точки зрения: в одной – «непоправимая ночь», в другой – «еще светло». На этом очевидность заканчивается (может быть выделена и третья, более понятная, но второстепенная, точка зрения – из детства: «баю-баюшки-баю», «я проснулся в колыбели»). Кто говорит о непоправимой ночи, кто эти «вы», у которых «еще светло», и что это за две точки, неясно: если, предположительно, «ночь непоправима» в Петербурге, где умерла мать

поэта, тогда почему в Иерусалиме «еще светло»? Ведь там вошло «черное солнце», которое, как его ни понимать, не очень согласуется с этим «светло» . Далее, эпитет «светлый» дважды отнесен к «храму». В манделштамоведении принято считать, что «светлый» тут нужно понимать как эпитет отрицательный: это свет «безблагодатный», это как бы сокращенный вариант «черно-желтого света» иудаизма. Мы с таким пониманием не согласны. В стихотворении о левите («Среди священников левитом молодым...»), из которого и извлечен комментаторами «черно-желтый свет» как безоговорочный контекст к «Эта ночь...», «свет» является определяемым. В нашем же тексте «светло», «светлый» – определения. Имеет место грамматическое несовпадение, что все-таки влечет за собой и неравнозначность семантическую. «Светлость», а не «черно-желтый свет», переходит из строфы в строфу, с первой по третью, а в последней эта светлость как бы заполняется «звоном» голосов израильтян. (Правда, тогда выходит, что точка «у вас еще светло» – Петербург, что противоречит нашему первому предположению.) Думается, определить смысл пространственного противопоставления невозможно, равно как и противопоставления смыслового. Последовательность, в которой переплетаются светлое (условно положительное) и черное (непоправимое, отрицательное), неясна.

Затем, почему, например, субъект речи «просыпается» «черным солнцем осиян»? Ведь Манделштам родился и рос, казалось бы, освещаемый «желтым солнцем», т. е. иудейским. «Колыбель» недвусмысленно указывает именно на детство, и детство это проходило в среде иудейской. А «черное солнце» толкуется большинством исследователей как образ-символ Христа, заката христианства. Очевидна неясность. Подобных трудных для понимания моментов в стихотворении достаточно, а удовлетворительных разъяснений в работах об этом стихотворении мы не находим.

Правда, имеется и один прозрачный момент – два стиха: «Благодати не имея / И священства лишены». Здесь субъект речи стоит на христианской позиции, здесь он выражает историософскую оценку (как видно, отрицательную) иудейства. Однако, эта характеристика, на наш взгляд, стоит несколько особняком, своим рациональным историософским смыслом выделяясь на общем символическом, непредметном фоне, задающемся главным образом «черным солнцем». Ведь когда субъект речи говорит «эта ночь непоправима», он занимает позицию внутри изображаемого мира и в одно время с ним, он как бы вовлечен в эту «непоправимость». А оценка иудейства предполагает временную и, главное, смысловую дистанцию между субъектом речи и объектом рефлексии – иудейством. Состояние мира, в котором «ночь непоправима», в котором светит «черное» и еще более страшное «желтое» солнце, на наш взгляд, не слишком согласуется с историософским размышлением.

Как проявлен субъект речи, как он оценивает изображаемый мир? «Я» тут мерцает, оно расщеплено на три голоса: первый – фиксирует непоправимость ночи, второй – историософски оценивает иудейство, третий

обращен в прошлое, в младенчество. Мерцание «я», мерцающий мир стихотворения обуславливает неоднозначность, неопределенность оценок. На простой вопрос – что для субъекта речи иудейство (взятое вообще и его причастность к нему)? как он его оценивает? – определенно ответить не получается.

Однако, спрашивается, разве «непоправимая ночь», страшное «черное солнце» и еще более страшное, с точки зрения субъекта речи, «желтое солнце» – не отрицательные оценки? Мы считаем, что нет, во всяком случае, не явные, косвенные оценки, не содержащие момент концептуального несогласия, осуждения, как то имеет место в случае с характеристикой иудеев. Если понимать «непоправимость» ночи в связи со смертью матери, тогда, на наш взгляд, нельзя говорить об оценивании: это факт, констатация факта, с тяжелой данностью которого субъекту речи приходится мириться, факт в буквальном смысле непоправимый, который в принципе сопротивляется оценке или тем более осуждению, поскольку с ним ничего нельзя поделать, кроме как огласить, воспеть, «преодолеть» его эстетически. «Эта ночь непоправима» – это скорее состояние субъекта речи, которое совпадает с состоянием мира, в котором умерла мать.

Но, конечно, если в интерпретацию образа непоправимой ночи вовлекать религиозные мотивы, т. е. упадок христианства в современной Мандельштаму эпохе, перекликающийся с распятием Христа и т. д., т. е., другими словами, перемещать акцент с темы смерти матери на тему историко-религиозную, – тогда действительно, «непоправимая ночь» – это оценочная позиция рефлексирующего христианина, ладно примыкающая к характеристике «благодати не имея и священства лишены». Но мы считаем, что прочитывать это стихотворение исключительно в историко-религиозном ключе – некорректно, ибо в тексте достаточно пронзительно-личных, интимных моментов (например, грусть о матери, колыбель).

Далее, можно ли утверждать, что образ-символ «черное солнце» – отрицателен? Семантика этого образа близка семантике смерти. В статье «Скрябин и христианство» (тематически ближайшем к соответствующим стихотворениям тексте) имеет место даже эстетизация смерти: она мыслится поэтом как высший творческий акт. Является ли «смерть» отрицательно оцениваемым фактом поэтического мира Мандельштама? Даже не будь написана статья (вернее, судя по всему, материалы к докладу) о Скрябине и Пушкине, – говорить о теме смерти у Мандельштама как об отрицательном полюсе было бы не совсем корректно. Мы, конечно, не хотим сказать, что смерть следует относить к «положительному» полюсу. Смерть отрицательна, но оцениванию она подлежит принципиально иного характера, чем, например, другой факт в нашем тексте – иудейство. Оценку историческому явлению (безблагодатное иудейство) невозможно перенести на смерть – явление из ряда онтологически-бытийственных начал. Смерть, в отличие от всякого исторического явления, неотменима, поэтому оценить ее в том смысле, что и иудейство, нельзя в принципе, нельзя «обвинить» ее в чем-либо, как и всякую метафизическую данность.

В целом же стихотворение мы склонны понимать так: субъект речи грустит об умершей матери и об ее (и, соответственно, своей) неизбежной, «непоправимой», кровной принадлежности к иудейской традиции, которую мыслит, подобно всякому христианину, как действительно неистинную (этот оценочный дистанцированный взгляд привносится, как мы пытались показать, извне, поэтому несет некий дополнительный, «историософский», мы бы даже сказали – второстепенный смысл). Все вместе формирует настроение трагической потерянности в бытии, некоего метафизического сиротства, близкого тому, что в позднейшем экзистенциализме определялось как состояние «заброшенности».

Переходим к следующему тексту:

Среди священников левитом молодым
На страже утренней он долго оставался.
Ночь иудейская сгущалась над ним,
И храм разрушенный угрюмо созидался.

Он говорил: небес тревожна желтизна!
Уж над Евфратом ночь: бегите, иереи!
А старцы думали: не наша в том вина –
Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!

Он с нами был, когда на берегу ручья
Мы в драгоценный лен Субботу пеленали
И семисвещником тяжелым освещали
Ерусалима ночь и чад небытия [118, т. 1, с. 130].

Это стихотворение представляется еще более непонятным, чем первое. На центральный вопрос – кто такой левит, Мандельштам ли, А. В. Карташев ли, которому посвящено стихотворение, или ни тот, ни другой, – нет единодушного ответа исследователей.

В самых общих чертах смысл этого стихотворения нам видится так. В изображаемом имеется три точки зрения: старцы, левит и некое «мы», и одним из этих «мы» является субъект речи. Очевидно, что, если под «Субботой» разумеется Христос (так считает большинство исследователей), тогда «мы» – это, стало быть, пеленавшие Христа Иосиф, Никодим и Мария. Субъект речи тогда оказывается среди приближенных Христа и, таким образом, занимает идеологическую позицию христианина. Старцы представляют иудейскую позицию. А вот позицию молодого левита понять трудно: с одной стороны, он как будто на стороне иудеев, ибо предостерегает их, с другой, левит присутствует при погребении Иисуса. «Он с нами был» можно понимать и как просто физическое присутствие, и как идеологическое присутствие и примыкание к христианской стороне. Думается, второе более вероятно – прежде всего потому, что левит – главный «герой» стихотворения, его центр. Замечательно, что в центр стихотворения его помещает рассказчик, один из учеников (фиктивный) Христа. Почему левит представляет такой интерес для христианина

ориентированного рассказчика? Образуется замысловатая повествовательная структура. Левит оказывается неким мерцающим героем, однозначно определить ценностную позицию которого трудно. Скорее, он – созерцатель. Он понимает иудеев, более того, он проникательнее иудеев и желает им добра. Кроме того, слово «левит», думается, невозможно понимать буквально, поэтому идеологическое примыкание его как лица, занимающего вполне конкретную должность, именно к иудеям очень вероятно. Но и к ученикам Христа он оказывается близок. Можно бы, правда, подумать, что он просто, так сказать, шпионит, подглядывает за ними, но это не слишком согласуется с фразой «он с нами был» и, главное, с тем, что рассказчик помещает его в центр стихотворения.

Если понимать это стихотворение представленным образом, тогда положение левита, кажется, напоминает положение самого Мандельштама: между иудейством и христианством. Но утверждать это было бы слишком смелым, поскольку текст намеренно неоднозначен и допускает различные интерпретации.

Однако тот или иной исход интерпретации для нас вновь оказывается не столь важным. А значимо как раз само по себе то обстоятельство, что смысл стихотворения, при явной иудейской тематике, оказывается нечетким. Как именно понимать, кто такой левит, каково его отношение к старцам и христианам? Не говоря уже о точке зрения автора текста, о направленности и интенсивности причастности его к изображаемому. Таким образом, после анализа двух стихотворных текстов, можно уже говорить о некоем последовательном (и на уровне субъектной структуры, и на мотивно-образном уровне) размывании семантики и, вслед за ней, оценочности в иудейских стихах.

Третий безусловно «иудейский» текст:

Вернись в смесительное лоно,
Откуда, Лия, ты пришла,
За то, что солнцу Илиона
Ты желтый сумрак предпочла.

Иди, никто тебя не тронет,
На грудь отца в глухую ночь
Пускай главу свою уронит
Кровосмесительница-дочь.

Но роковая перемена
В тебе исполниться должна:
Ты будешь Лия – не Елена!
Не потому наречена,

Что царской крови тяжелее
Струиться в жилах, чем другой, –
Нет, ты полюбишь иудея,

Исчезнешь в нем – и Бог с тобой [118, т. 1, с. 143].

Тут субъект речи еще более отдален от изображаемого мира, чем «рассказчик» в предыдущем тексте, во всяком случае, структурно: здесь уже нет имманентного художественному миру «мы» и лирического субъекта как одного (пусть и фиктивного) из этих «мы». В этом третьем стихотворении, думается, даже говорить о лирическом субъекте можно лишь условно: непонятно, тождественен ли субъект речи «иудею», подразумевает ли себя под ним, или нет. Субъект здесь похож даже не на «рассказчика», а на «повествователя», он в известном смысле вне описываемой действительности и как бы риторически обращается к героине стихотворения. Конечно, понять этот текст можно лишь прибегнув к известному биографическому контексту: речь идет о самом поэте (т. е. он как будто и есть «иудей») и о его будущей жене.

Общий его смысл в этом контексте более или менее ясен (особенно после комментария В. В. Мусатова [133, с. 219-223]), мы лишь коротко его воспроизведем. Главными моментами тут являются: 1) мысль Мандельштама о том, что союз евреев – чуть ли не кровосмесительный союз (на это указывает вдова поэта; отсюда – сюжет о дочерях Лота) и 2) увлечение поэта О. Арбениной, которая мыслилась как «европейка» и, стало быть, опредмечивала собой «солнце Илиона», мандельштамовский символ «европейскости» – и одновременно противопоставлялась еврейско-иудейской стороне (отсюда сюжет о нелюбимой жене Иосифа – Лии). Только не совсем ясным остается, почему «предпочитает» «желтый сумрак» «солнцу Илиона» героиня Лия. Ведь «предпочитает», делает выбор между «сумраком» и «Илионом», согласно биографическому истолкованию, – как будто сам Мандельштам. Равно как и «роковая перемена» свершается не в Лии, а в Мандельштаме. Очевидно, что ни для Н. Хазиной, ни для О.

Арбениной проблема выбора между «желтым сумраком» и «Илионом» не стояла. Конечно, может статься, имели место неизвестные нам биографические подробности «выбора» поэта или прообраза героини, объясняющие суть дела, а быть может, здесь просто прихотливый поэтический ход (но считать так – значит отказываться понимать). К. Ф. Тарановский, в порядке предположения, говорит о героине стихотворения как о музе Мандельштама [176, с. 89-93], таким образом, получается, что поэт обращается отчасти к самому себе. Это, на наш взгляд, слишком вольное и слабо аргументированное понимание. Трудно представить, чтоб «муза» могла «вернуться в смесительное лоно», «полюбить иудея» и «исчезнуть в нем». Вообще, субъект речи обращается к героине в повелительном наклонении («вернись», «иди», «перемена / В тебе исполниться должна»), его голос как бы больше голоса героини. Традиционно поэт вдохновлен музой, его голос послушен ей: музе нельзя «приказывать», ей можно только внимать.

Наиболее сложным для понимания представляется именно момент «роковой перемены». Если все-таки держать перед глазами биографические обстоятельства, получается, что перемена, свершающаяся в субъекте

стихотворения (т. е. в самом поэте), как бы меняет действительность и вне субъекта, а именно – превращает героиню из одной в другую (превращение Елены в Лию с биографической проекцией на Арбенину/Хазину). Другими словами, выбор субъекта неким чудесным образом превращается в выбор героини. Это подтверждается письмом Мандельштама к будущей жене: «Вчера я мысленно, непроизвольно сказал “за тебя”: “Я **должна** (вместо “должен”) его найти”, то есть ты **через** меня сказала...» [118, т. 4, с. 25]. Понятно, что подобная жизненная «метаморфоза», повлекшая за собой метаморфозу поэтическую, труднодоступна рациональному пониманию. Поэтому сказать, кто же все-таки делает выбор, затруднительно. Но подобная сложность смысловой и субъектной структуры текста вполне характерна для такого поэта, как Мандельштам, поэтому то, что мы не поняли этот текст рационально, вовсе не значит, что наше понимание его неверно и недостаточно. Более четкое понимание тут, вполне возможно, и не предполагается, ибо, судя по письму поэта, действительность, по которой создавались стихи, столь же иррациональна.

Правда, понимать это стихотворение проще и рациональнее, на наш взгляд, все-таки можно, переместив смысловой центр с субъекта речи на героиню: все же она, а не субъект, делает выбор между еврейством и европейством. Во-первых, уже тем, что соглашается связать свою судьбу с евреем, во-вторых, можно, по-видимому, говорить об имевшей место возможности отъезда семьи Хазиных в Европу (а именно, в Грецию) после революции, о чем говорит сама Н. Я. Мандельштам и на что нам указывают проницательные комментаторы 2-х томного собрания Мандельштама: «В 1917 г. отец сказал: “Война скоро кончится. Надо поскорее ехать в Грецию”» (цит. по: [119, т. 1, с. 487]). Конечно, этот комментарий не отменяет присутствия голоса субъекта (Мандельштама) в тексте, но делает понятнее, по крайней мере, точку зрения героини.

Как видно, однозначно определить, кто занимает ценностную позицию по отношению к иудейству – лирический субъект или героиня, – невозможно. Иудейская тема и здесь (как в предыдущем стихотворении) получает двойное преломление, будучи одновременно окрашенной в положительные и отрицательные тона (или даже как бы «полутона»). Субъект речи, некий всезнающий, провиденциальный голос, говорящий и вне, и внутри героини, указывает ей как будто на ее вину: «за то, что солнцу Илиона ты желтый сумрак предпочла». Очевидно, подразумевается, что «солнце Илиона» в каком-то смысле «лучше», чем «желтый сумрак». В качестве некоего «наказания» за предпочтение «сумрака» Лии придется «вернуться в смесительное лоно». Трудно сказать, насколько отрицательным для Мандельштама виделся союз еврейки с евреем. По словам вдовы поэта, всякий подобный союз он считал кровосмесительным и мыслил евреев как «одну семью». Кроме того, «желтый сумрак» у Мандельштама является, как мы знаем из предыдущего стихотворения, условно «отрицательным». «Перемена», поворот от «Илиона» к Иудее назван «роковым», т. е. скорее нежелательным («рок», в отличие от

«судьбы», «провидения», «фортуны», – всегда привносит смысл трагического).

И тем не менее, невзирая на обрисованный неблагополучный ореол события, само событие не мыслится отрицательным, напротив: положительным, примирительным. «В мандельштамовском обращении к Лии – приятие судьбы» [133, с. 221]. Положительный смысл сосредоточен, главным образом, в последних строчках: «...полюбишь иудея, исчезнешь в нем – и Бог с тобой». Также в голосе субъекта речи как будто слышится что-то вроде покровительствующего, отеческого прощения и дозволения: «Иди, никто тебя не тронет». Голос субъекта речи, героиня и герой сливаются в этом примирительном событии.

Как уже отмечалось, пара стихотворений – «Из омута злого и вязкого...» и «В огромном омуте прозрачно и темно...» – как будто тоже посвящены причастности Мандельштама к иудейской традиции. «Злой и вязкий омут» приравнивается к «хаосу иудейскому» из прозаического «Шума времени» и получает, следовательно, отрицательный смысл. Однако, если даже и допустить существование прямых связей между «омутом» и «хаосом», это вовсе не будет означать, что иудейство в этих стихах мыслится однозначно негативно. Об этом очень правильно, на наш взгляд, пишет К. Ф. Тарановский: «И все же отношение поэта к *омуту* остается амбивалентным: во второй строфе он его называет “холодным и топким *приютом*”. В то время как существительное *приют* несомненно принадлежит к положительному семантическому полю, эпитеты *холодный* и *топкий* скорее отрицательные» [176, с. 81]. Другими словами, и здесь ценностная позиция лирического субъекта относительно иудейства подвижна, неустойчива. Хотя в этих двух стихотворениях речь идет от «я» и , главное, – от «я» поэта, что, безусловно, значительно уменьшает (по сравнению с прежде рассмотренными тремя текстами) дистанцию между сознанием субъекта речи и изображаемым в стихотворении миром, так что стихи из этой двойчатки кажутся поэту более личностными. И все же еврейско-иудейская тема, если и просвечивает в них, то столь тускло и «амбивалентно», что в тему «иудейство», представленную лирикой, не вносит никаких существенных изменений или дополнений.

Итак, для иудейской темы в лирике Мандельштама характерны прежде всего: 1) значительная дистанция между субъектом речи и изображаемым миром, своего рода «эпический» взгляд; 2) весьма двусмысленная, завуалированная оценочная позиция субъекта речи относительно изображаемого иудейского мира.

Теперь вернемся к прозе и присмотримся к двум последним абзацам третьей главы: «Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры угрозой разрушения, шапкой в комнате провинциального гостя, крючками шрифта нечитаемых книг Бытия, заброшенных в пыль на нижнюю полку шкафа, ниже Гете и Шиллера, и клочками черно-желтого ритуала.

Крепкий румяный русский год катился по календарю, с крашеными яйцами, елками, стальными финляндскими коньками, декабрем, вейками и дачей. А тут же путался призрак – новый год в сентябре и невеселые странные праздники, терзавшие слух дикими именами: Рош-Гашана и Йом-Кипур» [118, т. 2, с. 354].

Невзирая на известное заявление рассказчика в главе «Комиссаржевская» – «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и проращением времени» [118, т. 2, с. 384], – моменты, где обнаруживает себя «я», занимают в этой книге видное место. Ведь «я» появляется не только тогда, когда есть формальное «я», говорящее о себе, т. е. не только в том случае, когда имеет место *тема* «я». Личностное начало начинает просвечивать тогда, когда появляется осязаемая дистанция между субъектом речи и предметами, о которых он говорит, причем дистанция эта – смысловая и обнаруживает себя главным образом в оценочности суждений субъекта. В приведенном отрывке, казалось бы, речь о «я» не идет, тем не менее, имплицитно оно очень хорошо ощущается. «Иудейский хаос», «угроза разрушенья», «нечитаемые книги Бытия», «призрак» и «невеселые странные праздники, терзающие слух» – все это оценки, явные или менее явные, но, в отличие от стихов, – отчетливо-отрицательные. Здесь уже не возникает вопросов о степени причастности Мандельштама к иудейской традиции и об его к ней отношении: очевидно отталкивание от своих иудейских корней. В прозе Мандельштам куда более прям и недвусмыслен в выражениях и оценках. Даже словосочетание «хаос иудейский», казалось бы, не вполне ясное на первый взгляд, тут же оказывается объясненным: «Нижнюю полку я помню всегда хаотической: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины: рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами, русская история евреев, написанная неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста. Это был повергнутый в пыль хаос иудейский» [118, т. 2, с. 355].

Образ иудейского хаоса предметен и понятен: это руины, развалины священных книг, лежащие на нижней полке, что, конечно, не мешает далее наполнять его иными, непредметными значениями, расширяя его, в сущности, до магистрального иудейского образа-символа (наряду, например, с «желтым сумраком»).

Нужно еще отметить, что экспликация мандельштамовской оценки иудейства несколько затрудняется тем, что «Шум времени» – книга о детстве: действительность в ней изображена и оценена двояко, с двух точек зрения, и эти оценки носят принципиально различный характер. Первая точка зрения принадлежит герою-ребенку. Например, в цитированном выше фрагменте о «невеселых странных праздниках, терзавших слух дикими именами», представлена точка зрения ребенка. Во всяком случае, переживания, связанные с «несвоевременностью» еврейских праздников, скорее характерны для ребенка, чем для взрослого Мандельштама (т. е. субъекта воспоминания). Вот еще один, более явный, пример детского взгляда на иудейство (вернее, не «взгляда», а именно детской

непосредственной реакции на факты, связанные с иудейским окружением, невольной причастностью к иудейской традиции; это различие крайне важно): «Родители ушли в город. Опечаленный дед и грустная суетливая бабушка попробуют заговорить – и нахохлятся, как старые обиженные птицы. Я порывался им объяснить, что хочу к маме, – они не понимали. Тогда я пальцем на столе изобразил наглядно желание уйти, перебирая на манер походки средним и указательным».

Вдруг дедушка вытащил из ящика комода черно-желтый шелковый платок, накинул мне его на плечи и заставил повторять за собой слова, составленные из незнакомых шумов, но, недовольный моим лепетом, рассердился, закачал неодобрительно головой. Мне стало душно и страшно» [118, т. 2, с. 363].

Говорить о прямой отрицательной оценочности здесь нельзя: понятно, что мир бабушки и дедушки был для маленького Мандельштама «плохим», чужим и страшным, но таковым он *не мыслится*, не оценивается. Непосредственное, наивное детское сознание формирует лишь состояния, на основании которых можно оформить оценочное суждение. В этом фрагменте взрослым, вспоминающим Мандельштамом иудейство вообще не оценивается, тут дана исключительно точка зрения ребенка.

Чего нельзя сказать о других фрагментах (их большинство: в книге доминирует голос взрослого, вспоминающего Мандельштама). Еврейство и иудейство с точки зрения Мандельштама 20-х годов, пишущего прозу, осмыслено и означено чужеродностью и почти всюду маркируется негативно. «Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь» [118, т. 2, с. 354] – этим описанием, похожим на известное «ложка дегтя в бочке меда», начинается рассказ об отцовском кабинете. Этот кабинет «уводил в чужой мир». В нем – «запах ярма и труда», «мещанский письменный стол», «черствая обстановка торговой комнаты». Речь еврейского учителя, которого родители наняли «в припадке национального раскаянья», звучала «фальшиво». Из синагоги герой возвращается «в тяжелом чаду» и с восклицанием о раввине: «какая пошлость все, что он говорит!». А появляющаяся в конце главы музыка воспринимается на фоне «грязной еврейской клоаки» [118, т. 2, с. 364].

Правда, в мандельштамоведении имеется точка зрения, принадлежащая Л. Ф. Кацису, согласно которой все вышеперечисленные отрицательные оценки поэта переосмысливаются [82, с. 250]. По мнению исследователя, даже «грязная еврейская клоака» оказывается отнюдь не однозначно отрицательной оценкой. Мы с такой точкой зрения согласиться не можем. Контексты, привлекаемые исследователем и радикально изменяющие смысл мандельштамовского текста, на наш взгляд, привлечены отчасти искусственно. «Тяжелый чад», в котором возвращается герой из синагоги, «пошлость», которую говорит раввин и «грязная еврейская клоака», думается, не нуждаются в комментариях. Смысл этого текста ясен, ничто в нем не подталкивает к поиску других текстов, которые сделали бы текст поэта еще более ясным. Нам кажется, что искать какие-то дополни

тельные смыслы в данном случае излишне.

Подведем итоги наших наблюдений. Думается, соположение приведенных лирических и прозаических отрезков достаточно ясно иллюстрируют принципиальную разность двух языков описания действительности (собственно говоря, формируются две разные действительности). Иудейская тема получает различные освещения. В лирике имеет место как бы преломление большей сложности, чем в прозе, отношения между лирическим субъектом и изображаемой им действительностью отличаются большей неоднозначностью. Иудейство в стихах не является в строгом смысле предметом описания, нет поэтому возможности говорить о личном отношении субъекта речи к действительности, они в известном смысле образуют смысловое целое. Отношение «я/иудейство» лишь просвечивает в рассмотренных стихах, оно опосредованно дает о себе знать в изображении героев стихотворений, которыми являются мать, левит и Елена-Лия.

В прозе, как мы пытались показать, напротив, явно и существенно именно личное отношение субъекта речи к иудейству. Несмотря на заявленное Мандельштамом отталкивание от всего автобиографического, в прозе иудейство прямо оценено, что является первейшим признаком как раз прямого личностного и прямооценочного отношения субъекта речи к предмету описания. Прозаический иудейский мир есть нечто внешнее субъекту, он для него является объектом рефлексии (там, где говорит *вспоминающий* Мандельштам; в нескольких случаях, где говорит *вспоминаемый* герой-ребенок, рефлексия отсутствует, ребенок и иудейский мир взаимопроникают и становятся целым; отмеченные непосредственностью отношения между героем-ребенком и миром сближают прозаическое раскрытие темы с поэтическим).

В «Шуме времени» даны факты бытовой действительности (т. е. действительности физической) с определенными пространственно-временными и смысловыми координатами: определен герой, его точка зрения на мир, в котором он живет, растет, мыслит. В лирике скорее речь идет о метафизической действительности, и предметна она лишь во вторую очередь (точнее, предметность этой действительности – лишь почва для оформления мира символических смыслов).

Рассмотренные примеры также показывают, что вполне традиционное (характерное еще для античной поэтики, а затем и для классической поэтики пушкинского периода в русской литературе) представление о прозе/поэзии как дихотомии «повседневное/высокое», «физическое/метафизическое», «преходящее/вечное» и т. д. оказывается актуальным и последовательно реализованным на всех структурообразующих уровнях поэзии и прозы Мандельштама в их взаимной соотнесенности и нередко противопоставленности.

II.5. Темы «писатели», «музыка» и «театр» в «Шуме времени» и ранней лирике О. Мандельштама

Продолжая анализ эквивалентностей между стихами и прозой Мандельштама, обратимся к главе «Книжный шкаф» из *ШВ*. Интересным представляется сопоставить описание книжного шкафа, т. е., по существу, разговор о писателях в прозе, со стихами, в которых в том или ином виде появляются писатели (тематически или на более глубоком уровне реминисценций).

Можно в общих чертах это соотношение – писатели в прозе/писатели в лирике – представить как критика/сотворчество. Писатель, попадающий в поле зрения Мандельштама-прозаика (не только в статьях и рецензиях, жанр которых предполагает критическую установку, но именно в художественной прозе – прежде всего, в *ШВ*), подвергается критическому анализу и оценке. Установка на критическое оценивание задается уже с первых упоминаний книжного шкафа в соответствующей главе, где этот предмет позиционируется как иерархия, ценностная шкала: «Расположение его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположение самой мировой литературы. (...) Волей-неволей, а в первом книжном шкапу всякая книга классична...» [118, т. 2, с. 355]. И внизу этой иерархической системы у Мандельштама – развалины иудейских книг, а на вершине – Пушкин. Присмотримся по порядку, как в этом специфическом художественном экскурсе по литературной иерархии реализуется критически-оценивающая позиция автора и какой именно оценочный модус в итоге реализуется в тексте.

Итак, на следующей за «иудейскими развалинами» ступени книжной иерархии упоминается «книжный строй, то были немцы: Шиллер, Гете, Кернер» [118, т. 2, с. 356]. Имена великих немецких писателей поданы здесь не в контексте их творчества, а в контексте расхожих представлений о милитаристском характере немецкой культуры («строй» «немцев» определенно создает образ строя солдат), так что и на фигуры Шиллера, Гете и немецкой литературы вообще ложится тень этой иронической метафоры. Ирония при этом, как и в иных фрагментах *ШВ*, привнесена взрослым субъектом повествования, так что детское восприятие книжного шкафа как некоего священного предмета, в котором материально представлена мировая литература, оказывается заслоненным взрослой иронической рефлексией. Подобная взрослая рефлексия порождает и стихи, в которых упоминаются те же Шиллер и Гете, а объектом рефлексии становится немецкое культурно-языковое наследие («К немецкой речи»), однако в стихах направленность такой рефлексии совершенно иная – не ироническая, а нацеленная на постижение механизма культурной памяти и утверждение культурной преемственности и глубинного родства с великими поэтами Германии («Скажите мне, друзья, в какой Валгалле // Мы вместе с вами щелкали орехи» [118, т. 3, с. 70] и т. д.). В итоге там, где в прозе реализуется иронически-отстраненная позиция автора, в стихах происходит включение «чужой» культуры и ее носителей в субъектный мир стихотворения и осуществляется позиция полного внутреннего отождествления автора с героями стихотворения.

Вернемся к *ШВ*. Далее на полках вспоминаемого повествователем шкафа располагаются «материнские русские книги», ряд которых открывает, конечно, «Пушкин в издании Исакова» [118, т. 2, с. 356].

Пушкин, имя которого для Мандельштама «священно» и встречается в лирике только три раза, поэт, к которому у Мандельштама, по Ахматовой, было «грозное» отношение, помещен в *ШВ* на верхней полке в «ряске никакого цвета». Имеет место обширное описание, так сказать, физического Пушкина, и в этом описании уже нет ни малейшей иронии, а сквозит чистый сантимент по отношению к «прекрасному изданию». Последнее обстоятельство важно – речь идет именно об издании любимого поэта, а не о самом поэте. Непосредственное отношение автора к Пушкину изъято из текста, а явлено в опосредованном, даже «остранненном» виде – через привязанность к конкретной книге во всех ее деталях – от редакторских принципов (расположение стихов в хронологическом порядке) до верстки («шрифты располагаются стройно, колонки стихов текут свободно» [118, т. 2, с. 356]) и коленкорového переплета, который и представлен метафорически как «вылинявшая ряска», воплощающая «духовную затрапезную красоту» [118, т. 2, с. 356]. Это виртуозно-дистанцированное признание в любви к Пушкину через восхищенное описание его издания тоже принадлежит взрослому субъекту *ШВ*, и в конце анализируемого фрагмента он входит в текст прямо, в перволичном высказывании: «физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается» [118, т. 2, с. 356]. Этим высказыванием подытоживается тема «Пушкин» в *ШВ*, и нетрудно заметить, что, при всей положительной оценочности, высказывание это не сокращает дистанцию между субъектом и объектом. Пушкин остается в этом фрагменте предметом, наделенным «физической прелестью», коленкорová обложка так и не приоткрывается для читателя, и тот мир пушкинских стихов и прозы, который является первопричиной привязанности автора к «Пушкину в издании Исакова», остается за пределами текста *ШВ*. Таким образом, и здесь подтверждается замеченный нами принцип: писатель в прозе Мандельштама – это внеположный миру Мандельштама объект анализа и оценки.

В лирике же Пушкин – соавтор мира. Быть может, именно с Пушкиным наиболее ощутима пронзительная поэтическая связь Мандельштама:

Больная, тихая Кассандра,
Я больше не могу – зачем
Сияло солнце Александра,
Сто лет тому назад сияло всем? [118, т. 1, с. 259]

Во всяком случае, пушкинские подтексты, тематические и образные переключки, думается, наиболее полно собранные и осмысленные И. З.

Сурат, позволяют так думать. Вот мнение исследователя:
«Мандельштамовская поэзия вся полнится Пушкиным, вся им звучит, но имя Пушкина – почти неизрекаемое имя для Мандельштама... В статьях и прозе Пушкин упоминается легче, свободнее, но не как объект речи, а как

точка отсчета, как камертон, по которому настраивается мысль. Собственно о Пушкине, специально о Пушкине Мандельштам почти никогда не высказывается – а вот как фигура умолчания Пушкин присутствует нередко» [174]. Пушкин вживлен в поэтическую ткань Мандельштама. А в прозе дано описание, так сказать, физической составляющей этого процесса.

Так же и о Тютчеве, в порядке самообъективации, в «Шуме времени» сказано лишь, что он «ранним склерозом, известковым слоем ложился в жилах» [118, т. 2, с. 388]. Но то, что в восприятии Тютчева в прозе позиционируется как «старость» (отрицательный вектор оценочности), в поэзии предстает как мудрость, влекущая к диалогу – прямому, как, например, в «Silentium», где в центре полемики оказывается мысль Тютчева о неизреченности мысли, или имплицитному, как в стихотворении «В изомута злого и вязкого...», выражающемуся в философской серьезности тем (даже «суровости», достойной Тютчева, по слову М. Л. Гаспарова) ранних стихов. Наибольшей интенсивности диалог с Тютчевым достигает в стихотворении 1910-го г. «В изголовьи Черное Распятые...», куда вводится прямая цитата:

Нет, не парус, распятый и серый,
С неизбежностью меня влечет –
Страшен мне «подводный камень веры»,
Роковой ее круговорот! [118, т. 1, с. 60].

Последний пример характерен еще и тем, что в нем реализован наиболее распространенный у Мандельштама способ введения другого писателя в свой художественный мир – цитата. В лирику Мандельштама писатели чаще всего попадают через поэтику реминисценций, через посредство завуалированного соавторства (декларируемого в стихотворении «Отчего душа так певуча...»). В прозе о подобном соавторстве говорить трудно, писатели для Мандельштама-прозаика – объекты осмысления и оценивания.

Обратимся далее к теме «музыка». Нами уже был отмечен бытовой ракурс изображения концертов в Павловске. Этот же ракурс взят и в главе «Концерты Гофмана и Кубелика». (За небольшим исключением: в начале главы музыка означена «глухим предысторическим беспокойством», т. е. связывается с темами времени, революции. Здесь при желании можно различить блоковские мотивы «музыки революции», но у Мандельштама представлены они крайне скупо и смысла всей главы не меняют.) В остальном же внимание уделяется не самой музыке, не музыке по существу, а физическим, бытовым подробностям, как бы формальной стороне музыки, вплоть до описания внешности музыкантов и приветствия их публикой: «Вот когда эти два маленьких музыкальных полубога, два первых любовника театра лилипутов, должны были пробиться через ломившуюся под тяжестью толпы эстраду, мне становилось за них страшно. Начиналось как вольтовой искрой и порывом набегающей грозы. Потом распорядители с трудом расчищали дорожку в толпе, и среди неопишемого рева со всех сторон навалившейся горячей человеческой массы, не кланяясь и не улыбаясь,

почти трепеща, с каким-то злым выражением на лице, они пробивались к пюпитру и роялю» [118, т. 2, с. 366].

В конце главы следует восторженное описание исполнительского мастерства музыкантов. Заметим: не музыки, а именно исполнения: «Я никогда ни у кого не слыхал такого чистого, первородно ясного и прозрачного звука, трезвого в рояли, как ключевая вода, и доводящего скрипку до простейшего, неразложимого на составные волокна голоса: я никогда не слышал больше такого виртуозного, альпийского холода, как в скупости, трезвости и формальной ясности этих двух законников скрипки и рояля» [118, т. 2, с. 366].

Интересно в этой связи обратиться к статье «О собеседнике»: «Но, друзья мои, ведь музыкальная пьеса существует независимо от того, кто ее исполняет, в каком зале и на какой скрипке!» [118, т. 1, с. 183]. Как видно, здесь акцент с формальной, физической стороны музыки перенесен на сторону метафизическую. Правда, музыкальная пьеса тут уподобляется стихотворению, тем не менее, пример, нам кажется, показателен, хоть и несколько условен. Еще один пример – тоже из раннего «Утра акмеизма»: «Любите существование вещи больше самой вещи» [118, т. 1, с. 180]. Мандельштам призывает видеть не предмет, но смысл предмета, его связь с другими предметами, его «место во вселенной».

И, соответственно этим призывам, музыке в стихах отведено место не в вокзале и не в Дворянском собрании, а во «вселенной» поэта.

В приведенных же прозаических описаниях, как это нетрудно заметить, музыка не имеет ничего общего с той «музыкой», которая «от бездны не спасет» и которая «и музыка и слово»:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь [118, т. 1, с. 50].

В стихах метафизическая «музыка» отнюдь не является предметом описания, а неким свойством мира, *состоянием* бытия мира и лирического субъекта. Музыка в поэтическом мире Мандельштама, по слову И. З. Сураг, «бессмертна, и бессмертно все, что причастно музыке, то есть прежде всего поэзия, изначально музыке соприродная, вышедшая из одного с нею корня» [175]. В мире же прозы музыка предстает лишь как одна из составляющих окружающей физической реальности – только как звук в ряду других звуков, и ценность этого звука явлена не как имманентная, абсолютная, т. е., не зависящая от того, кто и как исполнит музыку, а как относительная, физически создаваемая каждый раз каждым исполнителем с большим или меньшим успехом. Музыка, таким образом, предстает в прозе в своем прикладном, десакрализованном, а, значит, девальвированном виде. Такое «профанное» изображение столь важной составляющей художественного мира, как музыка, способствует общему снижению аксиологических параметров прозы Мандельштама, вновь создавая контраст его поэзии.

Однако, надо признать, что в ранней лирике есть, действительно, и самая обыкновенная музыка. Например:

Летают Валкирии, поют смычки –
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров...

«Карету такого-то!» – Разъезд. Конец [118, т. 1, с. 99].

Но подобной бытовой музыки в лирике поэта крайне мало, да и в процитированном стихотворении не музыка является собственно объектом поэтического осмысления, а явленная во всей акмеистической конкретности картинка из жизни.

Другая тема этого стихотворения – театр, театральное действие. И, подобно некоторой исключительности его места в «музыкальных» стихах, «Валкирия» также является скорее нетипичной в ряду стихов «театральных» – по причине того же бытового, житейского ракурса, из которого увидено представление в оперном театре. Другие «театральные» тексты (их четыре) уже несводимы к одному лишь театральному быту. Это прежде всего: «Я не увижу знаменитой “Федры”...», переходящей в первое стихотворение книги «Tristia» «Как этих покрывал и этого убора...», и два очень близких текста 1920-го г. – «Чуть мерцает призрачная сцена...» и «В Петербурге мы сойдемся снова...».

В прозе театру отведена одна глава – «Комиссаржевская». В ней мы читаем: «Для начала она [Комиссаржевская. – А. К.] выкинула всю театральную мишуру: и жар свечей, и красные грядки кресел, и атласные гнезда лож» [118, т. 2, с. 385]. Нетрудно заметить, что вся перечисленная «мишура» – сквозные образы стихотворений. Свечи находим в «Я не увижу...»: «В старинном многоярусном театре, / С прокопченной высокой галереи, / При свете оплывающих свечей» [118, т. 1, с. 117]. Далее образ свечей узнаваем в мотиве гибельного, черного горения Федры и образе погребального факела, а в «В Петербурге...» появляется метафора «наши свечи – наши жизни»: «Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи / В черном бархате всемирной пустоты» [118, т. 1, с. 150]. А «красные грядки кресел» и «атласные гнезда лож» – и вовсе автоцитата из «В Петербурге...»: «Где-то грядки красные партера, / Пышно взбиты шифоньерки лож» [118, т. 1, с. 149].

Но при таком подчеркнутом внешне-образном сходстве, очевидно, что для субъекта речи театр в лирике и театр в прозе – это два различных театра.

Прежде всего, как и в случае с музыкой, точка зрения на театр автора «Шума времени» характеризуется отдаленностью – пространственно-временной и смысловой, тут субъект речи находится вне театра, вне театральное действие, он даже не наблюдает за ним со стороны, как это

имеет место в «Валкирии», а анализирует, оценивает, осмысливает. Театр Комиссаржевской для автора – культурно-исторический феномен: «В сущности, в Комиссаржевской нашел свое выражение протестантский дух русской интеллигенции, своеобразный протестантизм от искусства и от театра» [118, т. 2, с. 385]. Талант самой актрисы Мандельштам оценивает положительно: «Между тем у Комиссаржевской были все данные большой трагической актрисы, но в зародыше. В отличие от всех тогдашних русских актеров, да, пожалуй, и теперешних, Комиссаржевская была внутренне музыкальна, она подымала и опускала голос так, как это требовалось дыханьем словесного строя; ее игра была на три четверти словесной, сопровождаемой самыми необходимыми скупыми движениями, и те были все наперечет, вроде заламыванья рук над головой» [118, т. 2, с. 385]. Знаменательно наметившееся в главе противопоставление «традиционного» театра (Александринский театр с его «румяными пирогами» и уже упоминавшимися свечами, глядками партера и гнездами лож, «российский театральный быт», из которого актриса «вырвалась», как из «сумасшедшего дома») и скромного «театрика» Комиссаржевской, и Мандельштам явно симпатизирует этому «театрику», его естественности, простоте и камерности. Получается, таким образом, что пышный традиционный театр со свечами и бархатными ложами, попавший в лирику, автору менее симпатичен. Однако, на наш взгляд, накладывать оценки театра в прозе на театр лирики не совсем корректно. Дело в том, что в лирике, особенно в двух последних стихотворениях 1920-го г., театр дан не как историко-культурный феномен, а как некое «метафизическое» (несмотря на обилие театрального быта) пространство, имя которому – «черный бархат всемирной пустоты», в котором свечи уподобляются жизням и где «живая ласточка» падает на «горячие снега». Достаточно процитировать первую строфу «В Петербурге...», чтобы увидеть внеисторическое, вневременное и глубоко внебытовое пространство стихотворения:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.
В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы [118, т. 1, с. 149].

Сходство деталей, которыми маркирован традиционный театр в прозе и поэзии, таким образом, выявляет концептуальные различия между образами театра в прозаическом и поэтическом мирах Мандельштама. То, что в прозе предстает в своей исторической конкретности и злободневности (в частности, злободневности соперничества между традиционным и экспериментальным, модернистскими типами театра на рубеже веков), в поэзии обобщено до культурного символа, наполненного глубоко метафизическим содержанием.

Такое распределение одного и того же материала по разным сферам действительности и по разным ценностным регистрам типологически близко пушкинской творческой стратегии, так что мандельштамовский традиционный театр в поэзии и прозе предстает аналогом, например, пушкинской «любезной калмычки», один и тот же эпизод встречи с которой в лирике и в «Путешествии в Арзрум» воплощен в двух противоположных модальностях – возвышенно-лирической в стихотворении и иронично-бытовой в прозе.

Мы, таким образом, видим, как и в случае с театром у Мандельштама работает тенденция, уже достаточно ясно наметившаяся в предыдущих случаях эквивалентности лирического и прозаического текстов: субъект речи в прозе, держа дистанцию между собой и изображаемым, осмысливает и оценивает факты, прочно укорененные в конкретной культурно-исторической действительности. Лирический мир, напротив, возвышен над историей, обобщен, лишен оценок субъекта речи и соотнесен с бытовой действительностью опосредованно, а субъект речи не внеположен этому миру, а как бы «вплавлен» в него. И такая дистрибуция эквивалентностей в поэзии и прозе может считаться вполне традиционной: деловитость и насущность прозы и отвлеченность и метафизичность лирики намечены уже в античности, а если говорить о ближайшей к Мандельштаму традиции, то особенно характерны для первой половины русского XIX века и, в частности, для художественной практики Пушкина (далее, особенно у символистов, проза и поэзия уравниваются в статусе).

Еще один важный момент, который следует отметить и осмыслить, завершая главу, – это ощутимая разность тем «Шума времени» и ранней лирики, причем по мере взросления героя и по мере движения памяти рассказчика от начала 1900-х годов к середине, концу и началу 1910-х темы прозы все менее и менее соотносимы с темами лирики. Если в первых главах, как мы видели, и имеют место эквивалентности, то с главы «Тенишевское училище» перекличек со стихами почти нет. Это уже само по себе говорит о некоей «избирательности» Мандельштама, который как бы «распределяет» материал по поэзии и прозе: Мандельштам-поэт и Мандельштам-прозаик оказываются двумя более различными, нежели сходными творческими личностями, каждая из которых руководствуется своим художественным виденьем. Спрашивается, каков характер этого распределения, в чем его источник?

Тут уместным будет вспомнить уже упоминавшееся негодование Цветаевой, вызванное как раз несходством тем и недоброжелательным тоном рассказчика в *ШВ*. В частности, Цветаева обвиняет Мандельштама в том, что мальчики из главы «Тенишевское училище» не попали в стихи. Вот некоторые выдержки из этой главы: «селейный батюшка»; «апостол плаванья» – доктор-гигиенист Вирениус, произносящий ежегодно одну и ту же речь о пользе плаванья; литературный фонд, который «по природе своей был поминальным учрежденьем: он читал»; «Исай Петрович Вейнберг, настоящий козел с пледом»; ироничное описание выступления актера («бия

себя в грудь, истошным голосом»); ручной труд, который был для большинства учеников «настоящим адом»; «краткая портретная галерея» класса, в котором учился Мандельштам; «старомодная напыщенность» выражения «светлая личность», относящегося к педагогу Острогорскому («большая обезьяна во фраке») [118, т. 2, с. 369]. Как видим, воспоминание о Тенишевском училище безрадостно, тон рассказчика далеко не приятственный. Лишь в конце главы намечен, так сказать, примирительный жест: «А все-таки в Тенишевском были хорошие мальчики» [118, т. 2, с. 370]. В целом же пребывание в училище, время и действительность, описанные в главе, очевидно, являлись для Мандельштама неким отрицательным моментом собственной биографии – и оказались в прозе. Точно такую же логику можно выявить и в выборе других тем «Шума времени», тогда как мандельштамовский стих держится в стороне от негативных эмоций: отталкивания, отторжения действительности, которым полнится проза, в лирике мы не найдем.

Это, разумеется, отнюдь не значит, что последняя идиллична. Упрощением было бы помыслить мир лирики, в противоположность миру прозы, как мир «положительный». Достаточно вспомнить концовку стихотворения 1910-го года «Слух чуткий парус натягает...», чтобы стал ясен характер отношений с действительностью в лирике: «Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота!» [118, т. 1, с. 51]. Это иной мир, находящийся как бы вне поля действия элементарных оценок, положительных или отрицательных. Лирика полнится иного рода «объектами», «объектами», так сказать, куда менее укорененными в физическом, бытовом мире, мире истории, и потому не поддающимися оценке со стороны субъекта речи и субъекта мышления, эти «объекты», собственно, и породившего. Так, «болезненная и странная пустота» – это, как нетрудно заметить, «объект» совсем иного порядка, чем преподаватели и товарищи по Тенишевскому училищу. Разность прозаического и лирического миров в указанном смысле мы и пытались показать на примерах эквивалентностей.

II.6. Особенности преломления темы «Крым» в прозаической «Феодосии» и лирике книги «Tristia» О. Мандельштама

Четыре прозаических очерка, объединенных под заглавием «Феодосия» и датированных 1923-1924 гг., а также целый ряд стихотворных текстов 1917-1920 гг. («Золотистого меда струя из бутылки текла...», «Меганом», «Феодосия» и другие) образуют значительную в творчестве поэта эквивалентность «Крым».

Прежде всего обращает на себя внимание автобиографичность и документальность указанных четырех прозаических очерков. Герои и события почти тождественны своим реальным прототипам. В первом из очерков – «Начальнике порта» – с первых же строк задаются четкие пространственно-временные исторические координаты описываемых событий: уже по фразе «наследье старого режима» становится ясно, что речь идет о времени гражданской войны. В центре очерка – фигура начальника

феодосийского порта.

Укажем сразу на одну особенность, важную в порядке нашего сопоставления творческих стратегий Мандельштама-прозаика и Мандельштама-лирика. «Начальник порта» начинается так: «Белый накрахмаленный китель — наследье старого режима — чудесно молодил его и мирил с самим собой: свежесть гимназиста и бодрость начальника — сочетание, которое он ценил в себе и боялся потерять. Весь Крым представлялся ему ослепительным, туго накрахмаленным географическим китем» [118, т. 2, с. 393]. Как видно, повествование ведется тут от третьего лица, а характеристики героя «он ценил в себе» и «Крым представлялся ему» являются следствием «всезнания» автора о своем герое. Подобная осведомленность автора сразу же говорит об ориентированности на традиционную для 19-го века повествовательную структуру. Далее в очерке эта структура меняется на *Ich-Erzählung*: «Не принадлежа к уважаемым гражданам города, с наступлением ночи я стучался в разные двери в поисках ночлега» [118, т. 2, с. 394]. Такое смещение позиции повествователя будет одной из характерных черт «Египетской марки» (где будет иметь место даже не смещение, а хаотическое смешение). Переход от третьего лица к первому свидетельствует, на наш взгляд, об изначальной интенции Мандельштама к написанию истории с традиционной повествовательной структурой, которая далее меняется в виду труднопреодолимой склонности поэта к созданию поэтических «я-текстов» и невозможности долго удерживать позицию стороннего наблюдателя, повествователя в третьем лице.

Развернутыми описаниями портовой жизни и быта, обусловленных пореволюционным временем (вплоть до тонкостей торговли зерном) художественный мир очерка укореняется в крымской истории: «Чтобы понять, чем была Феодосия при Деникине-Врангеле, нужно знать, чем была она раньше» [118, т. 2, с. 395].

Подобный эффект документальности создают конкретные пространственно-временные рамки событий второго очерка – «Старухиной птицы». Начинается он словами: «Если пройти всю Итальянскую, за последним комиссионным магазином, минуя заглохшую галерею Гостиного двора, где раньше был ковровый торг, позади французского домика в плюще и с жалюзи, где в мягкой гостиной с голоду умерла теософка Анна Михайловна, дорога забирает вверх к Карантинной слободке» [118, т. 2, с. 396]. Историчность достигает пика во фразе: «Когда Деникин отступал от Курска, командование согнало железнодорожников, их посадили с семьями в теплушки, и не успели они опомниться, как покатались к Черному морю» [118, т. 2, с. 397]. В целом же очерк является описанием бедствий героя-Мандельштама, оказавшегося в холодном и голодном городе. Переживаемое недвусмысленно оценивается героем: «...физически ясным становилось ощущение спустившейся на мир чумы — тридцатилетней войны, с моровой язвой, притушенными огнями, собачьим лаем и страшной тишиной в домах маленьких людей» [118, т. 2, с. 398].

В центре третьего очерка – «Бармах закона» – еще один обитатель охваченной бедствиями Феодосии – полковник Цыгальский. Герой этот также «списан» с действительности. М. Цветаева, возмущенная этим очерком, ставила в вину Мандельштаму, что он не потрудился изменить фамилии своего героя. В «Бармах закона» отчетливо проявилась одна из характерных черт мандельштамовской прозы: ее тяготеющая к отрицательности оценочность. Цыгальский высмеян за плохие стихи и мягкотелость, что и вызвало негодование Цветаевой. Вот характерные выдержки: «Полковник Цыгальский нянчил сестру, слабоумную и плачущую, и больного орла, жалкого, слепого, с перебитыми лапами, — орла Добровольческой армии», «Цыгальский создан был, чтобы кого-нибудь нянчить и особенно беречь чей-нибудь сон», «Полковник — нянька с бармами закона!» [118, т. 2, с. 399].

«Мазеса да Винчи», последний очерк, также наполнен бытом феодосийских улочек и укоренен в простой, повседневной жизни: «Когда фаэтон с плюшевыми медальонами пустых сидений или одноконная линейка с свадебно-розовым балдахином пробивались в раскаленную глушь верхнего города — града копыт хватало на четыре квартала» [118, т. 2, с. 400]. Однако, в художественном мире этого очерка, эмоционально куда более положительно окрашенного, куда более благополучного, историчность отступает на второй план и проглядывает лишь в одном месте: «В крошечном городе, захваченном кондотьерами Врангеля, Мазеса был совершенно незаметен и счастлив» [118, т. 2, с. 401]. Жизнь художника отъединяется от исторических бедствий, вместо них прикрепляясь к непреходящим ценностям мира культуры – живописи, фигуре Леонардо да Винчи и, шире, к эпохе Возрождения: «Кому неведом корабельный хаос мастерской славного Леонардо? Предметы кружились вихрем в трех измерениях гениальной рабочей комнаты, голуби, проникая в слуховое окошечко, пачкали пометом драгоценную парчу, и в вещи слепоте мастер наткнулся на скромные предметы быта времен Возрождения» [118, т. 2, с. 118]. По тексту очерка замечательно видно, как противопоставляется конкретный исторический мир, во втором очерке охарактеризованный как «чума», универсальному миру культуры, который позиционируется рассказчиком как положительный. Этот мир проглядывает во всех четырех очерках, намечая дихотомию «современное как отрицательное»/«универсальное культурное как положительное». В первом из очерков читаем: «В старину же город походил не на Геную, гнездо военно-торговых хищников, а скорей на нежную Флоренцию», «...аттической Феодосии нелегко было приспособиться к суровому закону крымских пиратов» [118, т. 2, с. 395]. О городе же читаем и в третьем очерке: «Город был древнее, лучше и чище всего, что в нем происходило. К нему не приставала никакая грязь» [118, т. 2, с. 398]. Тут, безусловно, также имеется отсылка к итальянской старине времен Возрождения, с ее культом города. Но подобные моменты положительных описаний единичны. Можно сказать, что в рассматриваемых очерках (за исключением последнего)

сосредоточилась как раз «грязь» истории, тогда как единичные положительно оцененные моменты сосредоточиваются вокруг непреходящих ценностей культуры, которая как бы не может пробиться сквозь отталкиваемую Мандельштамом современность.

Теперь обратимся к стихотворным текстам. Первый безусловно «крымский» текст – «Золотистого меда струя из бутылки текла...». Это стихотворение является весьма показательным для крымских стихов книги «Tristia», оно оказывается как бы введением в тему, содержащем в себе черты большинства интересующих нас крымских текстов поэта. Главная черта всех этих текстов, одновременно являющаяся отличительной по отношению к текстам прозаическим, заключается во внеисторичности, временной, пространственной и смысловой размытости художественно мира поэтического Крыма Мандельштама. Прочитаем первое стихотворение:

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
— Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, — и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, — идешь, никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

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.

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена —
Не Елена — другая, — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный [118, т.
1, с. 128].

Тут, как видим, при всем обилии моментов крымского быта и даже определенной событийности (речь хозяйки, ее взгляд через плечо, последующая прогулка и речь героя), которая как бы встраивает мир стихотворения в мир действительной истории, очевидно распыление

крымского пространства и превращение его в пространство синкретическое, вбирающего в себя культурные ценности античности. В интерпретации этого и последующих крымских текстов Мандельштама мы опираемся на исчерпывающую статью Ю. И. Левина [100, с. 75-97], цель которой как раз и состоит в определении пространственно-временной и смысловой локализации художественного мира крымских стихов 1917-1920 гг. «Таврида», «Бахус», «Эллада», «греческий дом», «Елена», «Одиссей» – все это расширяет и развешествляет бытовой крымский мир, превращая его в синкретическое, отчасти порывающее с миром истории пространство культурных смыслов. Событийность и бытовая прописанность «Золотистого меда...» оказываются в высшей степени условными, отнюдь не определяющими моментами данного художественного мира.

Точно так обстоит дело со следующим стихотворением. В «Меганоме» самим заглавием уже как будто задано конкретное пространство стихотворения. Но реальный крымский мыс, который Мандельштам наблюдал, живя в Коктебеле, превращается в некую границу между царствами живых и мертвых: из-за этого мыса «после похорон» возвратится «черный парус». Семантикой высокой, «античной» смерти насыщен весь текст: «асфодели», «прозрачно-серая весна», «Персефона», «царство мертвых», «гробовая урна», «черные розы» и т. д. Меганом оказывается, таким образом, не определенным крымским историческим локусом, а некоей туманной, таинственной чертой, за которую стремятся души умерших.

В указанной статье Ю. И. Левина замечательно показана эволюция времени-пространства от начальных крымских стихов к последующим: если в рассмотренных нами стихах еще отчетливо присутствуют крымские реалии, хоть и уже переосмысленные, условные, в дальнейших текстах прямая, номинальная связь с Крымом слабеет и исчезает (это касается стихотворений «Ласточка», «Возьми на радость из моих ладоней...», «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» и других), уступая место более сложной, завуалированной связи. Главным связующим смысловым звеном между первыми и последними крымскими стихотворениями является семантика античной смерти, которая позволяет рассматривать в одном ряду рассмотренное нами «Золотистого меда...» и, например, «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...».

Таким образом, замечательно видно различие между двумя художественными крымскими реальностями, формируемыми прозой и поэзией Мандельштама. Для первой характерны историчность, документальность и оценочная точка зрения автора, для второй – погруженность в идеальный, метафизический мир культурных (главным образом, античных) ценностей.

Правда, имеется один стихотворный текст, который не вошел в число рассматриваемых Ю. И. Левиным, а именно – «Феодосия». Этот текст, действительно, стоит особняком. В «Феодосии», правда, при известном

желании можно разглядеть множество «эллинских» моментов: «холмы», «овечье стадо», «сухой прозрачный воздух», «золотое семя», «прозрачная даль», «виноград» [118, т. 1, с. 140-141]. Но все они развернуты на фоне именно тогдашнего Крыма, а не мира теней. И собственно крымского тут больше: «разбойничьи фелюги», «Яблочко», «турки», «чебуреки», «адмиралы» и т. д. Мир «Феодосии» повернут скорее к простой действительности, нежели к античности. Но это лишь тяготение к современности, и она все же весьма условна (если приравнять ее к конкретности прозаического мира), время тут расплывчато, пространство – пестро и отрывисто, и в целом весь этот мир не укреплен в конкретном историческом месте и времени. Чрезвычайно важно отметить, что этот южный мирок совсем не враждебен по отношению к лирическому субъекту (вернее, субъект не встречает этот мирок враждой, как то имеет место в прозе), он дан как набор картинок, как пестрый экзотический пейзаж. Незначительному осмыслению и оцениванию подвергается, например, революционное «Яблочко», о котором упомянуто несколько иронично («На все лады, оплаканное всеми») [118, т. 1, с. 141], вывески на улицах, стареющие девушки, турки, похожие на петухов и проч.: можно сказать, что в целом этот феодосийский мирок в силу своей пестроты и незатейливости вызывает у Мандельштама-путешественника добродушную ироничную улыбку, а под конец стихотворения даже некую грустную констатацию: «Но трудно плыть, а звезды всюду те же».

Очевидно, таким образом, что даже при сходстве пространственно-временном и смысловом, прозаические крымские тексты и стихотворная «Феодосия» выдержаны в различных оценочных тональностях.

Выводы. При чтении и изучении «близнечных» текстов Мандельштама, т. е. в случаях тематического и лексического сходства, мы выявили разность (при кажущемся тождестве) объектов, с которыми имеет дело субъект мышления и речи. Присмотревшись к основным эквивалентным текстам «Шума времени» и ранней лирики, можно, обобщая и говоря несколько условно, утверждать, что прозаический мир – это мир, в котором преобладают физические объекты, в то время как лирика формирует пространство объектов ментальных. Отсюда – возможность явных оценок в прозе (ведь оценка возможна лишь в пределах субъект-объектных отношений) и затрудненность оценок в лирике, объекты которой порождены субъектом мышления, а не взяты извне.

В ходе анализа «Шума времени» мы имели случай убедиться, что даже тематически состав этой книги воспоминаний (призванной показать читателю детские и юношеские годы поэта) существенно отличен от состава соответствующей ранней лирики поэта. Невзирая на заявление Мандельштама-прозаика о нежелании говорить о себе, а лишь следить за «шумом времени», в книге поэт говорит о себе, своей семье, своем детском Петербурге (насколько он получается детским – другой вопрос), о своем пребывании в Тенишевском училище и о своих предчувствиях-переживаниях в связи с революцией – и т. д. Ни одной из этих тем в стихах

нет или почти нет. В прозе о Мандельштаме-подростке читаем: «Когда я пришел в класс совершенно готовым и законченным марксистом...» [118, т. 2, с. 377], а в лирике примерно этих же лет: «Только детские книги читать, / Только детские думы лелеять» [118, т. 1, с. 34]. В том числе и нет «я»: в лирике отсутствует, по слову С. С. Аверинцева, «вибрация личного самоощущения», которая, по слову того же Аверинцева, нашла выражение в прозе. Замечательно, что сказанное в стихах «я забыл ненужное я», в котором при желании можно вычитать оттенок, напротив, самолюбования, — оказывается верным. В стихах, действительно, болезненных извилин собственной биографии нет, а если и есть, то даны они отстраненно и осторожно. О своем возрастании, вернее, буквально «проращении» сказано известное: «Из омута злого и вязкого / Я вырос, тростинкой шурша» [118, т. 1, с. 39]. «Омут» — обстоятельства, «тростинка» — я. Эти обстоятельства оценены, они злы и вязки, но ввиду скрытности и скромности этого «я» не получают подробного раскрытия и завуалированы таинственным «омутом». И подобные прямые оценки (прямызна которых несколько искривляется таинственностью объекта, на который они нацелены) у раннего Мандельштама — редкость. Мир дан то отстраненно, пейзажно, «эпически», как в одном из первых текстов «Камня» «Невыразимая печаль...», то имеет место слияние с мыслью о мире («Ни о чем не нужно говорить...»), но нигде лирический субъект не вступает, так сказать, в «персональные», оценочные отношения с миром. В прозе же слова о нежелании говорить о себе и лишь следить за шумом и проращением времени самой прозой опровергаются: поэт, во-первых, все-таки достаточно говорит о себе, во-вторых и главных, — если и не о себе, а о мире, то — отрицательно-оценочно, что косвенным образом оборачивается и «о себе» (ведь говорить о себе — это значит во многом выразить свое отношение к говоримому). И отрицательными оценками полна автобиографическая книга поэта.

Положение о нечеткости, размытости границы между субъектом и объектом в лирическом высказывании (и положение, напротив, об определенности их в прозе) уже давно является общим местом в литературоведении. Однако применительно к творчеству Мандельштама, в осмыслении его прозаических и поэтических текстов как целого, этот момент, на наш взгляд, до сих пор не получал эффективного применения. И наше сопоставление прозы с поэзией, полагаем, позволяет заключить, что отношения между этими двумя составляющими творчества Мандельштама ориентированы скорее не на модернистскую парадигму, с ее стремлением снять границы между поэзией и прозой, а на классическую, пушкинскую эпоху, когда поэзия и проза мыслились и сочинялись «отдельно», когда между ними была, по слову Пушкина, «дьявольская разница». В этом смысле Мандельштам по-настоящему «преодолеывает» символистскую инерцию — с ее заявленной главенствующей ролью поэзии и ориентированностью на нее прозы. Достаточным будет даже поверхностно сопоставить «Шум времени», например, с «Котиком Летаевым» Белого, чтобы увидеть различия в поэтиках этих двух почти одновременно

вышедших книг, и наиболее существенным из таких различий будет лирическая ориентированность на субъект (так сказать, «я-текстовость», т. е. передача не столько объектов воспоминания, сколько самого процесса воспоминания) книги Белого, и противоположная ей ориентированность на объекты истории («он-текст») книги Мандельштама.

Поэтика «Шума времени», таким образом, оказывается ближе к автобиографической прозе XIX века, чем к прозе модернистской. Можно бы возразить цитатой Мандельштама из главы «Комиссаржевская»: «Память моя враждебна всему личному. Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое. Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых-внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаньями» [118, т. 2, с. 384]. Здесь как будто со всей очевидностью имеет место отталкивание от традиционной мемуарной поэтики XIX века. Однако главным отрицательным моментом для Мандельштама тут является вектор оценки – «влюбленность» автобиографий в свой предмет, а именно – в прошлое. И действительно, как мы видели, Мандельштам, в отличие от Толстого и Аксакова, без всякого удовольствия берется рассказывать о своих детских годах, семье, окружении. Однако на этом существенные отличия его автобиографической книги от сочинений «Толстых и Аксаковых» заканчиваются; Мандельштам лишь как бы меняет знак: положительное отношение к прошлому, ностальгия по нему заменяются отношением отрицательным, враждебным. Самый же способ описания остается, в сущности, тем же: это реалистическое документальное описание.

Глава III. Особенности поэтики «Египетской марки» в контексте лирики О. Мандельштама

III.1. Специфика фикциональности «Египетской марки» на фоне лирики О. Мандельштама

Для «Египетской марки» (1927) характерен один момент, отчетливо выделяющий ее на фоне не только стихотворных, но и всех предыдущих и последующих прозаических текстов поэта. Для нашего сопоставления он важен и показателен, поэтому рассмотрение повести в ее отношении к лирике и начнем с этого момента, а именно – с момента фикциональности.

Следует сказать, что проблема фикциональности в литературе еще не разрешена. До сих пор нет строгих критериев в различении вымышленного, воображаемого и реального (думается, это во многом потому, что не только в литературоведении, но и в философии и даже, насколько нам известно, в физике нет строгих определений «реального» применительно к жизни, а уж что говорить о литературе). Поэтому, не имея здесь возможности углубляться во все тонкости проблемы, фикциональность мы будем понимать, быть может, несколько упрощенно, но для текущей работы и такого понимания будет достаточно.

А именно. Фикциональное предполагает два момента: вымышленное или/и воображаемое. Вымышленные факты – это такие факты, аналогов которых в материальной, физической действительности нет. Воображаемые

факты – это факты, в принципе могущие иметь место в физическом мире, но не происходившие в «реальной», т. е. исторической, задокументированной действительности.

Применительно к лирике Мандельштама о вымышленности можно говорить лишь в специфическом смысле, о котором ниже. В прозе же дана действительность воображаемая, вполне традиционная для жанра повести. Поясним эти положения примерами. Сперва проанализируем с точки зрения фикциональности повесть.

В «Египетской марке» имеются недвусмысленные признаки фикциональности. Прежде всего, это: повествователь, обладающий даром всезнания, позволяющий заглянуть в душу и мысли героя. Например: «“Что же, – подумал Парнок, – может, так и нужно, может, той визитки уже нет, может, он в самом деле ее продал, как говорит, чтобы заплатить за шевиот”» [118, т. 2, с. 468]. Или: «У него были ложные воспоминания: например, он был уверен, что когда-то, мальчиком, прокрался в пышную конференц-залу и включил свет» [118, т. 2, с. 471]. Или: «“Все эти люди – продавцы щеток”, – успел подумать Парнок» [118, т. 2, с. 475].

Далее, о фикциональности героя Парнока, персонажей, времени и пространства их обитания говорит, как это ни парадоксально, высокая степень сходства имен, времени и топографии Петербурга с реальными, зафиксированными в документах именами людей, которых (или о которых) Мандельштам знал. Так, например, известный прототип героя Парнока – В. Парнах, «поэт, переводчик, эссеист, меломан, хореограф» [117, с. 69], университетский знакомый (а затем, видимо, и товарищ) Мандельштама. Парнах «похож» на героя Парнока – и одновременно многим «не похож»: Парнах даже обиделся на Мандельштама за такой «портрет» (правда, обида ведь могла быть вызвана и иными мотивами). Или Петербург, пространство которого в «Марке» дано скрупулезно, и тем не менее, явно фикционально. Вот яркий комментарий исследователя: «В “Египетской марке” царит настоящая вакханалия неточностей и смещений, превосходя своей насыщенностью любые иные мандельштамовские тексты: Достоевский не жил на Разъезжей; Н. А. Бруни, появляющийся в качестве священника на страницах “Египетской марки”, не был еще рукоположен в 1917 году (да и был ли он вообще весной этого года в Петрограде?); фамилию главного героя две буквы (причем вторая – даже не буква, а лишь признак звонкости/глухоты) отличают от фамилии прототипа, так что возникает ощущение ошибки, перепутывания брата с сестрой; никакого “костела Гваренги” в Петербурге не существует, а Мальтийская капелла, в самом деле построенная этим архитектором, никогда “костелом” не именовалась (и вновь это нельзя считать в полном смысле слова “ошибкой”, это опять всего лишь сдвиг, неточность) и т. п.» [19, с. 199]. Примечательно, что исследователь замечает выдающееся обилие «неточностей» и «смещений» в повести, однако, видимо, не отдавая себе отчет в том, что разница между смещениями в повести и смещениями в лирике (или в иной прозе поэта) не количественная, а качественная: в повести имеет место воображаемое.

В самом деле, сходство многих моментов повести с реальными обстоятельствами жизни Мандельштама является доказательством их фикциональности, ведь последняя как раз более очевидна там, где имеется осязаемое сходство: различия, пусть незначительные, лишь подчеркивают условность истории и лиц, задействованных в этой истории.

Наконец, моменты автометаописания, многочисленные свидетельства того, что герой Парнок и его история – это именно история и герой, которых Мандельштам сочиняет, или, другими словами, – «повесть о том, как пишется повесть» – являются явным сигналом для читателя, что перед ним – воображаемый, условный мир. И прямые включения автора, опять-таки, уменьшают «достоверность» (подобно тому, как автор и близкое к нему «я» постоянно перебивают фабулу о Парноке) истории Парнока, как бы понижают его авторитет, его статус в бытии.

Факт фикциональности «Египетской марки» исследователи осмысливают и истолковывают по-разному, например, обнаруживая в тексте «шифра» в 1928-м году уже «запрещенной» реальности: так, по мнению И. Л. Багратион-Мухранели, персонаж Николай Давыдович Шапиро – это Гумилев, его жена-белошвейка – Ахматова, ее «мастерица» – О. Глебова-Судейкина, а ротмистр Кржижановский – Сталин [14]. С таким пониманием, с обнаружением в повести «шифра» мы не согласны: нам кажется, что текст дает недостаточно оснований для столь смелых выводов. Например, то обстоятельство, что Шапиро живет на Песках, представляется слишком слабым, чтобы проводить параллель с Гумилевым, побывавшим в Африке; или то, что Гумилев на фотографиях кажется крупноголовым, как и «большеголовый» Шапиро; или то, что третья буква древнееврейского алфавита, который Мандельштам как будто изучал в раннем детстве, называется «гимел», что означает «верблюд» и что сходно с именем «Гумилев».

А. Барзах усматривает смысл фикциональности повести в сознательной мистификации и «остраннении» Петербурга и его жителей, одновременно похожих и непохожих на современников поэта: «Действующие лица “Египетской марки” – герои литературных произведений, литераторы, реальные жители Петербурга – не равны самим себе, но это неравенство едва заметно, они просто становятся исполнителями самих себя, собственными масками – вот в чем смысл этого “сдвига”» [18, с. 200]. И еще: «...поэтика сдвига и ошибки позволяет погрузить заново создаваемые образы, лишённые однозначной связи с “означаемым”, в просвет, стимулируя (и моделируя) создание поэтических предметов, существующих в тексте – за текстом, – но не “реальных”, хотя и “осязаемых мыслью”» [18, с. 201].

Разумеется, это не единственные толкования, хотя и наиболее для нас интересные с точки зрения осмысления факта воображаемой истории и персонажей, вовлеченных в нее.

Наиболее же адекватным нам кажется понимание (правда, несколько замутненное оценкой) вдовы поэта. В самом деле, исследователи

«Египетской марки» исходят из того, что каждый элемент текста, в данном случае все моменты фикциональности, все эти «неточности» и «подмены», глубоко значимы, не пусты, не случайны, а вложены туда Мандельштамом. Допустить, подобно Н. Я. Мандельштаму, что воображаемая история о Парноке – просто уступка «большой литературе» с ее «постылой фабулой», исследователи не решаются (ведь такое «нефилологическое» понимание, кроме прочего, лишило бы всякого интереса и смысла попытки истолковывать повесть). Мы, конечно, не хотим сказать, что фабулу о Парноке нужно (или можно) выбросить, не обращать на нее внимания, а считать «настоящими» одни лишь внефабульные (правда, весьма многочисленные) фрагменты. Нет, мы лишь считаем, что излишне приписывать такое огромное значение тому обстоятельству, что все персонажи повести имеют прототипы и, далее, полагать, что за этими прототипами обязательно должен кто-то (или что-то) скрываться.

И уж если пытаться восстанавливать «авторские интенции», тогда, на наш взгляд, можно предположить следующее: герой Парнок – это попытка самообъективации Мандельштама (попытка, по неизменно точному слову С. С. Аверинцева, «отличить себя от себя» или «оторвать себя от себя» [4, с. 95]), и удобная форма для видения себя как другого – автобиографический герой. Вероятно, по давнишней нелюбви поэта ко всему личному (это видно и по «Шуму времени», и по ранней и средней лирике), из нежелания прямо говорить о себе, герой этот получается похожим не только на Мандельштама, но и на Парнаха, и на героев Достоевского и Гоголя. И вероятно, что действительно имел место указанный вдовой поэта момент (его мы попытались развить в предыдущей главе): вновь появившийся вкус к герою и фабуле в тогдашней литературной среде. Далее, естественно, что герой призван существовать где-то, в каком-то пространстве, бок о бок с какими-то персонажами, которым нужно давать имена. И почему бы не предположить, что поэт, никогда до этого не «придумавший» ни одного персонажа, ни одного имени, обращается за персонажами и именами к своему более или менее близкому окружению? И отсюда весь ряд этих лиц, столь похожих (главным образом, именами и профессиями) на современников поэта.

В конце концов, для нас сейчас не столь важно, как именно понимать факт похожести/непохожести героев «Марки» на своих прототипов. Нам важно лишь подчеркнуть, что воображаемое пространство повести – новое, неизведанное для Мандельштама и даже, как он сам косвенно признается, неудобное, непривычное. Вымысел в прозе дается Мандельштаму с ощутимым усилием и строится на минимальном смещении исторически достоверных фактов и реалий, до конца не теряя с ними связи. Вымышленная действительность в прозе, таким образом, предстает не самодостаточной, а последовательно ориентированной на документально-историческую реальность. Эта зависимость сохраняет в фикциональном пространстве повести Мандельштама измерение злободневности, характерное более для документально-публицистической прозы и чуждое

поэзии. Это позволяет сделать вывод, что по качеству своей фикциональности «Египетская марка» тяготеет к тому полюсу прозаической парадигмы, который наиболее отдален от поэтических влияний, так что даже это сочинение Мандельштама, явно наделенное формальными признаками орнаментальной прозы (лейтмотивная структура сюжета, метафоричность, эксплицированная авторская субъективность), нельзя однозначно причислить к разряду «поэтической прозы». Это скорее проза, которая с переменным успехом пытается вписаться в традиционные рамки прозаического повествования, сочетающего миметическое начало с вымышленным, как это происходит, например, в романистике XIX в. (см.: [9]).

Обратимся теперь к характеристикам поэзии Мандельштама по признаку фикциональности. Действительность его лирики не ощущается как достоверная либо воображаемая ввиду принципиально иного качества лирических событийности и хронотопа. Вопрос о том, воображаемы факты в лирике или нет, поставить зачатую трудно (отчасти за исключением тех стихотворений, где присутствует нарративное начало, благодаря которому намечается событийность и «историчность»). Пространственно-временной мир должен быть наделен известным объемом, чтобы в принципе начать напоминать нам, читателям, реальный пространственно-временной мир (и, соответственно, чтобы можно было определить, воображаем ли он). Думается, степень прописанности, детальности изображения этого пространственно-временного мира (эпоха, год, город, имя героя, внешность, его перемещения по этому миру), другими словами, форма «работает» на убедительность, «жизненность», достоверность и применимость смыслов, заключенных в эту форму. Очевидно, что применительно к лирическому стихотворению поставить вопрос о достоверности события и мира, в котором совершается это событие, будет несколько нелепым.

С другой стороны, к фактам стихотворения можно попытаться поставить вопрос о вымышленности, сосредоточивая внимание не на том, имел ли определенный факт место в какой-то конкретной (пространственно-временной) физической действительности, а на том, мог ли он иметь место в физической действительности вообще (т. е. в любой), и поэзия Мандельштама нередко провоцирует его исследователей к постановке такого вопроса.

Возьмем в качестве примера стихотворение «Золотистого меда струя из бутылки текла...». Здесь имеет место рассказ о событии (беседа, затем прогулка), с передачей речи «хозяйки», событийный ряд формирует время протекающей действительности (оно здесь медленное, «тягучее»), указано место этого события («Таврида»). Тем не менее, этого оказывается явно недостаточно, чтобы появился вопрос о воображаемости этого события. Спрашивать, действительно ли, пока тек мед (и вообще, тек ли он), имели место беседа с гляденыем через плечо, а затем прогулка, и что в их описании реально, а что воображаемо – представляется неуместным. Это событие как бы не набрало нужного объема, чтобы попасть в мир исторический или

воображаемый, т. е. оно с равным успехом может мыслиться и как имевшее место, и как не имевшее.

Интересно, что как только прописанность, детальность пространственно-временных координат достигает некоторой степени (как в случае нашего стихотворения), это тут же подстегивает исследователей выяснить биографические обстоятельства написания стихотворения. И это понятно: чем более «похож» мир стихотворения на мир, в котором писалось стихотворение, тем больше оснований для поисков сходств и различий, для выяснения статуса, степени «подлинности» этого мира в бытии.

Подобная «проверка подлинности» осуществлена в статье трех авторов, посвященной «реальному комментарию» к стихотворению «Золотистого меда струя из бутылки текла...» [77]. Авторы попытались свести почти все факты стихотворения к предположительно имевшим место биографическим фактам, к обстоятельствам написания текста. Указанная работа, на наш взгляд, является показательным примером наивной попытки понимать лирику буквально, замыкать ее границами физического, бытового мира. Первый стих о меде в бутылке (что с точки зрения «здорового, житейского смысла», как говорят авторы, является неправильным), объясняется следующим образом: чета Судейкиных и гостивший у них Мандельштам, «будучи приезжими людьми», по ошибке приняли за мед другой напиток – бекмес. Во-первых, несмотря на то, что Мандельштам и Судейкины были петербуржцами, «северянами», вкус меда от вкуса виноградного бекмеса отличить, думается, все-таки могли (во всяком случае, их «пришлость» лишь *может* являться причиной для выводов о том, приняли они бекмес за мед или нет). Во-вторых (и это главное), если даже они покупали не мед, а бекмес, более того, если даже они не подозревали о том, что это бекмес, на смысл строки о меде это никак не влияет. Мандельштаму, очевидно, нужен был вид и смысл «мед, текущий из бутылки» – раз в стихотворении сказано именно так (а что такое «мед», со всеми его не только физическими свойствами, но и мифологическими коннотациями, поэт, видимо, все-таки знал). Неважно, что было в бутылке в действительности, а важно, что оказалось в бутылке в стихотворении. Поэт волен «вливать» в эту «бутылку» все, что ему вздумается – не только слишком густое, неудобное и «засахаривающееся», но и вообще что-нибудь нетекучее и несъедобное. И никто и ничто не может заставить Мандельштама строго следовать фактам физического мира и руководствоваться «здоровым смыслом» – подобно тому, как, по слову поэта в «Разговоре о Данте», «в мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки» [118, т. 3, с. 245].

Тут, как видим, исследователи задаются не вопросом о воображаемости/подлинности события стихотворения (хотя далее в указанной статье имеет место попытка помыслить даже само событие как подлинное, т. е. укорененное в реальном, историческом пространстве-времени), а вопросом о вымышленности/невымышленности фактов. Мед в бутылке – это, по мнению авторов статьи, факт, который был бы вымыслом,

если бы исследователями не было найдено «реальное» положение вещей, т. е. то обстоятельство, что в бутылке был не мед, а бекмес. Думается, далее комментировать подход исследователей излишне.

По этой попытке свести все «вымышленные» факты (не только мед в бутылке, но и «сонные горы», обливающиеся «воздушным стеклом», и пробелы в античных познаниях Мандельштама) к реальной, бытовой, предметной действительности видно, что занятие это едва ли более оправданное, чем постановка вопроса о событии гляденья хозяйки через плечо как воображаемом/реальном. Разумеется, строго говоря, «мед в бутылке» и, что еще очевиднее, «воздушное стекло» – это вымысел. Но тогда вообще всякую метафору, всякий минимальный отход языка от предметов (а в наименовании, в самом языке – опять-таки, строго говоря – уже заложен «отход» от предметов, отсутствие тождества между словом и предметом неустранимо) тоже должно считать вымыслом.

Сходным случаем умышленной, так сказать, наивности в подходе к пониманию лирики представляется «Мой ответ Осипу Мандельштаму» М. Цветаевой, где она тоже упрекает поэта в недостоверности. Одна из претензий поэтессы относится к строфе из «Черепахи»:

Нерасторопна черепаха-лира,
Едва-едва беспалая ползет,
Лежит себе на солнышке Эпира,
Тихонько грея золотой живот.
Ну, кто ее такую приласкает,
Кто спящую ее перевернет?
Она во сне Терпандра ожидает,
Сухих перстов предчувствуя налет [118, т. 1, с. 139].

И «ответ» Цветаевой: «Черепаха, лежащая на спине! Черепаха, перевернувшаяся и так блаженствующая? Вы их никогда не видели» [194, с. 296]. К этой претензии можно бы еще присовокупить: ведь сказано, что черепаха ползет – и тут же почему-то лежит. И уж конечно, никакого «Терпандра» и никакого «налета» «сухих перстов» она «ожидать» и «предчувствовать» не может, тем более во сне. Цветаева прекрасно понимает, что черепаха, спящая на спине, – условность, что понимать под «черепахой-лирой» реальную, помещенную в реальное пространство-время и вовлеченное в какое-то конкретное историческое событие черепаху не совсем корректно. И тут же и сама на это намекает: «Все это *погрешности*, не только простительные, прощенные, но милые и очаровательные» [194, с. 296]. И внимание на этой «погрешности» поэтесса останавливает, думается, лишь в порядке «расправы» над Мандельштамом. Ведь ничто в этом стихотворении не претендует на «достоверность», все в нем – греза по «святым островам», по идиллической Элладе с ее музами и лирниками. И пространство этой грезы неопределенно, неконкретно, время – тоже. Поэтому и слова, имена предметов, помещенных в этом мире (та же черепаха) как бы отчасти расстались со своей предметностью и конкретностью, поэтому требования достоверности к этим предметам если и

применимы, то лишь в порядке специальной и предельно строгой читательской установки.

Таким образом, на основе рассмотренных примеров мы можем заключить, что направленность связи с действительностью событий и реалий в лирике Мандельштама прямо противоположна такой направленности в его прозе: в прозе, даже формируя фикциональное пространство, Мандельштам пытается сохранять привязку к фактам, персоналиям и объектам документальной реальности, «опереть» вымысел на факт; в поэзии же создаваемый в ней мир обнаруживает свободу от факта, здесь поэт реализует стратегию «развоплощения» исторических, географических и проч. реалий, стремясь уже не к «документализации» вымышленного, как в «Египетской марке», а наоборот – к мифологизации факта, к наделению реального события или персонажа характеристиками фикциональности. При этом прием, который использует Мандельштам для выстраивания отношений по границе вымысел/факт в прозе и поэзии, – один и тот же: прием смещения, «сдвига» некоторых характеристик реальной, фактической действительности. Как и в случае с эквивалентностями, здесь внешнее тождество приема, формальное сходство определенных характеристик прозы и поэзии при детальном рассмотрении вновь обнаруживает свою функциональную разнонаправленность и проза и поэзия предстают как два независимых друг от друга полюса художественного мира Мандельштама.

III. 2. Временная структура «Египетской марки» и временные характеристики лирики О. Мандельштама

Следующий интересующий нас момент очевидным образом связан с только что рассмотренным моментом фикциональности, которая, согласно нашему текущему пониманию, начинается там, где имеют место определенные пространственно-временные рамки и вмещенное в эти рамки событие. Определенность времени в изображаемом мире – существенное условие для того, чтобы соотнести событие в этом мире с реальным (имевшим место в истории) событием. Это соотнесение и является основанием для выводов о фикциональности/реальности изображенного.

Присмотримся теперь ко времени в повести в ее отношении ко времени в лирике.

Прежде всего следует отметить, что «Египетская марка», как и «Шум времени», ориентирована на прошлое. Недвусмысленное указание: «Стояло лето Керенского и заседало лимонадное правительство» [118, т. 2, с. 473], – точно указывает на времена фабульных событий «Марки», которое относится к 1917-му году. Что мы имеем в виду, когда говорим об ориентированности прозы Мандельштама на прошлое? В обоих рассматриваемых прозаических произведениях Мандельштама отчетливо различимы два времени: одно – это время повествуемого (прошлого), т. е. время изображаемого мира (детство рассказчика в «Шуме времени» и история Парнока в Петербурге 1917-го года в «Марке»), второе – время самого повествования (настоящее). В «Шуме» к настоящему времени

относятся фрагменты, явно принадлежащие голосу рассказчика (эту особенность субъектной структуры «Шума» мы уже отмечали выше), в «Марке» – фрагменты, принадлежащие одному из трех повествовательных голосов – голосу автора, говорящего от «я». Этому «я» принадлежат, прежде всего, по удачному слову Е. Павлова [143, с. 149], «сцены письма», например: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» [118, т. 2, с. 481]. Очевидно, что тут субъект речи находится в настоящем времени, а рассказываемая (или упоминаемая) им история о Парноке – в прошлом.

По-видимому, об этой особенности прозы Мандельштама, которую условно можно назвать ретроспективной, и говорила Н. Я. Мандельштам: «В стихах всегда отпечатываются события жизни. Они совпадают во времени. Проза всегда запаздывает: знаки должны осмыслиться и отстояться. Для этого нужен срок» [114, с. 188].

Тут, мы видим, в словах вдовы поэта намечается вопрос о соотношении времен, представленных стихотворными текстами, и времен, представленных прозой.

Здесь и сейчас нет возможности подробно останавливаться на категории времени в лирике Мандельштама, тем более что это уже и сделано со всей полнотой в работе Л. Г. Пановой [145]. Для нас будет достаточным в общих чертах охарактеризовать время у Мандельштама-поэта. И оно у него вполне традиционное для лирики, а именно – настоящее, думается, укладывающееся под несколько неоднозначное определение «мгновение-вечность». События, чаще всего ментальные, совершаются в настоящем, как бы одновременно с написанием стихотворения. Об этом говорит прежде всего преобладание формы настоящего времени глаголов (во всех 4-х книгах стихов): В «Камне»: «Сусальным золотом горят», «Слух... парус натягает», «Я вздрагиваю...», «Я чувствую... страх», «В столице... томится... тополь», «На луне не растет» – и т. д.; в «Tristia»: «В разноголосице девического хора», обе «Соломинки», «Эта ночь непоправима...», «Еще далеко асфodelей...», «Что поют часы-кузнечик...», «Tristia», «Мне Тифлис горбатый снится...», «Ласточка» и т. д. Правда, как указывает Л. Г. Панова, в «Tristia» прошлого времени больше, нежели в «Камне». Еще больше его в стихах 1921-1925 г.г., тем не менее, и настоящее представлено весьма обильно: «Концерт на вокзале», «С розовой пеной усталости у мягких губ...», «Холодок щекочет время...», «Как растет хлеб опара...», «Московский дождик» и даже огромное, предметное и как бы свершающееся на глазах стихотворение «Нашедший подкову», и даже сюжетное «Сегодня ночью, не солгу...».

Однако, количество форм настоящего или прошедшего времен само по себе может мало о чем говорить. Какое-либо событие (физическое или ментальное) в стихотворении может размещаться в прошлом, однако смысл, формируемый в том числе и этим событием, относится уже к настоящему. Например:

Умывался ночью на дворе.
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч – как соль на топоре.
Стынет бочка с полными краями.

На замок закрыты ворота,
И земля по совести сурова.
Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее.
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее [118, т. 2, с. 35].

Тут, мы видим, стихотворение начинается в прошлом: «умывался» и «сияла» (и формы этих глаголов, конечно, попадают в статистику), однако (кроме того, что далее идут сплошь формы настоящего времени) к смыслу стихотворения, сосредоточенному главным образом в стихах: «Чище правды свежего холста / Вряд ли где отыщется основа» и «Чище смерть, соленее беда, / И земля правдивей и страшнее», эти формы прошедшего времени, конечно, имеют весьма малое касательство. Можно сказать, что прошедшее время в начале текста не существенно, оно не определяет времени всего стихотворения, ибо относится к событию в бытовом, физическом мире. А этот физический мир второстепенен по отношению к миру смыслов: «И запертые ворота, бочка со студеной водой, разворошенное сено – все это реальные предметы, превратившиеся в элементы поэтического разговора о правде, смерти, беде или о мировых пространствах и творчестве. В подобных случаях сведения о бытовом происхождении поэтического опыта могут быть интересны только для психологии творчества; они остаются за порогом эстетической структуры произведения» [64, с. 282].

Вообще, можно говорить даже о тенденции смены форм прошедшего в начале стихотворений формами настоящего – в конце. В прошедшем дается как бы «зачин», исходная обстановка, событие, от которого затем развертывается мысль или впечатление. Это касается даже «сюжетных» стихотворений, предметных и содержащих события в физическом мире. Например, в стихотворении «Черепаха», рассмотренном Л. Г. Пановой, вначале идут формы прошедшего: «На каменных отрогах Пиэрии / Водили музы первый хоровод», а далее следует уже настоящее: «Бежит весна топтать луга Эллады». Или в посвященном Цветаевой тексте: «Не веря воскресенья чуду / На кладбище гуляли мы», а затем: «Целую локоть загорелый». Таким образом, формы прошедшего из подобных стихотворений, попадающие в статистику, оказываются едва ли показательными, ведь речь в стихотворении в целом идет о настоящем. Другое дело – случаи, когда внутренний мир стихотворения целиком дан в прошедшем, например, «Среди священников левитом молодым...» или

«Декабрист». Но таких случаев у Мандельштама крайне мало.

Согласно выводам исследования Л. Г. Пановой, преобладают во всем стихотворном творчестве поэта недействительные времена: «Вневременность – это наиболее типичный и узнаваемый почерк Мандельштама, который не менялся на всем протяжении его творчества» [145, с. 477]. Тут понятие «вневременность», конечно, употребляется в условном, лингвистическом, а не в строгом смысле (вневременными в строгом смысле могут именоваться только, например, Бог в христианской традиции или нирвана в традиции буддийской – и тому подобные «объекты»). Скорее тут речь идет о ситуации или состоянии, время которого не указано, не определено, а подразумевается «сейчас и всегда» с точки зрения субъекта речи.

О таком времени говорит и сам Мандельштам – применительно к любимому им Франсуа Вийону: «Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целостность, остаться тем же “сейчас”. Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней, – иначе оно завянет» [118, т. 1, с. 175].

Вернемся теперь к нашему сопоставлению времен в прозе и поэзии. Можно, условно говоря, обозначить это соотношение так: в стихах время внутреннее (изображаемый мир) и время внешнее (изображение мира) совпадают в настоящем мгновении-вечности. В тех случаях, где имеют место формы прошедшего времени, они, во-первых, почти всегда сменяются формами настоящего (чаще всего в середине или под конец стихотворения), во-вторых, являются элементами описания физического, пространственно-временного мира, они представляют собой лишь своего рода «интерьер», в котором разворачивается мысль или впечатление. И смысл стихотворения сосредоточивается во «вневременном» пространстве мысли или впечатления, а «интерьер», физический мир (в прошлом или настоящем) оказывается второстепенным по отношению к основному смыслу. Мы это видели на примере «Умывался ночью на дворе...». Для наглядности возьмем еще один пример, четыре строфы из текста 1922-го года:

Я по лесенке приставной
Лез на включенный сеновал, –
Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал.

И подумал: зачем будить
Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй?

Звезд в ковше медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять.
Набухает, звенит темь
И растет и звенит опять.

Распряженный огромный воз
Поперек вселенной торчит.
Сеновала древний хаос
Защечочет, запорошит... [118, т. 2, с. 39-40]

Тут, как видно, «зачин», исходная ситуация даны в бытовом плане, в физическом мире в прошедшем времени: «лез», «дышал», «подумал». А далее «темь» уже в настоящем времени «набухает» и «звенит», а воз «торчит» поперек вселенной. Каков приблизительный смысл стихотворения? Возьмем, например, толкование В. В. Мусатова: «...центральным становится мотив сена – душной, пыльной, сухой бесструктурности, нарастающей в мироздании. То, что некогда было небесным *золотом* и приказывало *неть*, превращается в *звездную труху*. Задача поэта – восстановить из этой трухлявости мировой порядок, утраченную гармонию» [133, с. 248]. Еще короче, думается, можно определить его так: осмысление мира как огромного трухлявого хаотического сеновала, связь «розовой крови» поэта с которым разорвана и непонятно, то ли надо ее восстанавливать, то ли нет. Теперь, спрашивается, имеют ли формы глаголов значение для формирования этого смысла? Конечно, нет. Они относятся к событиям в мире физическом, бытовом, второстепенном относительно ментального мира, в котором и разворачивается смысл.

Проза же внутренне направлена в прошлое. И даже в указанных нами примерах стихов, где прошлое переходит в настоящее (как в «Черепаше»), все же прошлое не является конечным ценностным ориентиром, оно неизменно (за исключением единичных случаев, среди которых, как мы указывали, например, «Среди священников левитом молодым...») порождает настоящее время. В прозе же явственно различимо прошлое именно как ценность (или псевдоценность), как цель, как пространственно-временной мир, в который следует погрузиться (по крайней мере, форма воспоминаний и форма повести о событиях десятилетней давности предполагает именно такое отношение к этим двум прозаическим мирам). И эта цель оказывается недостигнутой: прошлое в «Шуме» Мандельштам отстраняет, отталкивает и даже деформирует, осуждая с позиции настоящего. Точно так в «Марке»: двоящаяся повесть о Парноке рассказывает, с каким трудом и неудобствами дается автору повесть с героем Парноком: «Не повинуется мне перо: оно расщепилось и разбрызгало свою черную кровь» [118, т. 2, с. 481]. Прошлое с героем Парноком, традиционное и, так сказать, «мирное» повествование от третьего лица Мандельштаму словно бы «не удастся» (это нашу характеристику не следует понимать как оценочную), оно постоянно перебивается («...повествование от третьего лица спотыкается и задерживается на каждом повороте...» [143, с. 153]) настоящим временем, в центре которого – «я».

Таким образом, можно говорить о качественной различности времен, представленных лирикой и прозой, в данном случае, «Египетской маркой». Время в повести значительно ощутимее, во-первых, ввиду того, что тут имеет место фабула, событие, протекающее во времени, во-вторых, ввиду

того, что между этим событием и авторским рассказом о событии пролегает опять-таки осязаемая временная дистанция (ощущается она прежде всего по временным формам глаголов: фабульные события – в прошедшем времени, собственно рассказ – в настоящем). Прошедшее и настоящее времена в повести находятся как бы в напряжении, в конфликте.

Однако, осмыслить факт прошедшего времени в повести нам следует, согласно заявленным задачам, не только в порядке сопоставления времен в прозе и поэзии Манделъштама, но и в порядке нашего исследования прозы Манделъштама как предполагаемой «прозы поэта». И тут вполне очевиден вывод: рассказ о событии, протекающем в прошедшем времени – факт, в целом нехарактерный для «прозы поэта» (во всяком случае, с наиболее расхожим представлением о прозе поэта) с ее в XX веке традиционной бесфабульностью (если тут можно говорить о традиции) и ориентацией на настоящее время. И, думается, постоянные «вмешательства» в прошлое время фабулы (т. е. рассказываемого) настоящего времени самого рассказывания свидетельствуют о нехарактерности, неудобстве обращения в прошлое для манделъштамовского поэтического «сиюминутного» мышления. Уместным будет вопрос: почему, невзирая на все «неудобства», Манделъштам таки обращается к жанру классической повести с воображаемым событием в прошедшем времени? На наш взгляд, вполне убедителен ответ вдовы поэта, в самом общем виде формулирующийся как «уступка большой литературе». Быть может, первичная интенция Манделъштама состояла в написании «классической» повести с повествованием от третьего лица, героем и фабулой в прошедшем времени. Однако в ходе написания эта интенция, что вполне естественно, в первой же главе повести «столкнулась» с лирической инерцией, с поэтическим мышлением Манделъштама, ориентированным на «я»-текст в настоящем. Отсюда – смешение времен и разнообразие повествующих голосов в повести. Конечно, это внешнее, биографическое толкование, не могущее претендовать на полноту. С другой стороны, при имманентном подходе к тексту, хаотичность, беспорядочное смешение времен в повествовании вполне согласуется с пониманием «Марки» как манифестации хаоса, бреда, лепета, бессвязности и разрывов. Последнее толкование представляется более семантически продуктивным, чем предыдущие, поэтому примем его.

Выводы, которые могут быть сделаны на основе анализа временных структур «ЕМ» и поэзии, таковы. Хаотичность времени, выявленная в повести, оказывается противопоставленной в целом куда более гармоничному времени в лирике, а это заключение выводит уже на аксиологический уровень осмысления форм временной организации в поэзии и прозе Манделъштама. «Мгновение-вечность» поэзии в таком ракурсе предстанет фактором, восстанавливающим гармонию мироздания и соединяющим во вневременном континууме поэзии разорванные звенья исторического времени; хаотичная же мозаика времен в «Египетской марке» окажется обстоятельством, формирующим отрицательный оценочный модус манделъштамовского мира. Будучи «слепком» с исторического времени

первых десятилетий XX в., с его катастрофичностью и разорванностью, время «ЕМ» становится художественным воплощением деструктивных начал, действующих в истории.

По функциональным параметрам временной структуры «ЕМ», таким образом, вновь выявляет свое типологическое несоответствие характеристикам «поэтической прозы».

III.3. Субъектная структура «Египетской марки» в сопоставлении с лирической субъектностью

Весьма нехарактерной для «прозы поэта» (и, изначально, для лирики) является и ориентация текста на героя, на «другого». Существенным для нас поэтому будет присмотреться к субъектной структуре «Египетской марки».

Нам известен лишь один подробный анализ субъектной структуры повести, принадлежащий Н. Белоусовой [23], на который мы и будем ориентироваться.

Исследовательница выделяет три повествовательных плана. Первый – это фабульный план Парнока с повествованием от третьего лица. Пример: «А парикмахер, держа над головой Парнока пирамидальную фиоль с пиксафоном, лил ему прямо на макушку, облысевшую в концертах Скрябина, холодную коричневую жижу, ляпал прямо на темя ледяным миром, и, почуяв на своем темени ледяную нашлепку, Парнок оживлялся» [118, т. 2, с. 472]. Второй – повествование от первого лица, однако, тематически примыкающее к плану Парнока. «Я» этого плана находится как будто в одном с героем Парноком пространстве, в Петербурге. Н. Белоусова приводит показательный пример из второй главы: «О Шапиро говорилось, что он честен и “маленький человек”. Я почему-то был уверен, что “маленькие люди” никогда не тратят больше трех рублей и живут обязательно на Песках» [118, т. 2, с. 471]. Кроме того, исследовательница выделяет еще один, третий, голос, еще один пласт повествования, называя его «внесюжетным». Пример – из того же фрагмента второй главы: «Есть темная, с детства идущая, геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность и холод мадаполама – святость» [118, т. 2, с. 472]. Этот третий голос, согласно классификации, выступает рупором самого автора.

С таким делением мы в целом согласны, только, на наш взгляд, этот третий голос (вернее, это даже не «голос», а сам «говорящий», будем называть его «автор») следует более четко отделять от второго, от «я». Последнюю цитату (рассуждение о нравственных понятиях) следовало бы отнести скорее ко второму голосу, к «я». Ведь, во-первых, тематически он примыкает к рассуждениям о честности Шапиро. Во-вторых, мы считаем, что собственно автору следует приписывать лишь фрагменты, в которых он явно ощутим в роли автора, в которых в прямой автометаописательной манере говорится о письме. Этих фрагментов не так много, например: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока!» [118, т. 2, с. 481], или наиболее показательный: «Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому!» [118, т. 2, с. 494]. Здесь явно говорит

автор.

Однако, для нас тут важно не столько строго разграничить голоса в повести, сколько отметить, что смешение этих трех голосов носит хаотический и даже парадоксальный характер. Как справедливо указывает Е. Павлов, «едва ли смешение повествования от третьего и от первого лица предназначалось для порождения в конечном итоге *цельного* гибрида Я/Не-Я. Невозможно быть одновременно и тем и другим, не подрывая сам принцип реальности и понятия. Протошизоидное моделирование «я» в двух повествовательных рамках болезненно и, тем не менее, по-видимому, неизбежно» [143, с. 154].

Действительно, очевидно, что мир Парнока и мир «я» – два различных мира, несмотря на «единство» места их обитания – Петербурга. Повествователь, обладающий даром всевидения, проникающий в душу Парноку, не может вдруг превратиться в «я», находящееся в том же мире, что и Парнок. Однако парадокс заключается в том, что такое превращение происходит. Третий голос, представляющий «внесюжетное» повествование, оказывается, действительно, ни кем иным, как автором повести. Ведь ни повествователь, рассказывающий историю о Парноке, ни «я», находящееся в «параллельном» пространстве с Парноком, не может от третьего лица перейти к первому. Выбор голоса может сделать только автор. Таким образом, перед нами три хаотически и парадоксально смешанных субъектных пространства.

Подобная структура порождает своеобразную иерархию. Критерий этой иерархии – дистанция между изображаемым миром и автором. История Парнока, поданная повествованием от третьего лица, занимает как бы «нижнее» место – в виду лишь того обстоятельства, что рядом с ним сосуществует «я», по определению находящееся «ближе» к автору и обладающее как бы большим весом голоса, большей авторитетностью и ответственностью, ведь героя мы видим глазами повествователя, в то время как «я» является и повествователем, и героем. А это «я», в свою очередь, находится «ниже» автора, ведь именно автор выбирает тип повествования.

И эта повествовательная иерархия, как справедливо указывает на это Н. Белоусова, формирует, в свою очередь, так сказать, содержательную иерархию: рассказываемая история о Парноке занимает в известном смысле второстепенное место по отношению к собственно рассказыванию этой истории.

Каково место Парнока в повести, каков этот герой? Знаменательно, что это единственный случай попытки Мандельштама «придумать» героя-другого, «оформить» его. В литературе о повести уже отмечалась некоторая «ущербность» Парнока: «Особенно запинаясь сюжет о героя – Парнока, чье металлическое зачерствение противоречит неременному требованию сюжетной вещи – требованию, чтоб герой менялся, был подвержен эволюциям, имел разные свои “минуты”» [25, с. 300]. И действительно, Парнока трудно назвать героем в традиционном смысле – характер, личность Парнока, история его «маленькой» жизни, его ментальный мир

даны весьма скупо, собственно, говорить о герое тут затруднительно, скорее это персонаж, действующее лицо, немногим более значимое, чем другие – чем, например, его «противник» ротмистр Кржижановский. Герой тут, по слову Тынянова, «сокращен» [185, с. 144]. Далее, на литературность, фиктивность, условность героя указывает его «богатеишая родословная» из русской литературы, многожды отмечавшаяся исследователями: Голядкин, Лебядкин, Девушкин Достоевского, Ковалев, Поприщин, Башмачкин Гоголя. Первым это, по-видимому, заметил и осмыслил Н. Я. Берковский: «Парнок, собственно, нисколько не создан Мандельштамом, это такой же критико-импрессионистический отвар из героев классической литературы» [25, с. 301]. С другой стороны, от своего ближайшего «родственника» Акакия Акакиевича Парнок типологически отличен, а именно: маленький человек потому и маленький, что не способен быть личностью, противостоять обстоятельствам, проявить мужество, выделиться, быть не как все; Парнок же оказывается на это способным: бескорыстное участие в судьбе незнакомого человека, попытка спасти его от самосуда – поступок выдающийся и для «маленьких людей» нехарактерный. Тем не менее, место его в повести столь же «скромное», сколь и в жизни, это обуславливается в том числе и повествовательной структурой, о которой мы уже говорили: в мир героя то и дело проникает «я» – то в виде параллельного Парноку «я», то в виде прямого авторского вмешательства – смещая таким образом смысловые акценты, ценностный центр повествования с Парнока на себя.

Кроме того, столь незаметное, незначительное место героя в повествовании при столь заметном его поступке – попытке спасения человека от толпы – думается, может быть связано и осмыслено в контексте размышлений Мандельштама о судьбе героя в статье «Конец романа»: «Ясно, что, когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием, акции личности в истории падают, – в сознании современников и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории является как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы» [118, т. 2, с. 273]. И: «Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования, даже больше, чем распыления, катастрофической гибелью биографии» [118, т. 2, с. 274].

Эти замечания поэта, отчасти, быть может, справедливые в контексте литературной ситуации 20-х годов и далее, думается, едва ли применимы к творчеству самого Мандельштама: вся его проза и поздняя лирика (личность ведь понятие широкое, ее удел не только в романе) насквозь пропитаны его личностью, его отчетливым и твердо поставленным голосом (тут, кроме стихов о Сталине можно вспомнить, допустим: «Пора вам знать, я тоже современник...», «С миром державным я был лишь ребячески связан...» – и многие другие стихи 30-х годов, в которых отчетливо виден интерес к собственной биографии, рефлексия над ней). Исследователи даже говорят о

невозможности отделить творчество поэта от его личности, биографии, поступков: слово поэта – его дело, и наоборот.

Конечно, трудно сказать, сознательно ли в «Египетской марке» «акции» Парнока «снижены» или не сознательно. С одной стороны, мы склонны полагать, что сказалась «лирическая инерция»: Мандельштаму, всю жизнь писавшему стихи, ценностным центром которых являлся лирический субъект – и часто в форме «я», – быть может, оказывается нелегко с ним расстаться и оформить сколько-то самостоятельного героя, т. е. «другого». С другой стороны, «акции» Парнока Мандельштам «понижил», быть может, послушно следуя собственным теоретическим соображениям о прозе и герое. И эти два обстоятельства не кажутся нам противоречивыми.

Кроме того, очевидна не только литературность, «сделанность» героя «Марки», без которой он едва ли мыслим, но и его автобиографичность: «Герой повести Парнок, маленький человек, потомок Башмачкина и Голядкина, несет явные автопортретные черты, от походки до музыкальных вкусов, – это как бы сам Мандельштам, из которого вынута только самое главное – творчество...» [52, с. 235]. И поэт тут же в этом признается: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него!» [118, т. 2, с. 481].

Однако, еще более существенное признание находим в последней главе повести: «Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому!» [118, т. 2, с. 494]. Ведь предыдущее восклицание-просьба не быть похожим на Парнока может (?) принадлежать и тому «я» повести, которое сосуществует в параллельном с Парноком мире, «знает» его, и это восклицание может поэтому восприниматься как своего рода игровой, заискивающий жест. А вот выбор формы повествования уж никак не может принадлежать кому-то, кроме автора. И слова о наслаждении повествования от первого лица (значит, повествование от третьего лица – страдание?) говорят о том, что форма героя-другого для Мандельштама, очевидно, неудобна, неестественна, непривычна. Примечательно, что форма «я» появляется отнюдь не после процитированного нами признания «преимуществ» этой формы, а уже в третьем абзаце первой главы: «Семья моя, я предлагаю тебе герб: стакан с кипяченой водой. В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие» [118, т. 2, с. 465]. И то ли этому «я», то ли самому автору принадлежат, на наш взгляд, ключевые для повести высказывания вроде: «Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь» [118, т. 2, с. 489] (кстати, «я» тут, видимо, так спешит, что не замечает тавтологии «настоящая правда»), или: «Пожары и книги – это хорошо. Мы еще поглядим – почитаем» [118, т. 2, с. 490], или известное: «Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла...» [118, т. 2, с. 493] – и т. д. Разумеется, что ценностный «вес», авторитетность, смысловая нагрузка высказываний вроде этого «страшно подумать...», принадлежащего «я» (а то и самому автору), выигрывает в значимости для смысла целого повести у фрагментов, образующих поверхностную фабулу о

Парноке.

В итоге видим, что в повести задействован практически весь спектр повествовательных инстанций: от предельно удаленного героя и ведущего «эпический» рассказ о нем повествователя – до предельно близкого автору «я», а кое-где проглядывает и сам автор. Эпическое, диалогическое повествование здесь, как видно, «борется» с лирическим, монологическим. И «побеждает» второе, очевидно, более привычное для Мандельштама.

В стихотворениях имеются лишь отдельно взятые аналоги подобного смешения голосов. Пожалуй, наиболее яркий пример – известное именно своей необычной субъектной структурой стихотворение «На розвальнях, уложенных соломой...», в котором, царевич Дмитрий и «я» то ли похожи, то ли являются двумя «именами» одного героя (тогда имеет место смена точек зрения и смешение двух миров), подобно тому, как перепутаны Парнок и «я» в «Марке».

Стихотворения, в которых имеет место «эпический» взгляд на вещи, в которых очевиден сюжет, в которых фигурирует герой и в которых намечаются «диалоги», конечно, гораздо более распространены. Прежде всего, это: «Лютеранин», «Старик», «Кинематограф», «Золотистого меда струя из бутылки текла...», «Среди священников левитом молодым...», «Сегодня ночью, не солгу...», «Дикая кошка – армянская речь...», «Жил Александр Герцевич...», «Неправда», «Фаэтонщик», «Ариост». Это, разумеется, наиболее яркие примеры, в которых намечается эпическое начало. Как видно, их не так много, и понятия «эпический», «диалог», «герой» мы тут берем в кавычки: речь идет лишь об отдельных моментах, характерных для прозы, но не складывающихся в систему. Удачно, на наш взгляд, определяет специфику сюжетных построений в лирике Мандельштама Е. Невзглядова: «Свойственные поэтической мысли способы соединения, соотнесения ее частей, берутся поэтом в основу построения сюжета. Мандельштам сознательно, “не уставая рвать повествованья нить”, добрался до природы поэтического смысла, совершив поистине революционное преобразование в русской поэзии» [135, с. 214].

Однако доминирует в лирике Мандельштама, даже в перечисленных выше стихах, традиционный лирический субъект – «я», его состояние, его мысль.

В итоге можем констатировать, что на фоне лирики с ее явственной ориентацией на «я» бросается в глаза исключительная во всем творчестве поэта попытка в «ЕМ» сориентировать текст на героя – попытка, которая оборачивается своеобразной «неудачей», во всяком случае, в повести явственно различимо усилие, которое предпринимает поэт, чтобы избавиться от «я»-повествования. Представляется, что имеющая место «борьба» в субъектной структуре повести (подобная «борьбе» времен, отмеченной нами выше) может свидетельствовать о невозможности (или, во всяком случае, затруднительности) для Мандельштама непротиворечивого синтеза лирики и прозы.

III. 4. Оценочное пространство «Египетской марки»

Оценочный модус повествования в «ЕМ» ощутимо проявляется в пространственной образности повести, а ключевым локусом здесь выступает Петербург. Поэтому обратимся к в указанном ракурсе к образу Петербурга в «ЕМ», соотнося его Петербургом-Ленинградом в коррелирующих по времени написания с повестью и тематически сходных стихах.

Присмотримся сперва к стихотворению 1930-го г. «Ленинград»:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда, так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей,

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! У меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных [118, т. 3, с. 42-43].

Можно ли утверждать, что Петербург тут отрицательно оценен, что он отторгаем субъектом речи? Думается, нет. В тексте нет ни одной прямой оценки, ни единой явной «претензии» к городу, о котором в первом стихе и вовсе говорится «мой». Вообще, о первых трех строфах можно говорить как об открытом «стремлении» субъекта слиться с городом, даже физиологически, телесно приобщиться к нему («глотай», «узнавай»). Конечно, это узнавание города и себя в нем отнюдь не радостно, скорее можно говорить об обреченности, о трагической, неизбежной связи с городом. Но дело в том, что эта трагическая связь с Петербургом как раз исключает какие бы то ни было оценочные суждения о нем. Город здесь не есть что-то внешнее, он здесь вообще не является объектом, который можно было бы оценить как положительный или отрицательный. И поэтому черно-желтый колорит (за которым в мандельштамоведении, как мы уже видели в главе о «Шуме времени», закрепился знак отрицательно оцениваемой государственности, во-первых, и иудейства, во-вторых), «зловещий деготь», «умирать», «мертвецы», «черная лестница», «вырванный с мясом» дверной звонок и «кандалы» дверных цепочек – все это рассматривать как отрицательные оценки было бы, на наш взгляд, некорректным,

поверхностным. Ю. И. Левин говорит о теме «боли» [100, с. 18] в стихотворении: мы с такой условной формулировкой темы совершенно согласны. (Однако, любопытным при этом представляется следующее высказывание исследователя: «Сам по себе факт, что весь внефабульный материал стихотворения построен на “отрицательной”, “болезненной” лексике, достаточно красноречив» [100, с. 19]. Любопытно, что «отрицательная лексика» Ю. И. Левиным взята в кавычки. Видимо, подразумевается условность, неполнота определения «отрицательности»). Охваченный болью субъект не может ее, эту боль, отрицательно оценить (как наивным будет, например, ругать плохую погоду или сказать о болящем животе: «какой плохой, безнравственный живот»), оценить можно лишь отрефлексированный внешний источник этой боли (или олицетворить, одушевить саму боль (или смерть), как это имеет место, например, в фольклоре). И в нашем стихотворении этот источник – Петербург, но источник этот условный, говорить о нем как об объекте и источнике боли нельзя: слишком много в Петербурге от субъекта речи.

Далее, степень слитности с Петербургом несколько ослабевает в восклицаниях: «Петербург! Я еще не хочу умирать!» и «Петербург! у меня еще есть адреса». И по этим восклицаниям можно заключить, что город как бы превосходит субъекта, возвышается над ним, Петербург «больше», чем «я». Ведь получается, что «я» обращается к Петербургу с отчаянным возгласом, даже, думается, можно говорить о некоей просьбе, ибо именно у Петербурга, так сказать, хранятся номера телефонов субъекта речи, и эти номера являются чем-то вроде причины (на это указывает двоеточие в 4-й строфе), зацепки, которая как бы дает право жить восклицающему герою. Сразу отметим, что в повести также имеется обращение к городу, но совсем в ином ключе: «Петербург, ты отвечаешь за бедного твоего сына! За весь этот сумбур, за жалкую любовь к музыке, за каждую крупинку драже в бумажном мешочке у курсистки на хорах Дворянского собрания ответишь ты, Петербург!» [118, т. 2, с. 486]. Здесь, как видно, Петербург обладает совсем иным статусом, здесь обращение к нему то ли вызывающее, то ли игриво-фамильярное, но в любом случае здесь совсем нет трагизма (или он запрятан столь глубоко, что его не разглядеть), который имеет место в «Ленинграде».

Итак, Петербург в этом стихотворении переживаем лично и трагически, и поэтому лишен прямых оценок.

Теперь присмотримся к Петербургу в «Египетской марке». Нужно сразу сказать, что Петербург в повести неоднороден, отношение к нему колеблется. Это наблюдается, когда «эпическое» повествование (фабула о Парноке) сменяется лирическим, когда «я»-повествователь забывает о Парноке и не *описывает* Петербург, а говорит о себе. Так, находим характерные высказывания, открывающие сложные, отчасти сходные с только что нами рассмотренными в «Ленинграде», отношения с городом: «Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди, которая подползает к желтому окошечку театральной кассы, – сначала на морозе, потом под

низкими банными потолками вестибюлей Александринки. Ведь и театр мне страшен, как курная изба, как деревенская банька, где совершалось зверское убийство ради полушубка и валяных сапог. Ведь и держусь я одним Петербургом – концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним» [118, т. 2, с. 481]. Здесь, как видим, «я»-повествователь признается в том, что зависим от Петербурга, немислим без него. Эта же мысль есть в стихотворении, следующем сразу за «Ленинградом», «С миром державным я был лишь ребячески связан...»:

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?

Он от пожаров еще и морозов наглее –

Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый! [118, т. 3, с. 43]

Вот здесь очевидны именно оценки: «проклятый», «пустой», однако, и здесь эти оценки приобретают опять-таки неоднозначность, несколько условный характер – именно ввиду признания в первых двух стихах, констатации слитности с Петербургом. Кроме того, заключительный эпитет «моложавый» явно не несет отрицательной оценочности, что отчасти «размывает», понижает оценочность предыдущих характеристик города.

Однако, такой личный Петербург, город, с которым трагически слит «я»-повествователь, появляется под конец повести (точнее, в тех фрагментах, где фабула о Парноке отступает на задний план и повествование ведется от первого лица). В начале же повести у Петербурга иное лицо, представлен он тут отнюдь не в высоком, не в трагическом ключе. Например, в начале 2-й главы находим описание «мест, в которых петербуржцы назначают свидания»: «Во-первых, ампирный павильон в Инженерном саду, куда даже совестно было заглянуть постороннему человеку, чтобы не влипнуть в чужие дела и не быть вынужденным пропеть ни с того ни с сего итальянскую арию; во-вторых, фиванские сфинксы напротив здания Университета; в-третьих – невзрачная арка в устье Галерной улицы, даже не способная дать приют от дождя; в-четвертых – одна боковая дорожка в Летнем саду, положение которой я запомнил, но которую без труда укажет всякий знающий человек» [118, т. 2, с. 470].

Как видно, тут о Петербурге говорится легко и непринужденно, тут он совсем лишен своих мрачных тонов, даже нашлось место для момента комичного (вынужденное пение случайного прохожего). И, кроме того, об этих «местах» говорится несколько иронично – перед их описанием находим такую характеристику: «Они освящены давностью, морской зеленью неба и Невой» [118, т. 2, с. 470].

Подобно предыдущему по непринужденности, даже вальяжности и описание Каменноостровского проспекта, «...одной из самых легких и безответственных улиц»: «Каменноостровский – это легкомысленный красавец, накрахмаливший свои две единственные каменные рубашки, и ветер с моря свистит в его трамвайной голове. Это молодой и безработный хлыщ, несущий под мышкой свои дома, как бедный щеголь свой воздушный пакет от прачки» [118, т. 2, с. 473].

А далее относительно безобидные описания сменяются прямыми отрицательно-оценочными характеристиками. Начинаются они со сцены встречи Парнока с поймавшей карманного вора толпой: «Где-то между Сенной и Мучным переулком, в москательном и кожевенном мраке, в диком питомнике перхоти, клопов и оттопыренных ушей, зародилась эта странная кутерьма, распространявшая тошноту и заразу» [118, т. 2, с. 475]. Далее: «Зеркала перебрасывались отражениями домов, похожих на буфеты, замороженные кусочки улицы, кишевшие тараканьей толпой, казались в них еще страшней и мохнатей» [118, т. 2, с. 477]. И еще: «Вот и Фонтанка – Ундина барахольщиков и голодных студентов с длинными сальными патлами, Лорелея вареных раков, играющая на гребенке с недостающими зубьями; река – покровительница плюгавого Малого театра – с его облезлой, лысой, похожей на ведьму, надушенную пачулями, Мельпоменой» [118, т. 2, с. 477]. Наконец: «Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух» [118, т. 2, с. 478]. Заметим, что все эти характеристики принадлежат не Парноку, а повествователю. Как видно, тут уже Петербург далек от высокого и трагического Петербурга, тут он дан в своих бытовых и отрицательных, с точки зрения повествователя, подробностях. Вот как комментирует эти моменты И. З. Сурат:

«Историческая и личная для Мандельштама трагедия превращена в лубочную картинку, “вчерашнее солнце” “швыряют в подъезд”, душа мандельштамовского Петербурга растоптана, оскорблена. Каков в повести Пушкин, таков и город – Петербург часовщиков и портных, Гороховой и Сенной, Каменноостровского проспекта с “паровыми прачешными” и Щербакова переулка с “нехорошими татарскими мясными”» [173].

Ничего подобного мы не найдем в стихах: ни подобных документальных фактов (улицы и события на этих улицах), ни прямых оценок этих фактов.

Исследовательница комментирует и соотнесенность Петербурга повести с «Ленинградом»: «А через три года петербургские мотивы “Египетской марки” повторятся в мандельштамовском стихотворении “Ленинград” (1930) – “рыбий жир”, “желтые зимние утра”, “газовые фонари”, “петербургский инфлуэнцный бред” перетекут из прозы в лирику, преследуя поэта как наваждение» [173]. Вот здесь мы не согласны, как уже, быть может, отчасти ясно из вышесказанного нами. Процитируем фрагмент: «Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь. Слово, как порошок аспирина, оставляет привкус меди во рту.

Рыбий жир – смесь пожаров, желтых зимних утр и ворвани: вкус вырванных лопнувших глаз, вкус отвращения, доведенного до восторга.

Птичье око, налитое кровью, тоже видит по-своему мир» [118, т. 2, с. 489].

Здесь, как видно, нет и намека на единение субъекта речи, как то имело место в «Ленинграде», с вот таким Петербургом, здесь, в пассаже о «рыбьем жире», очевидно предельное отталкивание от этой «смеси». Вообще, данный фрагмент – образец того «прозаического бреда», о котором говорил сам

Мандельштам. Каким образом «рыбий жир» связан с «правдой», которую торопится сказать субъект, и, далее, с «птичьим оком»? Конечно, нельзя сказать, что смысловых связей тут вообще нет (например, естественным кажется, что «рыбий жир» – это и есть метафорически воплощенная «правда», в свою очередь выступающая репрезентацией «бреда», катастрофы сознания, а в такой репрезентации и состоит, по многочисленным авторским признаниям, цель всей повести), однако степень слитности этого прозаического фрагмента не сопоставима со слитностью «Ленинграда», в котором очевидна стройная, ясная, едва ли не гармоничная структура: первые три строфы – воспоминание и стремление соединиться с городом, затем две строфы – риторические восклицания-обращения к городу, затем еще две – горькая констатация «текущего положения дел». «Горячего лепета одних отступлений», из которых и соткана «Марка», нет в стихах: в «Ленинграде» все говорится «с последней прямо́той».

Даже в трехстишии – в последнем стихотворении о Петербурге:

Помоги, Господь, эту ночь прожить,
Я за жизнь боюсь, за твою рабу...

В Петербурге жить – словно спать в гробу [118, т. 3, с. 44] – сравнение с гробом не бытовое, не низкое: Петербург тут приобщен к Богу, к молитве, и звучат эти три стиха трагически. Кроме того, акцент здесь скорее не на городе, а на субъекте: не город похож на гроб, а *жить* в нем все равно что в гробу. Это едва уловимое различие для нас важно: оно является еще одним подтверждением ориентированности лирики поэта на субъект, а прозы – на объект.

И. З. Сурат так осмысливает метаморфозу Петербурга в творчестве Мандельштама: «Петербург как исповедание веры воплощен в мандельштамовской лирике, Петербург как биографический факт отражен в “Шуме времени”, и, забегаая вперед, добавим: Петербург как болезнь героя стал главным содержанием “Египетской марки”» [173].

С таким видением мы вполне согласны, нам лишь кажется, что определение «болезнь героя» требует уточнений. Прежде всего, герой повести – Парнок, и, думается, говорить о его болезни корректно в том случае, если не отличать его от автора, от «я»-повествователя. Сам по себе Парнок мало что представляет: неудачник, однако, способный на смелый поступок. Как герой он приобретает большую глубину и значимость, если представить, что фрагменты, написанные от «я» (за исключением тех, где обнаруживается автор-Мандельштам), принадлежат ему, Парноку. Однако, такое представление, думается, было бы слишком смелым. «Египетская марка» – это скорее «я-текст», чем «он-текст», и они неравнозначны.

И потом, на наш взгляд, говорить о «Марке» как о «болезни» (даже как о болезни автора) все-таки нельзя, во всяком случае, эта «болезнь» наблюдается далеко не на всем пространстве повести. Если, конечно, «болезнь» понимать как подавленность, слабость, беззащитность перед действительностью и городом, зависимость от него, страдания, причиняемые им. Действительно, эти моменты есть, мы уже цитировали

признание «я» о невозможности быть вне Петербурга. Но в целом интонация повествователя производит впечатление отнюдь не болезненной, не подавленной. Напротив, стиль, в котором выдержана повесть, скорее «игровой», как определил его Н. Я. Берковский. Близкое нам понимание стиля и смысла повести принадлежит и С. С. Аверинцеву: «“Шум времени” (как и “Египетская марка”) вправду содержит в себе некую (в контексте литературного пути О. М. – временную) капитуляцию, притом отнюдь не только “идеологическую”: предвещающая нынешний постмодернизм игра на понижение, банализация всех тем, усмешечка» [5, с. 130].

Также стоит упомянуть иную, немаловажную для нас, интерпретацию повести М. Липовецким, суть которой сводится к тому, что «Египетская марка» являет собою репрезентацию коллективной исторической травмы: «...происхождение травмы у Мандельштама далеко выходит за пределы собственно революционного потрясения насильем. Речь идет о затмении культуры, об исчезновении защитных механизмов, отделяющих “человечка” от океана насилия и хаоса. Более того, речь идет о глубинном поражении культуры, служению которой Мандельштам посвятил всю предшествующую сознательную жизнь: великая традиция на глазах оборачивается миражом, бессильной иллюзией, безразлично сметаемой толпой будничных убийц» [108, с. 95].

В этом понимании, как видим, акцент делается скорее на социальном, чем личностном, моменте: «хаос», охватывающий и план содержания, и план выражения, обусловлен культурно-исторически, извне.

Однако, столь ли трагичен смысл повести? Насколько она вообще представляет собою отпечаток «гибели культуры»? Чрезвычайно интересна в этом смысле уже цитировавшаяся статья Н. Я. Берковского. Интересна она тем, что отражает современное Мандельштаму читательское восприятие, настроения и ожидания читателя конца 20-х годов (опубликована в 1929-м году). И Берковский, действительно, видящий в Мандельштаме «компетентного подводителя итогов культурного прошедшего», однако, никакого трагизма в повести, никакой катастрофы в этих «итогах» не усматривает. Напротив, Мандельштам прочитывается им скорее как «попутчик» современной литературы и разоблачитель «буржуазной» культуры прошлого: «Интеллигенция изображена как лже-собственник ложных ценностей; суммированная в плачевный образ Парнока, она авторски “опровергнута”; жалкая глуповатость ее положения, положения “допущенной”, “опровергает” традиционную связанность интеллигенции со старой культурой – “и крови у вас разные, и совсем вы не наследники”; сама же эта культура, чьи сейчас единственные челядинцы – Парнок с друзьями, достаточно скомпрометирована» [25, с. 302].

Далее Берковский одобрительно оценивает «культурность» Мандельштама и ее связь с «бытом»: «В литературу вселяется проблематика культурной революции, вселяется и зажигает застывшие литературные очаги. Есть обещания некоего “высокого реализма”, и становится ясным его материал. Остается тот же быт, “живые люди”, но их берут с высоты

культурных проблем, к бытовым вещам прикрепляются знаки их бытовой принадлежности, и вещи высоко “осмысляются”» [25, с. 303]. И еще: «Преломление быта культурой, центральный принцип мандельштамовской прозы нам сейчас, в дни обсуждения культурной революции, безмерно дорого» [25, с. 304].

Как видно, ни о какой «травме» в таком понимании не может быть и речи, напротив, можно говорить даже об обещании своего рода «выздоровления». Конечно, это лишь прочтение Берковского. Однако, даже то обстоятельство, что повесть была напечатана и в целом, так сказать, «принята» (см., например, первые отзывы М. Зингера, В. Друзина, А. Тарасенкова и других в [119, т. 2, с. 405-407]) говорит о том, что воспринималась она вовсе не как крик отчаяния по ушедшему времени и культуре (хотя упреки в «несовременности» Мандельштама в критике имели место).

Думается, трудности понимания идейной структуры повести связаны прежде всего с тем, что изображаемая действительность оценивается субъектом речи двояко: то отрицательно, то положительно. Причем авторскую оценку временами необычайно трудно извлечь – в том числе ввиду того тривиального обстоятельства, что многое в повести просто «непонятно, о чем» или «непонятно, к чему».

Двойственность оценки наблюдается уже в двух первых абзацах: сперва ироничное (причем, на наш взгляд, с некоторым оттенком «задиристости») обращение к собственной семье: «Семья моя, я предлагаю тебе герб: стакан с кипяченой водой. В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие» [118, т. 2, с. 465]. И тут же – лирическое: «Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей? Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета» [118, т. 2, с. 465]. И сразу же – еще один как будто ироничный, во всяком случае, не лишенный претенциозности пассаж, вновь обращение к семье: «Хочешь Валгаллу? Кокоревские склады. Туда на хранение!» [118, т. 2, с. 465]. В двух соседних абзацах, таким образом, имеет место и насмешка над семьей, и констатация неразрывной связи с нею.

Далее, не совсем непонятно, что, собственно, случилось с семьей, что это был за «медленный пожар», в котором исчезла семья. Быть может, подразумеваются: смерть матери в 16-м, бабушки – в 17-м, переезд в 17-м с Каменноостровского, революция.

Или: почему артельщики, выносящие мебель, «приплясывают в ужасе»? Новейший комментарий к повести гласит: «Важная для “ЕМ” музыкальная тема сначала вводится в комментируемый фрагмент исподволь, через описание носильщиков» [117, с. 66]. Далее приводится стихотворение «Валкирия», в котором есть стих: «Извозчики пляшут вокруг костров». И продолжение комментария: «С комментируемым фрагментом это ст-ние связывает не только мотив “пляски” простолюдинов, но и мотив тяжести и «громоздкости», ведь артельщики в “ЕМ” приплясывают “в ужасе”, боясь не удержать тяжелый и громоздкий рояль» [117, с. 66]. Мы с

таким пониманием не согласны. Во-первых, в «Валкирии» извозчики пляшут вокруг костров, быть может, не потому, что в этом стихотворении говорится об опере Вагнера (в опере ведь, в конце концов, не танцуют), а просто от холода. Кажется вполне убедительным, что за четыре часа ожидания на морозе можно замерзнуть. Во-вторых, трудно себе представить, чтобы носильщики приплясывали от страха уронить рояль. От страха обычно не пляшут, такая попытка реалистического толкования нам кажется неудачной. Затем, почему обязательно с появлением рояля нужно связывать тему музыки? Рояль дан в числе выносимой мебели, он вписан в не совсем ясную тему «гибель семьи», о музыке тут речь пока что не идет. Тогда в «пляске в ужасе» артельщиков можно увидеть введение мотива страха, далее в повести получающий развитие. Или, уж если нужно эту «пляску» обязательно вплести в какой-нибудь мотив или тему, логичней соотнести ее с «балетным» пассажем («Сморозинные улыбки балерин...»), действительно, имеющим место в конце 4-й главы. Конечно, говорить о «мотиве» или «теме» балета тут затруднительно: изображение балета является лишь частью темы «петербургская культура».

Однако, как же понимать «пляску артельщиков»? Мы скорее склоняемся к тому, что пляска эта – малозначимый, не наделенный каким-то существенным смыслом момент. Более того, мы допускаем, что именно отсутствие смысла может оказаться «верным» исходом (т. е. совпадающим с одним из «замыслов» автора). Ведь сам автор признается, что не боится «бессвязности и разрывов», что любит «прозаический бред», что «вся наша жизнь», отражением которой и является «Египетская марка», состоит из «пустоты и стекла» и «отступлений». В отсутствии смысла (вернее, в его неполноте, в пробелах) мы склонны видеть существенный содержательный момент повести Мандельштама. О «бессмысленной» жизни в повести не только рассказывается, но и, что очень важно понять, – самой повестью показывается.

Следует еще сказать, что год написания и выхода повести – 1927-й – это и первый год активной деятельности ОБЭРИУ. Мандельштаму, очевидно, обэриуты близки не были, однако поэтика абсурда оказывается в чем-то родственной поэтике «Египетской марки» – с ее бессвязностями, разрывами и «инфлюэнтным бредом». Отсутствие predetermined автором смысла, некая случайность, «оказиональность» («Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне» [118, т. 2, с. 494]), нелепость – вот что характерно для двух поэтик. Примечательно начало программного для обэриутов «Исследования ужаса» Л. Липавского: «Четыре человека сидело за столиком. Один из них взял яблоко и проткнул его иглой насквозь. Потом он присмотрелся к тому, что получилось – с любопытством и с восхищением. Он сказал: – Вот мир, которому нет названия. Я создал его по рассеянности, неожиданная удача. Он обязан мне своим существованием. Но я не могу уловить его цели и смысла» [107]. Отчасти сходным представляется и «метод» Мандельштама.

Небезынтересен в этом смысле также опыт прочтения обэриутских текстов В. А. Подорогой: «Я бы сказал так: тексты обэриутов потому и выглядят такими “бессмысленными”, что не содержат в себе никакой тайны, т. е. скрытого смысла, они бессмысленны в п р и н ц и п е. Их сила как раз и заключается в том, что они нам показывают со всей ясностью линию демаркации между чтением и пониманием» [26, с. 140]. Думается, повесть Мандельштама тоже во многом ориентирована скорее на «чтение», чем на «понимание» (кавычки употребляем в силу специфического смысла понятий, вводимых Подорогой).

Разумеется, нельзя ни в коем случае это положение абсолютизировать: мы вовсе не хотим сказать, что повесть бессмысленна, безыдейна, не нуждается в комментариях и т. д. Мы лишь против слишком усердного стремления комментаторов во что бы то ни стало осмыслить, связать в целое *абсолютно* все моменты повести, отыскать смысл там, где он, быть может, сознательно «изгонялся» автором. Как уже сказано, сама, так сказать, декларация повести этому сопротивляется.

Мы взяли один фрагмент – об артельщиках. Разумеется, приплясывали они от страха или нет, является ли их пляска чем-то более или менее значимым, связана ли она с темой музыки или не связана, – все это не является решающим для смысла целого повести. Но дело в том, что подобного рода «темные места», убеждающие в том, что «уход» от смысла являлся авторской стратегией Мандельштама, встречаются в повести чрезвычайно часто. За примерами далеко ходить не надо: прямо в том же абзаце о выносе мебели читаем: «Рогожи стелются как ризы». Спрашивается, почему как ризы? Комментарий отсылает нас к черновику повести, к описанию отпевания Бозио: «Рогожи, постеленные у костела Гваренги, одним видом своим возбуждали толпу» [118, т. 2, с. 578]. И далее объяснение: «Упоминание в комментируемом фрагменте о ризе, по-видимому, предвещает появление в повести священника» [117, с. 67]. Это объяснение, на наш взгляд, ничего не объясняет. Во-первых, неясно, что проясняет черновик, какое отношение рогожи, постеленные у входа в костел, имеют к «домашним» рогожам. Здесь лишь слабая, чисто механическая связь с темой «церковь». И потом, что же, функция этого сравнения – рогожи/ризы – заключается лишь в предвестии появления священника? Мы считаем, что здесь возможна, во-первых, ассоциация элементарно фонетическая, во-вторых, простая зрительная ассоциация: сваленные рогожи своей формой, своей мешковатостью, массивностью похожи на ризы. С другой стороны, возможно, в сравнении скрыта ирония: дом, семья, отцовское ремесло приравниваются к чему-то «священному» (ирония того же рода, что и предлагаемый вначале «герб»). А быть может, иронии и нет, и действительно для Мандельштама эти отцовские рогожи представляют собой что-то глубоко личное, высокое, святое (но это, на наш взгляд, маловероятно: «священный» смысл «рогож» дисгармонировал бы с игриво-ироничным фоном начала повести и рассказа о семье; другое дело – в лирике, где рогожи, действительно, встраиваются в «высокий» смысловой

ряд – например, в стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...» «рогожа» означена эпитетом «роковая»). Как видим, удовлетворительного толкования сравнения рогожи/ризы нет. И такая ситуация – или невозможность придать смысл, или возможность придания различных, даже противоположных смыслов – разумеется, весьма усложняет экспликацию оценки субъектом речи изображаемого.

Или другой пример слишком смелой, на наш взгляд, интерпретации: о «героине» повести – визитке Парнока. О ней сказано: «С вечера Парнок повесил визитку на спинку венского стула: за ночь она должна была отдохнуть в плечах и в проймах, выспаться бодрым шевиотовым сном. Кто знает, быть может, визитка на венской дуге кувыркается, омолаживается, одним словом, играет?..» [118, т. 2, с. 466].

Спрашивается, что означает «предположение», что визитка «кувыркается, омолаживается, одним словом, играет»? Одушевление визитки понятно: хорошая одежда – важная часть человека. Кроме того, как нам подсказывают комментаторы, тут имеет место аллюзия (одна из первых в повести) на гоглевскую «Шинель». Также очевидна связь с «бунтом» оживающих вещей у Маяковского (прежде всего, в трагедии «Владимир Маяковский»: «У обмершего портного / сбежали штаны / и пошли – / одни! – / без человеческих ляжек!» [120, т. 3, с. 16-17]), однако, этот контекст едва ли может нам помочь осмыслить «жизнь» визитки Парнока: у Маяковского вещи стремятся вырваться из мира человеческой повседневной жизни ввиду убогости этой жизни. В этом смысл оживания вещей. В повести Мандельштама едва ли это так.

Более того, как выясняется далее, визитка оказывается «земной оболочной» и «милой сестрой» Парнока, т. е. чем-то большим, чем хорошая одежда. Однако такая непомерная «активность» одежды, то, что она «кувыркается, омолаживается, одним словом, играет» в случае даже одушевленной визитки на наш взгляд, уже мотивируется с трудом. Мы здесь скорее склонны видеть упоминающуюся «игривость» стиля Мандельштама, игру словами, привлекательность которой заключается именно во внешней диковинности, изобретательности, некоторой «избыточности» языковых средств. Единый, скрепляющий целое смысл для такой игры не главное.

М. Липовецкий же придает одушевленной визитке и ее похищению высокий символический смысл: «Раздевание Парнока, снятие с него “земной оболочки”, таким образом, манифестирует символическую смерть героя – его погружение в небытие» [108, с. 81]. И, далее, таким образом осмысленное похищение визитки вписывается М. Липовецким в тему смерти в повести. Вот с таким расширительным пониманием эпизода с похищением визитки мы не согласны, нам кажется, что придавать ему столь значительный смысл – слишком смело уже хотя бы потому, что после похищения визитки герой (в отличие от Акакия Акакиевича), как явствует из повести, не только не «умирает», но и оказывается способным на смелый и человеческий поступок, что скорее говорит о его, так сказать, жизненных силах и способности бороться с обстоятельствами.

Двойственность, неоднозначность оценки присутствует и в изображении главного героя повести. Изображается он иронично: «Вначале был верстак и карта полушарий Ильина. Парнок черпал в ней утешение. Его успокаивала нервущаяся холщовая бумага» [118, т. 2, с. 466] (справедливо отмеченный комментаторами намек на начало Евангелия – «Вначале было слово»; и потом, от чего и сколь серьезно может «утешить» и «успокоить» нервущаяся бумага карты?). Далее: «Жил в Петербурге человек в лакированных туфлях, презираемый швейцарами и женщинами. Звали его Парнок. Ранней весной он выбегал на улицу и топтал по непросохшим тротуарам овечьими копытцами.

Ему хотелось поступить драгоманом в министерство иностранных дел, уговорить Грецию на какой-нибудь рискованный шаг и написать меморандум» [118, т. 2, с. 470].

«И кроличья кровь под мохнатым полотенцем согревалась мгновенно» [118, т. 2, с. 472].

«Ведь есть же на свете люди, которые никогда не хворали опаснее инфлуэнцы и к современности пристегнуты как-то сбоку, вроде котильонного значка. Такие люди, никогда себя не почувствуют взрослыми и в тридцать лет еще на кого-то обижаются, с кого-то взыскивают. Никто их никогда особенно не баловал, но они развращены, будто весь век получали академический паек с сардинками и шоколадом. Это путаники, знающие одни шахматные ходы, но все-таки лезущие в игру, чтобы посмотреть, как оно выйдет» [118, т. 2, с. 472].

«Парнок бежал, пристукивая по торцам овечьими копытцами лакированных туфель. Больше всего на свете он боялся навлечь на себя немилость толпы» [118, т. 2, с. 477].

Как видим, Парнок – жалкий, смешной, мечтательный неудачник. Тем не менее, автор признается: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» [118, т. 2, с. 481]. И далее: «Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди <...> Ведь и держусь я одним Петербургом – концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним» [118, т. 2, с. 481]. Кроме этого признания в сходстве (а то и тождестве) с Парноком, мы знаем по мемуарным портретам, что Парнок действительно похожим на Мандельштама (в том числе и в очень важном пункте: спасении человека). Таким образом, ирония оборачивается самоиронией. И это существенный момент: быть ироничным по отношению к самому себе совсем не то, что к миру, у этих оценок различный статус – хотя бы ввиду того, что объективная оценка самого себя невозможна. Кроме того, критически оценивать самого себя – своего рода «хороший тон». Так создается двойственность оценки: беспощадно изображенный Парнок и его все-таки отчетливое несовпадение с автором на уровне субъектной структуры, с одной стороны, и признания того же автора в его похожести на героя – с другой.

Та же двойственность оценки наблюдается по отношению к Бозио. Ее история, судьба, приведшая в Россию, трагична и вписывается в тему

«гибель культуры в России». И автор как будто сочувствует Бозио и видит причину ее безвременной гибели в России. Намек на это, думается, есть в следующих выдержках: «Золотые птички-стервятники расклюют римско-католическую певунью»; «Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук “ы”»; «Мы ее плюмажами, жандармами, Моцартом!» [118, т. 2, с. 467]. Однако, есть и в оценке Бозио явно отрицательные моменты, правда, в весьма завуалированной форме: «Она обновляет географическую карту соленым морским первопуткам, гадая на долларах и русских сотенных с их зимним хрустом» [118, т. 2, с. 467]. Смысл «гадания» на долларах и рублях становится ясным из черновика, где Мандельштам прямо говорит о любви Бозио к деньгам: «Теперь [,признаться,] я знаю о ней уж достаточно [много]. Пожалуй, больше, чем хотел. И немного разочарован. Эти ласточкины перелеты из Ковент Гардена в Б<ольшой> театр и гастрольные поездки в молодую Америку. Видимо, деньги играли в ее жизни немалую роль. Она любила их, как цветы, предпочитая зеленые доллары с изображением Вашингтона и русские сотенные с их морозным хрустом» [118, т. 2, с. 561].

Вообще, должно сказать, что в черновиках повести Мандельштам, во-первых, более ясен, более подробен. Например, в случае с китайцем на первых страницах повести: из черновика ясно, что это продавец сумочек, тогда как в окончательной редакции лишь говорится о том, что он просто ими «обвешан». И, во-вторых, – более оценочен. Например, первое предложение в черновике имело вид: «Хитрые прислуги-польки, целым табором собравшиеся посплетничать и помолиться «матке-божьей» у [своего] костела [работы] Гваренги» [118, т. 2, с. 560]. Характеристики «хитрые» и «табором» в окончательной редакции нет (хотя само по себе указание повествователя на сплетни прислуги содержит имплицитную отрицательную оценку). Или эпизоды, не попавшие в окончательный вариант: «Пустяшные деньги с изображением двуглавой курицы» [118, т. 2, с. 560], или: «Пристав Литейной части уже настолько [оправился от погрома] обнаглел, что сам ходил за провизией и дома читал Вальтер-Скотта, скучнейшего из английских писателей» [118, т. 2, с. 560].

В целом же в повести прямые оценки не столь часты, и отношение субъекта повествования к изображаемому имеет, как мы это пытались наметить выше, не прямой, завуалированный, двойственный характер.

Однако, невзирая на эту двойственную позицию субъекта речи по отношению к изображаемому миру, можно, как нам кажется, говорить о преобладании в этой позиции некоего отрицания, отталкивания. Мир повести, за исключением «автопризнаний» вроде восклицания-просьбы не быть похожим на героя, – это мир отрицательный, болезненный и внешний по отношению к субъекту речи.

Авторская оценка изображаемого в случае «Египетской марки» может быть эксплицирована, на наш взгляд, не только и не столько из прямых оценочных суждений (вроде «омерзительного Петербурга»), сколько из техники сплошных «бессвязностей» и «разрывов». Поэтику повести

Мандельштама (и отчасти во всех прозаических текстах) можно условно обозначить как «поэтику вызова» (или, по слову С. С. Аверинцева, «раздраконивания»). Мандельштам, видимо, работая над повестью и чувствуя ее «нескладность», заявляет: «Я не боюсь бессвязности и разрывов», «Марать – лучше, чем писать» [118, т. 2, с. 482]. Трудно судить, сказано ли это в порядке оправдания или, напротив, в порядке, так сказать, прямого авторского комментария-подкрепления, усиления, узаконивания техники бессвязностей и разрывов. Складывается впечатление, что мир «Египетской марки» как бы не достоин более стройного, гармоничного описания. Степень «бессвязности» такова, что превращает текст в едва ли связное повествование «обо всем подряд», причем с оттенком пренебрежения. На это обратил внимание еще В. Шкловский: «“Египетская марка” – книга, составленная как будто из кусков, как будто нарочно разбитая и склеенная, обогащенная приклеяками» [203, с. 164].

Подобная «заносчивость» совсем не характерна для стихов. В стихах мы не найдем ироничного и фамильярного отношения к миру. С. С. Аверинцев, видящий поэтику вызова как раз в лирике 30-х годов, в «московских» стихах, очевидно, имеет в виду вызов совсем иного порядка: «Поэзия Мандельштама становится в начале 30-х годов поэзией вызова. Она накапливает в себе энергию вызова – гнева, негодования. “Человеческий жаркий обугленный рот // Негодует и “нет” говорит”. После ряда подступов, набросков, вариантов рождается такой шедевр гражданской лирики, как “За гремучую доблесть грядущих веков...” Это уже не всполошные выкрики “Четвертой прозы” – голос вернул себе спокойную твердость, каждое слово плотно и полновесно» [4, с. 100].

Однако, тут, нам кажется, следует различать высокий, героический вызов времени, действительности, имеющий место в лирике, и своеобразный «вызов» «Египетской марки», обращенный скорее к изображаемому в ней мелкому, бытовому миру и читателю. Например, возьмем эпизод с Шапиро: «Шапиро звали “Николай Давыдыч”. Откуда взялся “Николай”, неизвестно, но сочетание его с “Давыдом” нас пленило» [118, т. 2, с. 471]. «Откуда взялся Николай, неизвестно» – это, очевидно, следует понимать как «непонятно, почему еврея назвали нееврейским именем». Хотя, как нам подсказывают комментаторы, «имя-отчество “Николай Давыдович” при еврейских фамилиях у современников автора “ЕМ” встречалось не так уж редко» [117, с. 147]. Но даже если бы такое сочетание встречалось редко, употребление «откуда взялся» в смысле «почему назвали» имеет ощутимо ироничный оттенок, указание на нелепость такого сочетания и ассоциируется с разговорным и фамильярным словоупотреблением вроде «и откуда ты такой взялся». Далее, героя повести «пленило» это сочетание (правда, сказано «нас» пленило, но кого это «нас» – непонятно). Тут тоже очевидна смысловая избыточность: разумеется, «пленило» тут употреблено скорее в значении даже не просто «понравилось», а «потешило своей нелепостью», «позабавило». При этом замечательно, что Шапиро – герой как будто воспоминаний субъекта речи, т

. е. объект сознания ребенка. Это затрудняет понимание и без того непростого потока смыслов. Например, в следующем абзаце: «Ночью, засыпая в кровати с ослабнувшей сеткой, при свете голубой финолинки, я не знал, что делать с Шапиро: подарить ли ему верблюда и коробку фиников, чтобы он не погиб на Песках, или же повести его вместе с мученицей – мадам Шапиро – в Казанский собор, где продырявленный воздух черен и сладок» [118, т. 2, с. 472]. Как именно понимать эти «опасения»? Что угрожало Шапиро? И, соответственно, от чего могут спасти верблюд, финики и Казанский собор? Каков скрытый смысл (ибо буквально понимать не получается) этого фрагмента? Есть ли он? Нам кажется, что естественней всего будет объяснить его ассоциативной, обрывочной канвой детского засыпающего сознания. Или же имеет место все тот же «игровой стиль», избыток языковых средств. Это – мелкая деталь, казалось бы, незначительная, несущественная, но из подобных деталей и «склеена» вся повесть.

Среди языковых средств, образующих некий смысловой «избыток» в указанном смысле и придающих повести образную пестроту, «игривость», почетное место занимает метафора. Поэтому уместным представляется присмотреться к различным, на наш взгляд, ролям, отводимым поэтом метафоре в повести (да и в остальной прозе) и в лирике.

Значение метафоры для Мандельштама трудно переоценить. Это видно и по его художественным текстам, насыщенным метафорами (и, шире, словами в их небуквальных, нетипичных для разговорной речи значениях), и по его «теоретическим» высказываниям, например, в черновике к «Разговору о Данте» читаем известное утверждение: «Я сравниваю – значит, я живу, – мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть – сравнение» [118, т. 3, с. 406].

Эта цитата в определенном смысле противоречит иному высказыванию поэта о метафоре у Данте (т. е. в значительной степени и у себя): «Сила дантовского сравнения – как это ни странно – прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью. Скажите, пожалуйста, какая была необходимость приравнять близящуюся к окончанию поэму к части туалета – «гоппа» (по-теперешнему – «юбка», а по-староитальянскому – в лучшем случае «плащ» или вообще «платье»), а себя уподоблять портному, у которого – извините за выражение – вышел весь материал?» [118, т. 3, с. 229].

Таким образом, перед нами – два различных понимания Мандельштамом роли метафоры. В первом случае Мандельштамом постулируется некая неотменимость, так сказать, «онтологичность» метафоры как инструмента сознания и «познания», причем, как видно, поле действия метафоры не ограничивается литературой, но является всеобъемлющим – бытие, жизнь. Во втором случае метафора понимается

скорее как некий смысловой избыток, некое декорирование, украшение, лишь дополняющее, а не определяющее смысл всего высказывания. Здесь уже речь идет скорее о метафоре как о тропе, как именно об элементе, присущем не сознанию вообще, а более узкому полю работы сознания – литературе.

На наш взгляд, эти две различные роли, отведенные Мандельштамом метафоре, соответствуют двум областям творчества поэта. Метафора в ее первом понимании, с присущими ей неотменимостью, «онтологичностью», характерна для поэзии Мандельштама. Метафора в ее втором, декоративном, понимании присуща скорее прозе. Деление это, разумеется, условно. Речь идет лишь о различении ролей метафоры для смыслообразования в прозе и поэзии. Можно предварительно и несколько условно – лишь для большей ясности исходной мысли – обозначить это различие так: метафора в прозе всегда оказывается в предопределенном контексте, она уже всегда, так сказать, «около» какого-то смысла, в то время как в поэзии метафора сама задает контекст.

Попробуем это показать и доказать.

О роли метафоры для Мандельштама исследователями сказано много. Одна из наиболее плодотворных работ по этой проблематике принадлежит Б. А. Успенскому, который как раз указывает на принципиальную важность, неотменимость метафоры в поэзии Мандельштама: «Одна из особенностей поэзии Мандельштама состоит именно в том, что метафора выступает здесь не только как поэтический образ, но интимно связана с самим содержанием стихотворения. Тем самым, метафорика Мандельштама отнюдь не сводится к условному обозначению, когда некоторое содержание может быть в принципе выражено тем или другим образом: устранение метафоры, перевод метафорической речи в обычную уничтожает не только поэтическую форму, но имеет еще более тяжелые последствия: поскольку форма непосредственно связана с содержанием, разрушение формы неизбежно разрушает и содержание – метафорическая речь оказывается в подобных случаях принципиально непере译имой, и это создает эффект законченности, цельности выражения» [187, с. 247]. В качестве примера исследователь дает стихотворение «Ленинград», в котором отчетливо прослеживается метафора «детство (болезнь) – город». Действительно, говорить тут о детстве-болезни как о «необязательном» украшении, как о некоем декорировании Ленинграда (Петербурга) трудно: смысл города как раз и состоит в том, что он – детская болезнь (а не *как* детская болезнь). Смысл текста можно вкратце сформулировать так: «город как детская болезнь в прошлом – с одной стороны, и угроза в настоящем – с другой».

В «Египетской марке» – наиболее «метафорическом» прозаическом тексте поэта – находим такой фрагмент: «Он думал, что Петербург – его детская болезнь и что стоит лишь очухаться, очнуться – и наваждение рассыплется: он выздоровеет, станет как все люди; пожалуй, женится даже...» [118, т. 2, с. 491]. Здесь, как видно, отождествление города и болезни носит несколько иной характер. Во-первых, фраза «он думал» (в смысле «был

убежден») говорит о том, что связь между городом и детством отрефлексирована, осмыслена героем (а значит, не столь, так сказать, безотчетна, внезапна, т. е. не столь «метафорична»; ведь обнаружение некоего сходства между двумя предметами в художественном творчестве вообще носит интуитивный, бессознательный характер, думается, едва ли широко распространены случаи, когда метафору специально «придумывают» и тем более «продумывают», подготавливают рационально), кроме того, фраза «он думал» задает возможность истинности/ложности того, что Петербург – детская болезнь, от которой можно излечиться. (И из дальнейшего текста как будто следует, что излечиться у героя не получается.) Стоит заменить оборот «он думал, что» на утвердительную фразу вроде «Петербург был его детской болезнью», как тут же смысловая связь между Петербургом и болезнью крепчает (хотя до «ленинградской» связи, где слова «болезнь» вообще нет, далеко). Таким образом, даже и грамматика прозаической фразы свидетельствует как бы о большей дистанции между двумя частями метафоры, между «городом» и «болезнью» – и, стало быть, о большей степени «необязательности» ее.

Однако, избранный нами пример, быть может, и не слишком показателен: «детская болезнь» является все же существенным элементом в построении Мандельштамом образа Петербурга, это не «декор» темы, а более или менее существенная часть ее, хоть и не неотменимая (образ Петербурга и без рассмотренной метафоры останется образом Петербурга).

Куда более показательными представляются следующие примеры. Во фрагменте, относящемся все к той же теме детства, острота воспоминаний о нем приравнивается к остроте запаха чая: «Этих словечек (словечек из детства. – А. К.) хватит на заварку. Он принохивался к их щепотке. Прошлое стало потрясающе реальным и щекотало ноздри, как партия свежих кяхтинских чаев» [118, т. 2, с. 492]. Тут, очевидно, своеобразная «заварка из слов» является метафорой во втором из приведенных нами вначале пониманий Мандельштама: явственна ее «необязательность», ее скорее декорирующая, украшающая функция, ибо для смысла фрагмента, в котором герой вспоминает о детстве, эта метафора не является необходимым элементом, без нее фрагмент не окажется бессвязным и бессмысленным. Речь, разумеется, не идет о том, что она случайна и ничего не добавляет к уже имеющемуся смыслу. Но добавленный ею смысл лишь украшает, декорирует, разветвляет тему детства. Без этой метафоры мысль Мандельштама потеряла бы в образности, наглядности, но в принципе смысл фрагмента о детстве героя, о словах, которые он слышал дома, когда был мальчиком, остался бы прежним.

Точно так обстоит дело с фрагментами, относящимися уже к теме «Петербург»: «Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух. Однако он звонил из аптеки, звонил в милицию, звонил правительству – исчезнувшему, уснувшему, как окунь, государству» [118, т. 2, с. 478]. И далее: «Аптечные телефоны делаются из самого лучшего scarлатинового дерева. Scarлатиновое дерево растет в

клистирной роще и пахнет чернилом» [118, т. 2, с. 478]. Тут метафора «Петербург-Нерон» лишь усиливает тему «жестокосердого» города 1917-го г. Точно так сравнение государства с исчезнувшим и уснувшим окунем является моментом лишь дополнительным, усиливающим, украшающим: мысль о бездействии государства, потерявшего власть над улицей, разворачивается с самого начала повести, она ясна и отчетлива, и метафора «государство-окунь» отнюдь не является ключевой в формировании темы. И «скарлатиновое дерево», растущее в «клистирной роще», обуславливается местонахождением героя – аптекой. Конечно, семантика болезни и угрозы, которую привносит эта метафора, органично вписывается в смысловой строй повести и, так сказать, изящно дополняет его. Однако не эта метафора задает тему (как это имеет место в «Ленинграде»), скорее метафора вписывается в уже имеющуюся тему.

Примеров такого «необязательного» употребления метафоры в повести великое множество: поэт как будто не может продержаться без различного рода уподоблений и иносказаний ни в одном абзаце. Приведем еще несколько почти случайно взятых примеров. На наш взгляд, чисто «орнаментальной», украшающей метафорой является «бормашина-аэроплан»: «Люблю, грешный человек, жужжание бормашины – этой бедной земной сестры аэроплана, – тоже сверлящего борчиком лазурь» [118, т. 2, с. 474]. Речь о бормашине заходит вообще лишь постольку, поскольку герой находится на приеме у зубного врача: из окна его кабинета Парнок видит толпу, собравшуюся для расправы над воришкой. Т. е. кабинет дантиста – это лишь случайное место, в котором оказался герой непосредственно перед следующим, весьма важным для повести эпизодом – попыткой спасения воришки от самосуда. Оканчивается описание кабинета дантиста, из которого выбегает Парнок, опять метафорой – на этот раз бормашина уподоблена не аэроплану, а усыпленной кобре. Нужно сказать, что комментаторы пытаются на мотивно-тематическом уровне как бы «обосновать» метафору «бормашина-аэроплан», привлекая различные подтексты – от персонажа Н. Бруни, который появляется рядом с эпизодом о посещении Парноком дантиста и прототип которого был летчиком, до текстов самого Мандельштама, в которых намечена семантика лазури [117, с. 177-179]. Однако, значимость этой метафоры, встроенность ее в идейную структуру повести от предлагаемых подтекстов, на наш взгляд, не повышается, и сила ее, говоря словами поэта, пропорциональна возможности без нее обойтись.

В определенном смысле сходную метафору находим в «Отрывках из уничтоженных стихов» 1931-го г.: «Я больше не ребенок! Ты, могила, / Не смей учить горбатого – молчи! / Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб нёбо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина» [118, т. 3, с. 57]. Здесь, как видим, уподобления «нёбо – небо» и «губы – глина» носят явно не декоративный характер, а образуют смысловой центр стихотворения. Голос поэта, его физическое говорение (нёбо и губы) тут же оказывается неким метафизическим «голосом», не простым говорением, но скорее

пророческим вещанием: смысл «неба» в стихотворении явно близок к «небесам» в смысле религиозном, равно как и потрескавшаяся глина у Мандельштама явно метафорически соотнесена с «первой книгой», с библией, как это явствует из близкого по времени армянского цикла: «И уже никогда не раскрою / В библиотеке авторов гончарных / Прекрасной земли пустотелую книгу, / По которой учились первые люди» [118, т. 3, с. 39]. Таким образом, замечательно видно, сколь различны функции метафор в стихотворении и в прозаическом фрагменте. Если из эпизода о посещении Парноком зубного врача убрать метафоры «бормашина – аэроплан» и «зубы – лазурь», текст, разумеется, обеднеет, потеряет в выразительности, но останется все же текстом. Если же из стихотворения попытаться убрать метафоры «нёбо – небо» и «губы – глина», ввиду большой степени встроенности метафоры в поэтический текст, от стихотворения фактически ничего не останется, смысл его не обеднеет, а просто разрушится.

Точно так обстоит дело, например, со стихотворением «Ласточка». В нем потерянное, забытое и одновременно отыскиваемое, припоминаемое поэтическое слово уподоблено слепой ласточке, обитательнице «чертога теней», которая не может из него вырваться. А «чертог теней» в свою очередь оказывается сознанием (или, быть может, точнее – областью бессознательного) поэта. Конечно, речь в стихотворении идет прежде всего о потерянном поэтическом слове и отыскании его, а возвращающаяся в загробный мир ласточка является лишь некоей «иллюстрацией» мысли о потерянном слове, т. е. второй частью метафоры. Однако, без уподобления ласточке мысль о потерянном поэтическом слове оказалась бы сухой, голой, ничем не наполненной мыслью, имеющей мало общего с удвоенным (по слову поэта – «омоложенным») метафорой смыслом стихотворения. Без метафоры перед нами был бы голый смысл: «забытое слово». В тексте же важно то, где и как оно забыто, и эти «где» и «как» и раскрываются метафорой.

Безусловно, далеко не всякое стихотворение Мандельштама сводится к какой-то одной центральной, «главной» метафоре. Но очевидна тенденция именно формирования смысла метафорой, нежели прибавления к уже готовому смыслу дополнительных смысловых обертонов, как это имеет место в прозе.

Другой пример из «Египетской марки». Петербургские Пески, где проживал персонаж Шапиро, уподоблены Сахаре: «Пески, где он жил, были Сахарой, окружающей белошвейную мастерскую его жены <...> Я боялся, что на Песках поднимется смерч и подхватит его жену-белошвейку с единственной мастерицей и детей с нарывами в горле, как перышко, как три рубля...» [118, т. 2, с. 472]. Очевидно, что, несмотря на связь «Сахары» с большой и таинственной темой «Египет», метафора «Пески-Сахара» также является скорее «необязательной», декорирующей, украшающей тему, примыкающей к «египетской» тематике в повести. Исследователям, разумеется, такое упрощенное понимание уподобления Песков с «Сахарой» едва ли покажется удовлетворительным: в уже упоминавшейся нами работе

И. М. Багратион-Мухранели склонна понимать под «Сахарой» намек на реальную Африку, а под персонажем Шапиро – Гумилева. С другой стороны, ввиду известной размытости семантики всего «египетского» в повести (начиная с заглавия повести до метафор вроде «милого Египта вещей») Сахара может пониматься более широко. Но совершенно ясно, что без этой конкретной метафоры «Пески – Сахара» тема «Египет» теряет, условно говоря, скорее в отношении количественном, нежели в качественном.

Ярчайший случай виртуозного владения метафорой находим и в сцене посещения Парноком и отцом Бруни прачечной: «Набрав в рот воды, эти лукавые серафимы (девушки-работницы прачечной. – А. К.) прыскали ею на зефирный и батистовый вздор. Они куролесили зверски тяжелыми утюгами, ни на минуту не переставая болтать. Водевильные мелочи разбросанной пеной по длинным столам ждали очереди. Утюги в красных девичьих пальцах шипели, совершая рейсы. Броненосцы гуляли по сбитым сливкам, а девушки прыскали» [118, т. 2, с. 474]. «Лукавые серафимы», «батистовый вздор», «пена водевильных мелочей», «броненосцы», «сбитые сливки» – все это великолепный метафорический орнаментальный ряд, пестро окрашивающий и украшающий изображаемый быт прачечной.

«Египетская марка», как отмечено, – наиболее «метафорический» прозаический текст Мандельштама. О роли метафоры в автобиографическом «Шуме времени» и «Феодосию», полупублицистической «Четвертой прозе» и «Путешествии в Армению» мы не говорим. Хотя как раз в этих текстах «необязательность» метафоры видна отчетливее. Дело в том, что проза Мандельштама («Египетская марка» – в меньшей степени) куда более укоренена в определенной бытовой, физической, «приземленной» действительности, нежели его поэзия. Проза куда более документальна, исторична. Несколько упрощая, можно сказать, что прозаический мир выстраивается на буквальных значениях, это «обычный» мир – будь то вокзал, синагога или Тенишевское училище из «Шума времени», портный город или начальник порта, художник или его дом из «Феодосии», издательское недоразумение, легшее в основу «Четвертой прозы» и т. д. И в этом бытовом мире метафора оказывается чисто «стилистической» особенностью, «манерой выразиться». Например, герой «Феодосии», начальник порта Александр Александрович, изображен человеком, так сказать, положительным, с мягким характером и умением приспособиться к любым обстоятельствам. О нем сказано: «Некоторых избранных он приветствовал, как друзей, вернувшихся из дальнего плавания, награждая их сочными поцелуями. Эти поцелуи он носил при себе, как коробочку свежих мятных лепешек» [118, т. 2, с. 394]. Разумеется, «мятные поцелуи» – всего лишь деталь среди других деталей, штрих к портрету героя. И естественно, что в образе начальника порта это уподобление является частным, а не определяет весь образ. Тут метафорой Мандельштам пользуется именно как «средством».

И можно условно, для удобства, сказать, что «необязательность», орнаментальная функция метафоры в прозе (в том числе и в «Египетской

марке») обусловлены именно тем, что действительность прозы исторична, документальна, погружена в быт. На бытовом фоне, в бытовом контексте некая второстепенность, дополнительность метафоры к этому фону понятна и естественна. С другой стороны, верным, думается, будет и обратное утверждение: действительность прозы потому и развернута в исторической, физической действительности, что задается не метафорой, а «простым» повествованием. Когда мы читаем: «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы» или «Этот воздух пусть будет свидетелем» – перед нами вырастает мир не исторической, не предметной действительности. А когда читаем: «Я помню хорошо глухие годы России – девяностые годы», или «Если пройти всю итальянскую, за последним комиссионным магазином», или «Прислуга-полька ушла в костел Гваренги» – тут очевидна заданность иной, куда более «приземленной» действительности.

Можно бы возразить: значительная роль метафоры в мандельштамовской поэзии (в противовес прозе) обусловлена тем тривиальным обстоятельством, что в поэзии, ввиду хотя бы ее малого объема, ее «сжатости», ввиду «необходимости» поэту обходиться относительно небольшим количеством слов, всякий образ, всякая метафора, вообще всякий элемент текста получает больший вес. Естественно поэтому, что метафоры в стихотворениях Мандельштама оказываются «функциональнее».

На это можно ответить, что, во-первых, поэзия даже столь «метафорического» поэта, как Мандельштам, может обходиться и вовсе без метафоры – образцом является «Мы с тобой на кухне посидим...», чуть менее явным примером – «Не говори никому...», и некоторые другие стихотворения, в которых роль метафоры явно ослаблена (таких у Мандельштама, действительно, совсем немного). Метафора – отнюдь не обязательный атрибут поэзии (тут достаточно вспомнить выполненный Якобсоном «грамматический» разбор пушкинского безобразного «Я вас любил...» [212]).

С другой стороны, роль метафоры в прозаических произведениях – даже в романах, не говоря о более мелких формах – может быть столь же функционально значимой, столь же «неотменимой», сколь метафора в большинстве стихов Мандельштама. Представляется, достаточным будет даже на самом поверхностном уровне сопоставить прозу Мандельштама с прозой его предшественников – символистов, чтобы стало вполне очевидно: на метафоре (чаще всего это метафора-символ) «держится» значительная часть символистской прозы. Укажем на такие значительные образцы символистской прозы, как «Петербург» А. Белого, с его «неотменимыми» метафорами-символами («красное домино» и «белое домино», «сардинница ужасного содержания» и т. д.), или «Мелкий бес» Сологуба, немислимый без «недотыкомки», или сологубовский же рассказ «Свет и тени» с его игрой-безумием. Мандельштамовская проза, по всей видимости, в указанном смысле «преодолеывает» символистскую поэтику, ибо даже в «Египетской марке» указать на одну ключевую метафору (или несколько

метафор), которая бы собою организовывала, выстраивала смысловое пространство повести (или хотя бы значительную часть его), представляется затруднительным.

Выводы. Можно теперь подвести итог и осмыслить место «Египетской марки» в творчестве поэта и характер ее соотносительности с лирикой. Место это, как видно, в известном смысле исключительное. Четыре момента, отмеченных нами, выделяют ее из всего корпуса текстов Мандельштама, в особенности поэтических. Первый момент – своеобразный конфликт времен в повести. Как мы видели, «Марка» ориентирована на прошлое, но лишь ориентирована: фабула дана в прошедшем времени (и в историческом, и в грамматическом) в то время как само повествование, «повесть о том, как пишется повесть», свершается в настоящем, и это повествование в настоящем (и о настоящем) отодвигает историю в прошлом на второй план. Второй нехарактерный для лирики момент – присутствие в прозе героя (точнее будет даже сказать о *попытке* создания героя в повести). В повести ощутимо стремление создать текст, ориентированный на другого, «он-текст». И эта ориентация на другого конфликтует с неизменно присутствующим на всем протяжении повести монологическим повествованием, с «я-текстом» – подобно тому, как конфликтует прошедшее время с настоящим. Третий момент, связанный с предыдущими двумя, – момент фикциональности. Герой Парнок, при всей его «прототипичности» и автобиографичности, очевидно фикционален. Воображаемо, соответственно, и событие, история героя, и пространство-время, в котором свершается это событие. Подобных фактов воображаемого, связанных с событийностью, с определенностью временно-пространственных координат и героя, действующего в них, в лирике Мандельштама нет. Последний момент – стилевые отличия повести от тематически соответствующих лирических текстов. Мир, в котором живет Парнок, – это в целом отрицательно оцениваемый автором мир. К этому миру относится, например, Петербург. Как мы пытались показать, в лирике и в повести имеют место два весьма различных «Петербурга».

И наличие этих четырех перечисленных нами моментов в повести позволяет заключить, что «Египетская марка», при всем обилии в ней признаков модернистской поэтики (а то и зачатков постмодернистской, как полагают некоторые исследователи, среди которых, например, и С. Аверинцев), несет в себе изрядное количество черт повести традиционной, реалистической. Можно даже говорить о некоей исключительности места «Египетской марки» в ряду русского прозаического XX века: едва ли найдется пример, в котором столь отчетливо сталкивались бы реалистическая и модернистская поэтики. Отметим: речь идет не просто о смешении черт повести XIX и повести XX вв., а именно о хаотическом их сталкивании, «борении» между ними. И в этом «борении» мы склонны видеть уже наметившуюся в «Шуме времени» тенденцию прозаической поэтики Мандельштама – ориентацию на классическую реалистическую прозу XIX века и разведенность прозаического и поэтического начал.

Глава IV. «Четвертая проза» как квинтэссенция прозаического мира О. Мандельштама

Вслед за «Египетской маркой» пишется последнее большое прозаическое произведение, «расчистившее», по словам вдовы поэта, «путь к стихам». «Четвертая проза» замыкает пятилетнее поэтическое молчание Мандельштама.

Прежде всего следует разобраться с жанром этого произведения, чтобы затем осмыслить его связь с предшествующей прозой и лирикой.

М. Л. Гаспаров определяет «Четвертую прозу» как «яростный памфлет» [52, с. 237], который, как известно, является жанром в большей степени публицистическим, нежели художественным: для памфлета «характерно резкое и экспрессивное обличение, направленное не против отдельных фактов, а против целой политической, государственной, философской или эстетической системы, либо конкретных влиятельных в обществе деятелей» [21]. Если дополнить определение памфлета в свете теории М. М. Бахтина, то памфлет – это произведение, в котором автор не вненаходим по отношению к герою, а тождествен ему. Действительность (в которую входят смысловой, пространственный и временной моменты) героя равна действительности автора, их ценностные центры совпадают.

«Четвертая проза», на наш взгляд, являет собою своего рода «образчик», «квинтэссенцию» мандельштамовской прозы: в ней сконцентрированы все наиболее характерные моменты, наиболее заметные тенденции, намечавшиеся в «Шуме времени», «Египетской марке» и «Феодосии» и отчасти продолженные в «Путешествии в Армению». Прежде всего, это: включенность в бытовой, конкретный, «низовой» жизненный контекст (в противоположность отвлеченным, «высоким» смыслам, представленным лирикой), определенность пространственно-временных рамок повествования, субъект-объектные отношения между субъектом речи и изображаемой действительностью, «задиристость» стиля, высокая степень оценочности суждений (причем в большинстве случаев отрицательной).

Включенность «Четвертой прозы» в жизненный контекст поэта максимальна. Понять ее смысл, ее «цель» без осведомленности о конфликте, имевшем место между Мандельштамом и литературоведом и переводчиком А. Г. Горнфельдом (да и без познаний в прочих обстоятельствах раздора поэта с официальной писательской средой), – представляется затруднительным. Можно сказать, что этот текст принадлежит не столько литературе, сколько жизни (ведь литературный, художественный текст предполагает некую, пусть и весьма условную, самодостаточность). В чем состоял конфликт, в «Прозе» почти не говорится (имеется лишь обмолвка о злополучном договоре в начале 14-й главки), она вся является как бы следствием этого конфликта, изображением гнева поэта, адресованного «разрешенной» литературе и всем, кто к ней приобщен. Можно бы сказать, что биографические факты тут послужили лишь поводом, отправной точкой (подобно тому, как в лирике какой-нибудь бытовой факт – например, ночевка на сеновале – оказывается отправной точкой для стихотворения,

смысл которого уже несводим к этой биографической отправной точке, как, например, в «Я по лесенке приставной...»). Отчасти так оно и есть: непосредственно о переводческом недоразумении речь не идет, оно осмысливается, обобщается и расширяется до темы «разрешенная литература». Однако, все же эта тема является как бы слишком крепко вросшей в биографию Мандельштама и без последней не может быть понята. Наиболее очевидное свидетельство тому – имена Горнфельда и Благого – двух главных «врагов» и антигероев «Четвертой прозы» – и двух реально существовавших людей, отравлявших поэту жизнь.

Столь высокой степени укорененности в жизни, столь крепкой сцепки с фактами и личностями из биографии поэта мы не найдем в стихах. Трудно представить, чтобы Мандельштам сочинил какую-нибудь эпиграмму, в которой употребил бы слово «Горнфельд».

Тут мы не вполне согласны с Ю. И. Левиным, который в связи с лирикой 30-х годов говорит как раз о «небывалой степени сращенности текста и внешнего, реального мира (вращенность текста в мир – слово становится плотью, текст – куском человеческой судьбы, а не только знаком ее – и мира в текст, который как бы написан самой жизнью)» [100, с. 105]. Не согласны мы не столько с утверждением о «вращенности» текста в мир (действительно, говорить о стихах Мандельштама как о некоем необязательном, малозначительном придатке к его жизни нельзя), сколько с нижеследующим примечанием, в котором речь идет (в контексте Канта-Бахтина) о «переступании» Мандельштамом границ эстетического: «Поэтика позднего М. как бы “переступает” эти несомненные, но все же “условные” кантианские нормы» [100, с. 105]. Тут неясность: куда переступает Мандельштам – из области эстетического (но тогда в какую область – этического или познавательного?), или вообще куда-то вне этих трех областей? Последнее труднопредставимо: Кант (а затем Бахтин) не лично «установил» эти «нормы» (которые все же корректнее называть областями жизни, действительности), Кант (Бахтин) лишь прояснил их границы (триада «истина-добро-красота» идет от Платона), поэтому оказаться вне этих трех областей затруднительно, это значило бы быть вообще вне действительности. Если же имеется в виду выход из эстетической области в этическую, тут мы вполне понимаем мысль исследователя. Что не мешает с ней не согласиться: лирика Мандельштама 30-х годов – это все же преимущественно область эстетического. Почему? Объясним на примере. Начнем со стихотворения, в котором отчетлив, напротив, этический, гражданский момент. Наиболее показательный случай – «Мы живем, под собою не чуя страны...», ограничимся первой строфой:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны,

Тараканьи смеются глазища
И сияют его голенища [118, т. 3, с. 74].

Эпиграмма на Сталина в 1933 г. – это «пооступок» этический (оговоримся сразу, что пооступок в строгом смысле, т. е. в смысле Бахтина, не может быть зафиксирован в тексте, здесь перед нами скорее некий «след» пооступка, гипотетически свершившегося в событии бытия Мандельштама). Тема этого стихотворения и жизненный контекст, в котором оно писалось, его содержание не позволяют, говоря в терминах Бахтина, «не могут» быть полностью удовлетворены (или «успокоены») формой своего выражения. В стихотворении имплицитно содержится протест, вызов власти (иначе его трудно интерпретировать). Хотя, разумеется, в нем нет прямых, так сказать, призывов к действию, нет мотива мятежа. Однако оценочные суждения в нем недвусмысленно говорят о гражданской и, шире, этической позиции Мандельштама. Разумеется, это не значит, что в стихотворении отсутствует момент эстетического. Эстетична форма, выражение. Ведь границы этического и эстетического подвижны, не строги. Так, например, речь выступающего на митинге и призывающего к бунту оратора является пооступком (т. е. событием этическим), однако речь его эстетизована: ее ритм, темп, ее «красноречивость», всевозможные риторические приемы и т. д. – все это является эстетическими моментами, однако они в этом случае оказываются не целью, а средством, второстепенным по отношению к цели высказывания. Точно так обстоит дело с «Мы живем...»: в нем явно преобладает этический момент над эстетическим. Например, иносказание «кремлевский горец» (вместо «Сталин») – безусловно эстетично, однако тот, на кого указывает это иносказание, смысл, содержание этого иносказания как бы «перевешивает» его форму.

Думается, можно сказать и так: произведение, влекущее (или могущее повлечь) за собой последствия для поэта, вносящее изменение в его социальное положение является этическим, гражданским. Произведение оказывается не самодостаточным, оно как бы требует продолжения уже вне себя, вне текста. Такая поэзия является формой политической и социальной активности личности. Точно так обстоит дело с «Одой» Сталину. Она является своего рода просьбой, прошением (искренним или неискренним – все равно) принять его, Мандельштама, в советский мир, где «люди хороши». Несмотря на идеологическую противоположность «Мы живем...» и «Оды», эти два произведения тождественны с точки зрения включенности в социально-политический контекст.

Вероятно, именно это и имел в виду Ю. И. Левин, когда говорил о «преодолении» Мандельштамом эстетического. И если это «преодоление» отнести к «Мы живем...» и еще к некоторым гражданским стихам, – мы тут можем согласиться, только заменив слово «преодоление» эстетического на «меньшую степень» эстетического. Однако дело в том, что гражданские мотивы в лирике Мандельштама (и до 30-го, и после 30-го гг.) не вездесущи и отчетливо появляются лишь в отдельно взятых текстах. После 30-го – это так называемый «волчий» цикл (главное – «За гремучую доблесть грядущих

веков...»), «Мы живем...»), «Ода», «Стансы», (гражданская лирика 1937-го тщательно исследована М. Л. Гаспаровым). Конечно, эти тексты по общественной «значимости» намного превосходят все прочие – именно в силу этического момента в них, в силу включенности этих текстов в общественно-политический контекст. Однако называть позднего Мандельштама сплошь «гражданским поэтом» нельзя, хотя мотив отталкивания/приобщения к социальной советской действительности, разумеется, занимает значительное место.

Возьмем иное стихотворение, например, «Мы с тобой на кухне посидим...»), в котором, согласно мысли исследователя, Мандельштам также как будто «преступает» границы эстетического – ведь в нем описана явно бытовая, жизненная ситуация:

Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин;

Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал [118, т. 3, с. 44].

В этом стихотворении, по слову Л. Я. Гинзбург, Мандельштам «...пришел...к поэтической речи, в которой нет ни единой метафоры, ни одного традиционного поэтического слова. Здесь они не нужны. Здесь опыт поэта вбирают слова предельно обнаженные, вырвавшиеся из круга литературных ассоциаций» [64, с. 292].

Однако тут, на наш взгляд, невзирая на действительную содержательную слитность с жизнью, на простоту, «бледность» формы, говорить о внеэстетичности этого стихотворения, о «преодолении» в нем эстетического будет совершенно некорректным. Содержание тут вполне поддается эстетическому оформлению, изоляции – в виду относительно слабой его (относительно, например, того же «Мы живем...») включенностью в жизненный, общественный контекст. И здесь как раз замечательно видна именно изоляция содержания: ведь предложение завязать корзину и уехать на вокзал не мыслится *действительным*, имеющим (или имевшим) место в реальном текущем времени-пространстве предложением (ср. у Бахтина: «Просьба в лирике – эстетически организованная – начинает дозвонять себе и не нуждается в удовлетворении» [20, с. 61]). Уже только тем, что предложение это оформлено, заключено в стих, подчинено ритму и проч. – все это уже является свидетельством исключенности из события бытия данного «предложения» субъекта речи – завязать корзину и уехать – и включенности его в бытие эстетическое, изолированное.

Следует еще сказать, что на включенность в жизненный контекст влияет степень выраженности оценки субъектом речи изображаемого. В «Мы живем...» и в «Оде» оценки выражены явственно, эти стихи конкретны и как бы обращены к действительности, нацелены на нее. Явная отрицательная оценка, в особенности если направлена она на определенную личность, на определенную биографическую ситуацию, предполагает ответственность говорящего и готовность к тому, что его отрицательная оценка будет иметь некие последствия, некий отклик, ответ. (Положительная оценка мира, наоборот, не предполагает никакого «продолжения», ведь действительная похвала не ждет ответа. Правда, в случае с «Одой» Сталину похвала как раз оказывается средством, а не целью, – но это случай особенный.) Однако «Мы живем...», «Ода», «Квартира тиха, как бумага...» (этот текст, думается, является исключительным в лирике Мандельштама по количеству отрицательных эмоций) и некоторые другие стихотворения, в которых явственно проглядывает оценка, – случаи в стихотворном наследии поэта нетипичные. В лирике действительность чаще всего оказывается как бы вне поля оценочности. Даже в стихах, написанных по дороге в ссылку, конвойные, сопровождавшие поэта с женой и увлекшиеся чтением Пушкина, упомянуты относительно мягко, названы «пушкиноведами» скорее горько-иронично, чем зло:

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов,
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов –
Молодые любители белозубых стишков [118, т. 3, с. 93].

Следующие же за этим текстом стихи о Каме (продолжение путешествия в ссылку) оценочности лишены (четыре наиболее «отрицательных» стиха оттуда – «Так я плыл по реке с занавеской в окне, / С занавеской в окне, с головою в огне. // А со мною жена пять ночей не спала, / Пять ночей не спала, трех конвойных везла» [118, т. 3, с. 93] – внеоценочны по отношению к миру, в них даны лишь факты и состояния субъекта речи), а во вскоре написанных «Стансах» появляются гражданские мотивы с явным положительным отношением к советской действительности.

Предельная степень оценочности и включенности в конкретный биографический контекст присуща «Четвертой прозе», как никакому другому произведению у Мандельштама. Так, например, «Открытое письмо советским писателям», написанное поэтом непосредственно перед работой над «Прозой», справедливо полагается комментаторами ее предварительным наброском. Начинается оно так: «Я заявляю в лицо Федерации Советских писателей, что она запятнала себя гнуснейшим преследованием писателя, использовав для этой цели неслыханные средства, прибегла к обману и подтасовкам, замалчивала факты, фабриковала заведомо липовые документы, пользовалась услугами лжесвидетелей, с позорной трусостью покрывала и покрывает своих аппаратчиков, замалчивала и покрывала своим авторитетом издательские безобразия, и на первую в СССР попытку писателя вмешаться в издательское дело ответила инсценировкой скандального уголовного процесса» [118, т. 4, с. 126].

А вот тематически сходный фрагмент из «Прозы»: «На таком-то году моей жизни взрослые мужчины из того племени, которое я ненавижу всеми своими душевными силами и к которому не хочу и никогда не буду принадлежать, возымели намеренье совершить надо мной коллективно безобразный и гнусный ритуал. Имя этому ритуалу – литературное обрезание или обесчещенье, которое совершается согласно обычаям и календарным потребностям писательского племени, причем жертва намечается по выбору старейшин» [118, т. 3, с. 175].

Как видно, второе «обращение» к писателям носит более образный, отвлеченный, более «художественный» характер: Федерация Советских писателей именована «племенем», несправедливый суд над поэтом – «ритуалом». Более условный характер «Прозы» обуславливает и условность ее читателя. Коммуникативный статус «Прозы» приближается к статусу все же художественного произведения, адресат которого, по Мандельштаму, – «провиденциальный читатель», в отличие от «Письма» (пусть и открытого), адресат которого определен: это писатели, с которыми поссорился поэт.

Конечно, метафоричность адресата «прозы» – не единственные признаки художественного ее статуса. Она озаглавлена (правда, заглавие «Четвертая проза» едва ли обусловлено содержанием: это просто четвертая по счету художественная проза поэта; кроме того, в заглавии Н. Я. Мандельштам слышит пресловутое мандельштамовское «разночинство»; еще один предположительный мотив – подразумеваемая внежанровость и тем самым исключенность из официальной литературы; заметим, что каким бы нехарактерным ни было заглавие, сам факт его наличия говорит о принадлежности его к литературе). Кроме того, «Проза» разбита на шестнадцать фрагментов, главок. Более того, в первой и второй из них имеет место повествование от третьего лица, а в первой намечается даже некий зародыш фабулы (спасение пятерых жизней) с двумя персонажами: Венямином Федоровичем Каганом и Исаем Бенедиктовичем.

Однако, в основе этого спасения – автобиографический эпизод, без знания которого понять, о чем идет речь в этой главке, невозможно: Мандельштам хлопотал о спасении пятерых осужденных служащих. В «Прозе» этим, однако, занят Исай Бенедиктович, причем хлопочет он весьма неумело – и за это подлежит осмеянию рассказчика: «Исай Бенедиктович был хорош только в начале хлопот, когда происходила мобилизация и, так сказать, боевая тревога. Потом он слинял, смяк, высунул язык, и сами родственники вскладчину отправили его обратно в Петербург» [118, т. 3, с. 168]. Насколько нам известно, реальный Исай Бенедиктович спасением пятерых жизней активно не занимался, он лишь рассказал поэту об угрозе, нависшей над пятерыми служащими. А спасением занят был Мандельштам. Поэтому понимать эту главку затруднительно, смысл ее теряется, быть может, в неизвестных нам биографических подробностях. Текст «Прозы» в этом смысле не самодостаточен, ввиду многих неясностей (кто такие Каган и Исай Бенедиктович, кого и от чего они спасают) он принуждает читателя обратиться к жизненному контексту поэта. Л. Ф. Кацис предполагает, что И.

Б. Мандельштам был близок А. Горнфельду и этим вызвал ярость автора «Прозы» [82, с. 476]. Возможно, И. Б. Мандельштам и занимался «хлопотами», пытался спасти осужденных, но, по мнению нашего поэта, недостаточно энергично и бестолково, что и вызвало негодование. В конце концов, для нас сейчас не является принципиальным вопрос о причинах этого негодования. Куда важнее на примере этой первой главки осмыслить степень укорененности «Прозы» в жизненном контексте поэта: без него эта главка едва ли может быть понята.

В этом, по нашему мнению, существенная разница между «Прозой» и поэтическими текстами 30-х годов. Вопрос неясности первой главки «Прозы» – это вопрос неясности биографических фактов, по выяснении которых смысл истории Исаея Бенедиктовича и ее освещения станет понятным. Но едва ли где неясность стихов может быть устранена простым выяснением биографических обстоятельств их написания. В этом смысле показательны биографические комментарии Н. Я. Мандельштам: невзирая на их безоговорочную ценность, зачастую смысл стихотворения несводим к истории появления текста (да и комментарии Н. Я. в большинстве случаев выходят далеко за пределы одних только обстоятельств написания и являются толкованием). Хотя, например, строчки: «Еще машинка номер первый едко / Каштановые собирает взятки, / И падают на чистую салфетку / Разумные, густеющие прядки» [118, т. 3, с. 96-97], думается, с трудом разгадываемы без пояснения: стрижка детей. Но таких примеров мало. Неясность, трудность Мандельштама в большинстве случаев не в «отброшенном ключе», не в том, что поэт «загадал загадку» и нужно только «отгадать» или просто где-то выяснить, о чем идет речь. Нет, труден для понимания прежде всего сам поэтический мир, а не только язык, которым этот мир описывается (это деление условно). Когда мы читаем: «И я выхожу из пространства / В запущенный сад величин / И мнимое рву постоянство / И самосознание причин» [118, т. 3, с. 79], – перед нами едва ли загадка, трудно представить себе разгадку, т. е. текст, который очень просто и прозрачно (ведь все разгадки просты) объяснил бы собой смысл этих стихов. Разумеется, есть и тексты, действительно похожие на «загадки» («Стихи о русской поэзии», например, или «Бежит волна – волной хребет ломая...»).

Думается, можно подытожить нашу мысль так: трудности понимания прозы Мандельштама – в пробелах языка описания действительности. Все, о чем говорит поэт прозой, *может быть* (и часто так и есть) адекватно, прозрачно описано. Трудности понимания лирики – в трудности самой действительности, которую стремится описать поэт.

Вернемся к степени художественности «Прозы» и укорененности ее в жизни поэта – в контексте аналогичных замечаний Ю. И. Левина применительно к лирике 30-х годов. Представляется очевидным, что «Проза» укоренена в бытовой, социальной биографии поэта куда крепче, чем лирика. Во всяком случае, это так, если руководствоваться критерием некоей условной самодостаточности художественного текста. «Проза» без познаний в биографии поэта не может быть адекватно понята, лирика же

преимущественно отнюдь не обращена на эту бытовую, конкретную и, так сказать, деловую действительность, поэтому в большинстве случаев нуждается не только и не столько в биографическом освещении, но в более сложном истолковании.

По признаку включенности в этическую, социальную действительность «Проза», как уже отчасти намечено выше, соотносима прежде всего с отчетливо гражданскими стихами – с «Мы живем...» и «Одой». Этот текст не является целью, но средством.

Правда, во второй и третьей главке гражданские темы даны несколько абстрактно. В них праведный гнев поэта направлен против социального неравенства, появляется мотив «униженных и оскорбленных». Этот мотив, мотив ущемления маленьких людей, имел место и в «Египетской марке», но там он был явлен не столь прямо, не столь наивно. Здесь же имеют место, по удачному слову С. Аверинцева, «всполошные выкрики»: «Приказчик на Ордынке работницу обвесил – убей его! Кассирша обчиталась на пятак – убей ее! Директор сдуру подмахнул чепуху – убей его! Мужик припрятал в амбаре рожь – убей его!» [118, т. 3, с. 169].

Подобных «выкриков», подобных наивных восклицаний, высказываний «в лоб» мы совсем не найдем в лирике – собственно, С. Аверинцев тут и противопоставляет поэтику «Прозы» поэтике последующей за ней лирики, в которой голос поэта «вернул себе спокойную твердость, каждое слово плотно и полновесно» [4, с. 100]. Трудно себе представить, чтоб в стихах Мандельштама появились подобные выкрики, да и мотивы угнетенности, и даже в более спокойном виде, в духе «Вчерашнего дня, часу в шестом...» Некрасова или в духе, как говорит сам поэт, «жанровой картинки по Венецианову», далеко не часты. Тут разве что могут быть учтены стихотворения вроде «Старого Крыма», но подобные социальные мотивы у Мандельштама – редкость, кроме того, картина в этом стихотворении и нескольких ему подобных носит куда более сдержанный характер, обличительного пафоса, фигуры гневного борца за справедливость в них нет.

Однако, невзирая на экспрессивность «всполошных выкриков» в этих двух главках, критика Мандельштама в них относительно абстрактна и адресована обществу в целом, так сказать, несправедливости вообще. Но начиная с четвертой главки, с описания службы в «Московском комсомольце», враждебность к поэту которого отразилась в столь же враждебном его описании, мишень «Прозы» становится все более отчетливой. Это – писательская среда. Если начало «Прозы» носило скорее эстетический характер, т. е. не требовало продолжения вне себя, то обвинительные речи последующих глав уже не могут дозвезть себе, текст из замкнутого (в смысле Бахтина) пространства литературы выходит в открытую жизненную сферу.

В пятой главке появляется тема разрешенной литературы и в связи с ней имя Горнфельда: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые –

ворованный воздух. Писателям, которые пишут заведомо разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в Дом Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чаю и дав каждому в руки анализ мочи Горнфельда» [118, т. 3, с. 171].

Это – не просто отрицательная оценка, а оскорбление, нанесенное, в частности, Горнфельду, которое потенциально предполагает продолжение и ответственность. Текст с таким содержанием и в таком жизненном контексте едва ли можно отнести к художественной литературе (как, например, известное письмо Пушкина Геккерену – изящное, красноречивое и повлекшее за собой известные печальные последствия). Хотя, разумеется, «Проза» – это все-таки не письмо, она, сколь нам известно, не была отправлена кому-нибудь из «обвиняемых». Интересно, что в цитированном нами открытом письме Мандельштама подобных оскорблений нет. Хотя всякий оскорбительный жест, если он ответственен, тогда он, так сказать, стремится к своему адресату, хочет быть услышанным. Правда, «Прозу» Мандельштам, как свидетельствуют биографические источники, не скрывал, даже читал вслух.

Точно так досталось и Д. Благому: «В Доме Герцена один молочный вегетарианец – филолог с головенкой китайца – этакий ходя – хао-хао, шанго-шанго – когда рубят головы, из той породы, что на цыпочках ходят по кровавой советской земле, некий Митька Благой – лицейская сволочь, разрешенная большевиками для пользы науки, – сторожит в специальном музее веревку удавленника Сережи Есенина» [118, т. 3, с. 173].

Столь «задиристым» образом разъяренный Мандельштам обращается даже к людям, не принесшим ему вреда, напротив, даже относившимся к нему благожелательно. Например, под ироничное перо поэта попадает секретарь Н. И. Бухарина А. П. Короткова: «Есть одна секретарша – правда, правдочка, совершенная белочка, маленький грызунок. Она грызет орешек с каждым посетителем и к телефону подбегает, как очень неопытная молодая мать к больному ребенку» [118, т. 3, с. 174].

Или несколько фамильярное обращение к А. А. Мравяну, не успевшему довести до конца дело с организацией поездки Мандельштама в Армению. Языковое чутье подсказывает поэту слово, созвучное «Мравяну», и он на основании фонетического сходства разворачивает сравнение комиссара народного просвещения с муравьем, а Армению – с муравейником: «Был у меня покровитель – нарком Мравьян-Муравьян – муравьиный нарком из страны армянской – этой младшей сестры земли иудейской. Он прислал мне телеграмму. Умер мой покровитель нарком Мравьян-Муравьян. В муравейнике эриванском не стало черного наркома» [118, т. 3, с. 172]. По-видимому, иных оснований для этого сравнения, кроме языкового созвучия, нет. Здесь, думается, имеет место то, что С. С.

Аверинцев называл «форсированием языковых средств».

В «Прозе», как видно, положительного слова не находится даже для, казалось бы, благоволивших к Мандельштаму людей. Действительность тут подлежит почти сплошному неприятию, отторжению. Даже о себе поэт

говорит с оттенком направленного на себя самого отрицания-отчаяния: «Если б я поехал в Эривань, три дня и две ночи я бы сходил на станциях в большие буфеты и ел бутерброды с красной икрой. Халды-балды! Я бы читал в дороге самую лучшую книжку Зоценки, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей. Халды-балды! Поедем в Азербайджан!» [118, т. 3, с. 172].

Вообще, «я» в «Прозе» необыкновенно активно, оно самоуверенно и является центром изображаемого мира, оно осуждает, отторгает, неистовствует: «Нет, уж позвольте мне судиться! Уж разрешите мне занести в протокол. Дайте мне, так сказать, приобщить себя к делу! Не отнимайте у меня, убедительно вас прошу, моего процесса! Судопроизводство еще не кончилось и, смею вас заверить, никогда не кончится. То, что было прежде, только увертюра. Сама певица Бозио будет петь в моем процессе» [118, т. 3, с. 174-175].

Подобного, так сказать, «сверхактивного» и сплошь отрицательно настроенного «я» нет в лирике. Оно куда спокойнее и менее осуждающе смотрит на мир, хотя и имеются тематически сходные стихотворения, в которых с той или иной остротой намечается протест, противоборство. Это, например, уже цитировавшийся нами в предыдущей главе отрывок из уничтоженных стихов 1931-го г.:

Я говорю за всех с такою силой,
Чтоб небо стало небом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина [118, т. 3, с. 56].

Или мягче:

Держу пари, что я еще не умер,
И, как жокей, ручаюсь головой,
Что я еще могу набедокурить
На рысистой дорожке беговой [118, т. 3, с. 57].

Или более позднее, после ареста, в ссылке:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли [118, т. 3, с. 94].

Здесь, как видим, протест явлен в менее резких и более абстрактных, без определенного адресата, формах – в отличие от прозы, где враги поэта поименованы.

В лирике 30-х явлена личность, обладающая собственным достоинством, т. е. не преувеличивающая и не преуменьшающая своей значимости – и, соответственно, значимости других. В прозе вместо этого достоинства имеет место самоуверенность, даже наглость, поэт опускается до оскорблений, не пренебрегает случаем унижить своего оппонента: так, А. Г. Горнфельд, в детстве болевший, как подсказывают комментаторы, туберкулезом, назван «паралитическим Дантесом». Тут, кроме, очевидно, намек на роль «гибнущего Пушкина», которую «скромно» вообразил и взял на себя Мандельштам (иначе почему Дантес?), имеется еще и не слишком

благородный поступок: презрение к человеку за его физические недостатки, оскорбление Горнфельда за то, в чем он уж никак не виноват. Подобным образом оскорбить может человек, напротив, достоинство потерявший.

«Я», неистовствующее в «Прозе», в лирике добреет, смягчается и отваживается лишь на безобидные «дразнилки» – в том числе по отношению к самому себе – и горько-ироничные стихи о себе же. Это прежде всего: «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...», «Я скажу тебе с последней прямокой...», «Жил Александр Герцевич...», «С миром державным я был лишь ребячески связан...» и многие другие. Характерно начало «Еще далеко мне до патриарха...» – в нем видна, наряду с конфликтом с миром, некая уравновешенность, успокоенность отношений между «я» (и мнением о себе) и миром:

Еще далеко мне до патриарха,
Еще на мне полупочтенный возраст,
Еще меня ругают за глаза
На языке трамвайных перебранок,
В котором нет ни смысла, ни аза:
Такой-сякой! Ну что ж, я извиняюсь,
Но в глубине ничуть не изменяюсь [118, т. 3, с. 54].

А далее, к концу московских стихов, тема «я» и вовсе уходит на второй план, и в воронежских стихах отношения «я» с миром носит такой же смягченный, примирительный характер: «Я в мир вхожу – и люди хороши» [118, т. 3, с. 95].

Выводы. В итоге можем констатировать, что в «Четвертой прозе» собраны и заострены все основные черты предшествующей мандельштамовской прозы, она оказывается своего рода «апогеем» пятилетия прозаического творчества Мандельштама, неким «образчиком» прозаической поэтики его. Укорененность в жизни, во внешней по отношению к субъекту речи «низменной», бытовой действительности, наметившаяся в «Шуме времени» и отчасти в «Египетской марке», в «Четвертой прозе» получает предельное воплощение. Как мы пытались показать, «Проза» является скорее «текстом жизни», чем «текстом литературы» – однако, при всех ее довольно многочисленных и очевидных признаках как раз художественного произведения (особенно плотно сконцентрированных в первых главках). И эти признаки и позволяют рассматривать ее не как исключительно публицистическое выступление поэта, но как прозу поэта, – и, соответственно, исходя из анализа текста «прозы» делать более общие выводы о прозаической поэтике Мандельштама

Содержательный и стилистический моменты «Прозы», ее, так сказать, памфлетность, обуславливают ее место скорее в этическом, нежели в эстетическом бытии Мандельштама. «Проза» – это поступок (точнее, след поступка) поэта, поэтическим эквивалентом которого может являться разве что рассмотренное нами «Мы живем...»: печальные последствия этих двух текстов известны. Однако, за исключением эпиграммы на Сталина и еще

нескольких стихотворных текстов, в которых отчетлива твердая гражданская позиция поэта, лирика Мандельштама и до, и после 30-го года является созерцательной, довлеющей самой себе, находящейся вне поля простых этических оценок – и в этом одно из существеннейших отличий ее от «Четвертой прозы» и, чуть в меньшей степени, от «Шума времени» и «Египетской марки».

И предельная включенность «прозы» в действительность получает выражение прежде всего в отторжении, отрицательном заинтересованном (т. е. противоположном эстетическому, для которого характерно, напротив, незаинтересованное, созерцательное, внеоценочное отношение к миру) оценивании этой действительности. По словам Г. А. Шенгели в передаче Э. Г. Герштейн, «Четвертая проза» – «это одна из самых мрачных исповедей, какие появлялись в литературе», цит. по: [119, т. 2, с. 413]). «Четвертой прозой» окончательно оформляется отрицательный полюс творчества Мандельштама – проза его, по свидетельству С. Аверинцева, действительно оказывается своеобразным резервуаром для «ядов», смертельных для поэзии

Выводы

В качестве цели текущего исследования было заявлено выявление характера единства художественного мира О. Мандельштама по границе лирика/проза. Исходным являлось положение о качественной различности действительностей, формирующихся двумя областями творчества поэта – лирикой и художественная прозой.

1. В ходе исследования нами в первую очередь было проблематизировано то обстоятельство, что творчество Мандельштама отчетливо делится на три больших периода: лирика (1908-1925 гг.), проза (1925-1930 гг.), вновь лирика (1930-1937 гг.). К уже имеющимся в мандельштамоведении объяснениям пятилетнего поэтического молчания, заполненного прозой, нами было предложено еще одно. Мы обратили внимание на то, что годы прозаического творчества Мандельштама совпали с одной тенденцией литературной обстановки первой половины 1920-х годов, а именно с ее ориентированностью на прозу. Таким образом, помимо личных мотивов, побудивших Мандельштама обратиться к прозе, оказала влияние еще и историко-литературная ситуация.

2. Факт столь четкой разведенности лирики и прозы во времени оказался показательным еще и в свете различности тем и мотивов, наполняющих лирику и прозу. Было отмечено, что большая часть мотивно-тематического комплекса лирики Мандельштама не нашла своего отражения в прозаических опытах поэта, и наоборот. Несовпадение прозы и поэзии во времени и в темах уже является неким намеком на расколотость художественного мира Мандельштама, но констатация этого несовпадения послужила лишь отправным пунктом текущего исследования. Основными же моментами в осмыслении характера единства творчества поэта были избраны, напротив, моменты мотивно-тематических сближений между лирикой и прозой Мандельштама. Несмотря на отмеченные различия в

наборах тем и мотивов поэзии и прозы, общности, или эквивалентности, имеют место – они-то и послужили наиболее показательным материалом в нашем осмыслении различий поэтической и прозаической природ Мандельштама, ибо лишь на фоне сходства наиболее отчетливо проступает различие.

Были собраны и проанализированы наиболее значимые и показательные эквивалентности (еще один термин – «близнечные тексты»), художественного мира Мандельштама. Большинство их – между «Шумом времени» и ранней и средней лирикой поэта. Одной из наиболее показательных является эквивалентность между стихотворным «Концертом на вокзале» и прозаическим фрагментом о вокзале в Павловске из «Шума времени». Подробный анализ этой эквивалентности выявил принципиальную разницу между двумя действительностями: вокзал в прозе – внеположный субъекту речи объект рефлексии, физический предмет описания; вокзал в стихах – образная реализация метафизического состояния субъекта речи. Подобным образом обстоит дело и с другими случаями тематического сближения поэзии и прозы, с преломлением тем «иудейство», «Петербург», «Крым», «писательство», «музыка», «театр».

3. В результате анализа эквивалентностей было обнаружено, что при ощутимой образно-тематической близости рассматриваемых прозаических и поэтических текстов Мандельштама их организация на уровне субъектной структуры оказывается неравнозначной. Отношение «я-мир» в стихах и аналогичное отношение в прозе носят принципиально различный характер. В прозе, как мы не единожды имели случай убедиться, между «я» и миром устанавливаются отчетливые субъект-объектные отношения. При анализе их возможным оказалось определение четкой границы и дистанции между тем, кто говорит, и тем, о чем говорится. Отчетливость дистанции между говорящим и тем, о чем говорится, обусловлена характером последнего: говоримое в прозе – это бытовой, исторический, физический мир, закрепленный в определенном времени и пространстве. Первая глава «Шума времени» о музыке в Павловске является как раз описанием объекта, внешнего по отношению к субъекту речи и подлежащего описанию и оценке. Таким образом, свойства объекта определяют характер отношения между ним и говорящим субъектом. В стихотворном же тексте вокзал является объектом иного порядка: это ментальный, «метафизический» объект, которого не существует вне сознания субъекта речи. Поэтому отношения между ними корректнее обозначить «субъект-субъектными» (термин С. Н. Бройтмана). Такого рода отношения традиционны для лирики. Напротив, отношения «субъект-объект» типичны для прозы, в особенности для реалистической прозы XIX века. Таким образом, можем констатировать, что субъект-объектные отношения в «Шуме времени» Мандельштам выстраивает в соответствии с традиционными для прозы принципами, что отделяет эту книгу от лирики и свидетельствует о разноприродности прозаического и поэтического миров Мандельштама, не позволяя считать художественную систему поэта лирически гомогенной.

4. Отмеченные нами особенности субъектной организации поэзии и прозы Мандельштама теснейшим образом связаны со следующим весьма важным моментом. В ходе анализа эквивалентностей было выявлено, что для прозы с ее обращенностью к бытовому, физическому миру характерна высокая степень оценочности суждений субъекта речи. Рассказчик «Шума времени», «Египетской марки» и «Четвертой прозы» изображаемый мир оценивает, слово его идеологически не нейтрально, он является носителем и рупором активной точки зрения на внутренние факты собственных произведений. А оценкам может подлежать лишь внешний, «чужой» по отношению к субъекту речи мир. Можно сказать, что эта «чуждость» мира, внеположность его по отношению к субъекту речи и обеспечивает возможность оценочных суждений Мандельштама-прозаика. Кроме того, как выяснилось в ходе исследования, прозаический мир Мандельштамом почти сплошь оценивается отрицательно, во всех рассмотренных прозаических книгах отрицательные авторские оценки доминируют.

Это, однако, не значит, что мир лирики – это «идиллический», положительно оцениваемый мир – в противоположность прозаическому. Дело в том, что в смысловом пространстве лирики оценки затруднительны в виду указанной выше «слитности» субъекта речи с объектами, точнее будет сказать, затруднены они в виду специфичности этих объектов. Специфика их состоит в том, что это объекты ментального характера: условно и гипотетически можно утверждать, что в мышление Мандельштама они привнесены не извне, не из мира, а порождены самим субъектом мышления. Потому для их оценки как бы нет опорной точки, оценивание объектов собственного мышления невозможно – в том смысле, в котором возможно оценивание внешнего мира. В этом, согласно нашим разысканиям, заключается важнейшая особенность художественного мира Мандельштама, которой в значительной степени и обусловлена его неоднородность, его не только формальная, но идеолого-эстетическая и аксиологическая разведенность на лирическую и прозаическую составляющие.

5. Полученные результаты исследования также позволяют наметить характер связи с двумя большими предшествующими Мандельштаму традициями: классической, заданной Пушкиным, и символистской. По типу отношений между прозой и поэзией внутри «текста» Мандельштама, по характеру соотносительности прозы с поэзией его творчество обнаруживает преемственность скорее с первой, пушкинской, реалистической традицией, для которой характерна и идеологическая (на уровне писательских и читательских установок и ожиданий), и фактическая, непосредственно наблюдаемая в индивидуальных поэтиках XIX века (прежде всего – в пушкинской), разведенность прозы и поэзии. Мандельштам, таким образом, в выстраивании соотношения прозы и поэзии минует традицию символистскую, с ее жизнотворческими установками, не допускающими в жизнь и в текст ничего «прозаического», «бытового», низменного, и с поэтической ориентированностью всей жизни художника, не говоря уже о прозе его.

Лирика и проза Мандельштама образуют две действительности, два мира, точки пересечения которых свидетельствуют скорее об их разведенности, чем единстве. Исследованием внесены, полагаем, существенные корректирующие поправки в укрепившееся в мандельштамоведении положение о творчестве поэта как о «едином тексте»: уже на самом поверхностном уровне (начиная от чисто хронологического чередования стихов с прозой) и при дальнейшем более пристальном взглядывании «текст» Мандельштама оказывается расколотым на две части – прозаическую и поэтическую, между которыми возникают отношения не тождества, а дополнительности. Целостность художественной системы Мандельштама, таким образом, можно видеть не как «единый текст», а как диалектичное единство разноприродных составляющих.

Список использованных источников

1. Абдуллина Л. И. Поэтика текста как поэтика «творения» в прозе О. Мандельштама / Л. И. Абдуллина // Текст: восприятие, информация, интерпретация. Текст как система. – М., 2002. – С. 184-192.
2. Аверинцев С. С. «Мы – смысловики» / С. С. Аверинцев // Аверинцев и Мандельштам. Статьи и Материалы. – М.: РГГУ, 2011. – С. 19-24.
3. Аверинцев С. С. Страх как инициация: одна тематическая константа поэзии Мандельштама / С. С. Аверинцев // Аверинцев и Мандельштам. Статьи и Материалы. – М.: РГГУ, 2011. – С. 147-155.
4. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. С. С. Аверинцев // Аверинцев и Мандельштам. Статьи и Материалы. – М.: РГГУ, 2011. – С. 37-119.
5. Аверинцев С. С. Так почему же все-таки Мандельштам? / С. С. Аверинцев // Аверинцев и Мандельштам. Статьи и Материалы. – М.: РГГУ, 2011. – С. 123-131.
6. Алексеева Н. В. «Египет вещей» в художественной структуре «Египетской марки» О. Мандельштама (опыт анализа) / Н. В. Алексеева // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. – Ульяновск, 1998. – С. 16-24.
7. Антонов И. К. Жанровое своеобразие «Шума времени» О. Мандельштама / И. К. Антонов // 100 лет Серебряному веку: Материалы междунар. науч. конф. – М., 2001. – С. 127-131.
8. Антонов И. К. Система временных мотивов в прозаическом цикле О. Мандельштама «Шум Времени» / И. К. Антонов // Поэтика русской литературы XX века. – Уфа, 2004. – С. 75-84.
9. Артемова С. Ю., Миловидов В. А. Вымысел художественный / С. Ю. Артемова, В. А. Миловидов // Поэтика: словарь актуальный терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 41-42.

10. Ахматова А. А. Листки из дневника // А. А. Ахматова. – Собр. соч.: в 2-х т. [под ред. Н. Н. Скатова] – М.: Правда, 1990. – Т. 2. – С. 151-177.
11. Багратион-Мухранели И. Л. Кинематографическая стилистика «Египетской марки» О. Мандельштама / И. Л. Багратион-Мухранели // Искусство кино. – М., 1991. – № 12. – С. 150-161.
12. Багратион-Мухранели И. Л. О словнике «Египетской марки» / И. Л. Багратион-Мухранели // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998 г.). – М.: РГГУ, 2001. – С. 24-36.
13. Багратион-Мухранели И. Л. О некоторых источниках исторической концепции «Египетской марки»: Мандельштам, Толстой и масонство / И. Л. Багратион-Мухранели // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи Междунар. Мандельштамовские чтения. – Воронеж, 1995. – С. 84-102.
14. Багратион-Мухранели И. Л. Опыт прочтения «Египетской марки» Мандельштама / И. Л. Багратион-Мухранели // Словесность 2009. Проза, поэзия, мемуары, публицистика, интервью. Альманах. Книга 3. – М.: «Библиотека газеты «МОЛ». – № 1 (53). – С. 98-104.
15. Багратион-Мухранели И. Л. Смерть Бозио и образ книги в «Египетской марке» Мандельштама / И. Л. Багратион-Мухранели // Книга в пространстве культуры. – М., 1995. – С. 83-89.
16. Баевский В. С. О поэтике О. Мандельштама: Реалия. Деталь. Образ. Контекст / В. С. Баевский // Филологические записки. – Воронеж, 1994. – Вып. 2. – С. 63-70.
17. Баноле А. От органической культуры до бессвязности «железнодорожной прозы»: к проблеме интерпретации «Египетской марки» О. Э. Мандельштама А. Баноле // «В Петербурге мы сойдемся снова...». – СПб., 1993. – С. 30-40.
18. Барзах А. ...Без фабулы. Вблизи «Египетской марки» О. Мандельштама / А. Барзах // Постскрипtum: литературный журнал. – 1998. – № 2 (10). – С. 183-210.
19. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7-ми т. / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари; Языки славянских культур, 1997-2010.
20. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 С.
21. Бекназарова Е. А. Памфлет / Е. Бекназарова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина; ИНИОН РАН. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 714-715.
22. Белая Г. А. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов / Г. А. Белая. – М.: Наука, 1977. – 254 с.

23. Белоусова Н. Структура как содержание. Опыт интерпретации «Египетской марки» О. Мандельштама / Белоусова Н. // Человек. Сознание. Коммуникация. Интернет. – Варшава, 2004. – С. 562-573.
24. Бенчич Ж. Категория памяти в творчестве Осипа Мандельштама / Ж. Бенчич // Russian Literature. – 1997. – Vol. XLII. – P. 115-136.
25. Берковский Н. Я. О прозе Мандельштама / Н. Я. Берковский. – Мир, создаваемый литературой. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 286-304.
26. Беседа в В. Подорогой. К вопросу о мерцании мира // Логос. – М., 1993. - № 4. – С. 139-150.
27. Бонди С. М. О Пушкине: статьи и исследования / С. М. Бонди. – М.: Худ. лит., 1978. – 477 с.
28. Бочкова Е. В. «Изгойничество» как автобиографическая проблема в очерке О. Э. Мандельштама «Шум времени» / Е. В. Бочкова // XX век и русская литература. – М., 2002. – С. 87-91.
29. Бразговская Е. Мандельштам: определение неопределяемого / Е. Бразговская // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: материалы международного научного семинара, 31 мая - 4 июня 2009 г. Пермь - Чердынь / Сост. и общ. ред. Н. А. Петровой. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2009. – С. 253-258.
30. Бродский И. «С миром державным я был лишь ребячески связан...» / И. Бродский // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. – С.-Пб.: Эрмитаж, 1994. – С. 9-17.
31. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – Рос. гос. гуманитар. ун-т. – М., 2008. – 485 с.
32. Бройтман С. Н. Ранний О. Мандельштам и Ф. Сологуб / С. Н. Бройтман // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – М., 1996. – Т. 55, № 2. – С. 27-35.
33. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура) / С. Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 1997. – 306 с.
34. Brouwer S. Проза поэта: по поводу эссе Бродского «Поэт и проза» / S. Brouwer // Russian Literature. – 1997. – Vol. XLII. – P. 271-282.
35. Буркхарт Д. Автор, лирический субъект и текст у Осипа Мандельштама / Д. Буркхарт // Автор и текст. – СПб., 1996. – Вып. 2. – С. 408-428.
36. Бухштаб Б. Я. Об основах и типах русского стиха / Б. Я. Бухштаб // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1973. – [vol.] XVI. – P.p. 96-118.
37. Бухштаб Б. Я. Поэзия Мандельштама / Б. Я. Бухштаб // Фет и другие. – СПб., 2000. – С. 255-281.
38. Верч И. Стихи vs. проза: от Бахтина к Лотману и дальше... / И. Верч // Slavica tergestina. – Trieste, 1996. – Vol. 4. – P.p. 153-162.

39. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.
40. Вигерс Б. Детская риторика в «Шуме времени» Мандельштама / Б. Вигерс // Russian Literature. – Vol. XLII (1997). – P. 491-502.
41. Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение / Г. О. Винокур. – М.: Русские словари, 1997. – С. 17-88.
42. Гарбузинская Ю. Р. Организация повествования в прозе Мандельштама / Ю. Р. Гарбузинская // Рус. филология. – Тарту, 2006. – № 17. – С. 66-70.
43. Гарбузинская Ю. Р. Тема «маленького человека» в «Египетской марке» О. Мандельштама // Вестн. Самар. гуманит. акад. Сер.: Философия. Филология. – Самара, 2006. – N 1. – С. 296-300.
44. Гаспаров Б. М. В поисках «другого»: (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) / Б. М. Гаспаров // Новое лит. обозрение. – М., 1995. – № 14. – С. 53-71.
45. Гаспаров Б. М. Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте («Концерт на вокзале») / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука. Изд. фирма «Восточная литература», 1993. – С. 162-186.
46. Гаспаров Б. М. Севооборот поэтического дыхания: Мандельштам в Воронеже, 1934-1937 [Электронный ресурс] / Б. М. Гаспаров // НЛО, 2003. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/gaspar.html>
47. Гаспаров М. Л. Воронежская поэзия О. Мандельштама / М. Л. Гаспаров // Филол. зап. – Воронеж, 1994. – Вып. 2. – С. 9-23.
48. Гаспаров М. Л. Записи и выписки / М. Л. Гаспаров – М.: Новое лит. обозрение. – 416 с.
49. Гаспаров М. Л. Идиостиль Маяковского. Попытка измерения / Гаспаров М. Л. // Избранные труды: в 3 т. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 2. О стихах. – С. 383-415.
50. Гаспаров М. Л. Интертекстуальный анализ сегодня / М. Л. Гаспаров // Тр. по знаковым системам = Toid margisusteemide alalt = Sign systems studies. – Тарту, 2002. – Т. 30.2. – С. 645-651.
51. Гаспаров М. Л. «На чем держится узор...» / Гаспаров М. Л. // Мандельштам О. Проза поэта. – М., 2000. – С. 5-10.
52. Гаспаров М. Л. Осип Мандельштам. Три его поэтики / М. Л. Гаспаров // О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. – М., 2001. – С. 193-259.
53. Гаспаров М. Л. О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года / М. Л. Гаспаров // Рос. гос. гуманит. ун-т, Ин-т высш. гуманит. исслед. – М., 1996. – 128 с.
54. Гаспаров М. Л. Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха / М. Л. Гаспаров // Избранные труды: в 3 т. –

- М.: «Языки русской культуры», 1997. – Т. 3. – С. 40-53.
55. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика / М. Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1984. – 319 с.
56. Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика / М. Л. Гаспаров // Избранные труды: в 3 т. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 1. – С. 524-555.
57. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. – М.: КДУ, 2004. – 312 с.
58. Гаспаров М. Л. «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама: апокалипсис и/или агитка? / М. Л. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 16. – С. 105-123.
59. Гаспаров М. Л. Техника мозаического монтажа у раннего Мандельштама / М. Л. Гаспаров // История кино. Методология киноведения. Кино и другие искусства. Кино в пространстве культуры. – М., 1999. – С. 149-162.
60. Гаспаров М. Л.; Ронен О. О «Веницейской жизни...» О. Мандельштама: Опыт комментария / М. Гаспаров; О. Ронен // Звезда. – СПб., 2002. – № 2. – С. 193-202.
61. Гей Н. К. Проза Пушкина: поэтика повествования / Н. К. Гей. – М., Наука, 1989. – 269 с.
62. Гинзбург Л. Я. О лирике. / Л. Я. Гинзбург. – М., Л.: Советский писатель, 1964. – 382 с.
63. Гинзбург Л. Я. О лирике. Изд. второе, доп. / Л. Я. Гинзбург. – Л., 1974. – 406 с.
64. Гинзбург Л. Я. Поэтика Осипа Мандельштама / Л. Гинзбург // О старом и новом. – М.; Л.: Советский писатель. – С. 245-301.
65. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы / М. М. Гиршман. – М.: Сов. писатель, 1982. – 367 с.
66. Гиршман М. М. Стихотворная речь / М. Гиршман // Теория литературы: В 3-х т. – Т. 2. – М.: Наука, 1965. – С. 317–392.
67. Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург» / Л. К. Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 414 с.
68. Еськова А. Д. Еще три подтекста «Стихов о русской поэзии» / А. Д. Еськова // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: материалы международного научного семинара, 31 мая - 4 июня 2009 г. Пермь - Чердынь / Сост. и общ. ред. Н.А. Петровой. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2009. – С. 192-201.
69. Еськова А. Д. Самооценка лирического героя в поэзии О. Мандельштама / А. Д. Еськова // Вестн. С.-Петербур. ун-та. Сер. 2, История, языкознание, литературоведение. – СПб., 2000. – Вып. 3. – С. 102-106.
70. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2 – С. 342-407.
71. Жирмунский В. М. Задачи поэтики / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 408 с.

72. Житенев А. «Оскорбленный и оскорбитель»: эстетика вызова в прозе О. Мандельштама / А. Житенев // Миры Осипа Мандельштама . IV Мандельштамовские чтения: материалы международного научного семинара, 31 мая - 4 июня 2009 г. Пермь - Чердынь / Сост. и общ. ред. Н. А. Петровой. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2009. – С . 258-270.
73. Жолковский А. К. Совершитель Гаспаров // Новое литературное обозрение. 2006. № 77.
74. Жолковский А. К. «Я пью за военные астры...»: поэтический автопортрет Мандельштама / А. К. Жолковский // Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. – М.: РГГУ, 2005. – С. 60-82.
75. Жолковский А. К.; Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе / Сост. и ред.: Жолковского А. К. – Tenaflы (N.J.): Эрмитаж, 1986. – 348 с.
76. Земскова Е. «Египетская марка» Мандельштама – роман о конце романа / Е. Земскова // Рус. филология. – Тарту, 1995. – № 6. – С. 121-124.
77. Казарин В. П. Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» [Электронный ресурс] / В. П. Казарин, М. Новикова, Е. Криштоф // Знамя. – 2012. – № 5. – Режим доступа к журн.: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/5/k21.html>
78. Кафидова Н. В поисках утраченной целостности: (Проблема героя и читателя в «Египетской марке» О. Мандельштама) / Н. Кафидова // На пути к произведению. – Самара, 2005. – С.130-141.
79. Кац Б. В сторону музыки: Из музыковедческих примечаний к стихам О. Э. Мандельштама / Б. Кац // Лит. обозрение. – М., 1991. – № 1. – С. 68-76.
80. Кацис Л. Европейская культурная юдофобия в зеркале «Шума времени» Осипа Мандельштама / Л. Кацис // Вестник Еврейского университета. – 2001, – № 5 (23). – С. 77-118.
81. Кацис Л. «Книжный шкап» отца, «черно-желтый» цвет иудаизма и русско-немецкий неомарранизм в творчестве О. Мандельштама // Вестн. Евр. ун-та. – М.; Иерусалим, 1999. – № 2. – С. 92-128.
82. Кацис. Л. Ф. Осип Мандельштам: мускус иудейства / Л. Ф. Кацис. – М.; Иерусалим: Мосты культуры-Гешарим, 2002. – 600 с.
83. Кацис Л. «Хаос иудейский» и «еврейский синтез» Осипа Мандельштама / Л. Кацис // Алеф. Ежемесячный иудейский международный журнал. – 2001. – № 1. – С. 12-14.
84. Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность / Келдыш В. А. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2000. – С. 13-68.

85. Кихней Л. Г. Осип Мандельштам: Бытие слова / Л. Г. Кихней. – М.: Диалог-МГУ, 2000. – 146 с.
86. Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика / Л. Г. Кихней – М.: МАКС Пресс, 2001. – 184 с.
87. Кихней Л. Г.; Меркель Е. В. «Разговор о Данте» О. Мандельштама как обоснование «креативной модели» лирического текста / Л. Г. Кихней // Проблемы поэтики русской литературы XX века в контексте культурной традиции. – М., 2006. – С. 57-67.
88. Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой / Н. А. Кожевникова // Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. – М., 1976. – Т. 35. – № 1. – С. 55-66.
89. Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе / Н. А. Кожевникова // Вопросы языка современной русской литературы. – М., 1971. – С. 97-163.
90. Колобаева Л. А. «Место человека во Вселенной...»: (Философия личности и видение мира в поэзии О. Мандельштама) / Л. А. Колобаева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 1991. – N 2. – С. 3-14.
91. Корман Б. О. Избранные труды. Методика вузовского преподавания литературы / Б. О. Корман. – Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 2009. – 716 с.
92. Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова, 2-е изд., перераб. и доп. / Б. О. Корман. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 299 с.
93. Корман, Б. О. Лирика и реализм / Б. О. Корман. – Иркутск: Изд-во Иркут.ун-та, 1986. - 95 с.
94. Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора / Б. О. Корман. – Удм. гос. ун-т им. 50-летия СССР. Ижевск, 1982. – 20 с.
95. Корсакова Л. Е. Лиризм как импрессионистическая доминанта в романе О. Мандельштама «Египетская марка» / Л. Корсакова // Русское литературоведение в новом тысячелетии. – М., 2003. – Т. 2. – С. 89-93.
96. Кочетова С. А. Литературная критика О. Мандельштама / С. А. Кочетова. – Горловка: Издательство ГГПИИЯ, 2003. – 184 с.
97. Кривулин В. Три прозы поэта / В. Кривулин // Звезда. – СПб., 1995. – № 6. – С. 182-191.
98. Кубатьян Г. Бегство в Армению и другие этюды о Мандельштаме / Г. Кубатьян // Вопросы литературы. – 2012. – №3. – Режим доступа к журн.: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/3/kk2.html>
99. Кубатьян Г. От слова до слова: Комментарий к циклу О. Мандельштама «Армения» / Г. Кубатьян // Вопр. лит. – М., 2005. – №. 5. – С. 146-182.
100. Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. / Ю. И. Левин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.

101. Левин Ю. И. Почему я не буду делать доклад о Мандельштаме / Ю. Левин // Русская мысль. – 1991. – 26 июля. № 3889. – С. 14.
102. Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. Левин и др. // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998 г.). – М.: РГГУ, 2001. – С. 282-316.
103. Левинтон Г. Романия и романистика у Мандельштама / Г. Левинтон // Res Philologica-II. Филологические исследования. Сборник статей памяти академика Г. В. Степанова. К 80-летию со дня рождения (1919–1999). – Спб.: Петрополис, 2001. – С. 203-213.
104. Левинтон Г. А. Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе» / Г. А. Левинтон // Лотмановский сборник. – М., 1995. – Т. 1. – С. 596-610
105. Лекманов О. А. Мандельштам в пародиях / О. Лекманов // Новый мир. – 2011. – № 9. – Режим доступа к журн.: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/9/le10.html
106. Лекманов О. А. Осип Мандельштам: Жизнь поэта / Олег Лекманов. – 3-е изд., доп. и перераб. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 357 с.
107. Липавский Л. Исследование ужаса / Л. Липавский // Логос. – М., 1993. – № 4. – С. 76.
108. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов / М. Липовецкий. – М., НЛО, 2008. – ххix+848 с., ил.
109. Лотман М. Осип Мандельштам: Поэтика воплощенного слова / М. Лотман // Классицизм и модернизм. – Tartu, 1994. – С. 195-217.
110. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. Лотман // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПБ, 1996. – С. 18-252.
111. Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока / Максимов Д. Е. – Л., Сов. писатель, 1975. – 525 с.
112. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Три беседы о метатеории сознания / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский // Ученые записки Тартуского гос. университета. – Тарту, 1971. – Вып. 284. – С. 345-376.
113. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Книга первая. / Н. Я. Мандельштам. – М.: Согласие, 1999. – 552 с.
114. Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 560 с.
115. Мандельштам Н. Я. Третья книга [Сост. Ю. Л. Фрейдин] / Н. Я. Мандельштам. – М.: Аграф, 2006. – 559 с.
116. Мандельштам и античность: Сб. статей / Сост. О. Лекманова. – М.: Радикс, 1995. – 208 с.

117. Мандельштам О. Э. Египетская марка. Пояснения для читателя / [сост. О. Лекманов и др.]. – М.: ОГИ, 2012. – 480 с.
118. Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4-х т. [сост. П. Нерлер, В. Никитаев] / О. Э. Мандельштам. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993-1997.
119. Мандельштам О. Э. Соч.: в 2-х т. / О. Мандельштам. – М.: Худ. Лит., 1990.
120. Маяковский В. В. Собр. соч.: в 12 т. / В. В. Маяковский. – М.: Правда, 1978.
121. Медарич М. Автобиография/автобиографизм / М. Медарич // Автоинтерпретация. Сб. статей. – СПб., 1998. – с. 5-32.
122. Медвидь М. В. Забота как основополагающий принцип бытия человека в жизни и творчестве Мандельштама М. Медвидь // Проблемы поэтики русской литературы – II: Материалы второй международной научной конференции; Москва, 5-6 сентября 2007 г. / Отв. за выпуск Л. Г. Кихней. – М.: Макс Пресс, 2007. – С. 79-85.
123. Мельникова Е. М. Звуковые связи лексических единиц в прозе О. Мандельштама / Е. М. Мельникова // Культура. Литература. Язык. – Ярославль, 2006. – Ч. 2. – С. 59-62.
124. Мельникова Е. М. Метафорический и метонимический эпитет в прозе О. Мандельштама / Е. Мельникова // Язык и культура. – Ярославль, 2004. – Т. 1. – С. 80-82.
125. Мельникова Е. М. Новообразования в прозе О. Мандельштама / Е. Мельникова // Культура. Литература. Язык. – Ярославль, 2005. – Ч. 1. – С. 93-99.
126. Мельникова Е. М. Особенности функционирования метафоры в прозе О. Мандельштама / Е. Мельникова // Ярослав. пед. вестн. - Ярославль, 2003. – N 1. – С. 53-56.
127. Мельникова Е. М. Сквозные образные параллели в прозе О. Мандельштама / Е. Мельникова // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: средства художественной образности и их стилистическое использование в тексте. – М., 2004. – С. 61-64.
128. Мельникова Е. М. Функции цитат в прозе О. Мандельштама / Е. М. Мельникова // Филология. Культурология. Речевая коммуникация. – Ярославль, 2003. – С. 99-104.
129. Мец А. Г. Поэзия как способ познания мира / А. Мец // Нева. – Л., 1988. – № 8. – С. 186.
130. Минц З. Г. Избранные труды: в трех книгах / З. Г. Минц. – СПб.: Искусство, 1999-2004. – Книга 3: Поэтика русского символизма. – 2004. – 480 с.
131. Морозов А. К истории «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама / А. Морозов // Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. – М., 2006. – С. 425-441.
132. Мугатарова И. Своеобразие «Четвертой прозы» О. Мандельштама: системно-субъектный анализ / И. Мугатарова //

- Сборник студенческих научных работ: Литературоведение. – Ижевск, 1998. – С. 166-172.
133. Мусатов В. В. Лирика Осипа Мандельштама / В. Муратов. – Киев: Эльга-Н; Ника-Центр, 2000. – 560 с.
134. Мусатов В. В. Мифологема «смерти поэта» в стихотворении Осипа Мандельштама «Концерт на вокзале» / В. Мусатов // Пушкин и другие. – Новгород, 1997. – С. 284-292.
135. Невзглядова Е. Некоторые соображения о природе поэзии в связи с особенностью сюжетосложения у Мандельштама / Е. Невзглядова // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. – СПб.: Эрмитаж, 1994. – С. 205-215.
136. Нерлер П. Заметки о «Путешествии в Армению» Осипа Мандельштама / П. Нерлер // Лит. Армения. – Ереван, 1987. – № 10. – С. 69-79.
137. Нерлер П. Отголоски шума времени / П. Нерлер // Вопросы литературы. – М., 1991. – № 1. – С. 32-67.
138. Николаева А. В. «Путешествие в Армению» О. Э. Мандельштама / А. В. Николаева // Рус. речь. – М., 1997. – № 6. – С. 35-40.
139. Орехова Л. А. Образ автора и поэтика жанра: русская лирическая проза XX века: Учеб. пособие / Л. А. Орехова. – К.: УМК ВО, 1992. – 96 с.
140. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М.: Изд-во РГГУ, 2002. – 685 с.
141. Орлицкий Ю. Б. Стиховое начало в прозе Осипа Мандельштама (к постановке проблемы) / Ю. Б. Орлицкий // Смерть и бессмертие поэта: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28-29 дек. 1998 г.). – Москва, 2001. – С. 174-181.
142. «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи Международные Мандельштамовские чтения: Сб. статей. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1995. – 384 с.
143. Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Е. Павлов. – М., НЛЮ, 2005. – 224 с.
144. Павлов Е. «...Тем звучащим слепком формы...»: опыт Мандельштама / Е. Павлов // Новое лит. обозрение, 2003. – № 63. – С. 59-62.
145. Панова Л. Г. «Мир», «Пространство», «Время» в поэзии Осипа Мандельштама / Л. Г. Панова – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 808 с.
146. Пахарева Т. А. Художественная система Анны Ахматовой / Т. А. Пахарева. – К.: ИСИО, 1994. – 140 с.
147. Пелихова А. А. Особенности автобиографической «прозы поэта» (на материале творчества Б. Пастернака и О. Мандельштама) / А. А.

- Пелихова // IV Сибирская школа молодого ученого. – Томск, 2001. – Т. 2. – С. 277-280.
148. Петрова Н. «Хочу» и «не хочу» в поэзии и прозе О. Мандельштама / Н. Петрова // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: материалы международного научного семинара, 31 мая - 4 июня 2009 г. Пермь - Чердынь / Сост. и общ. ред. Н.А. Петровой. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2009. – С. 231-244.
149. Поляков М. Критическая проза О. Мандельштама / М. Поляков // Мандельштам О. Слово и культура. – М., 1987. – С. 3-36.
150. Полякова С. В. «Шинель» Гоголя в «Египетской марке» Мандельштама / С. В. Полякова // Слово и судьба: Осип Мандельштам. – М.: Наука, 1991. – С. 457-459.
151. Пурин А. Тот август / А. Пурин // Воспоминания о Евтерпе: статьи и эссе. – СПб.: Звезда, 1996. – С. 72-79.
152. Путлина И. Опыт современного прочтения Мандельштама / И. Путлина // Вопр. лит. – М., 1991. – № 5. – С. 220-237.
153. Роднянская И. Б. Лирический герой / И. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина; ИНИОН РАН. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 452.
154. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама / О. Ронен // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky. – The Hague, 1973. – P. 367-387.
155. Руссова С. Н. Автор и лирический текст / С. Н. Руссова. – К.: Издательский центр КГЛУ, 2001. – 305 с.
156. Савельева Г. Т. Два мифа о царском селе. Анненский и Мандельштам / Г. Савельева // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сборник научных трудов. – СПб.: АО «Арсис», 1996. – С. 143-152.
157. Савченко Т. Д. «Путешествие в Армению» О. Мандельштама: специфика жанра и стилевые новации / Т. Д. Савченко // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы междунар. науч. конф. – Ставрополь, 2003. – Ч. 1: Литературоведение. – С. 441-445.
158. Сарнов Б. М. Заложник вечности: Случай Мандельштама / Б. М. Сарнов – М.: Кн. палата, 1990. – 215 с.
159. Святополк-Мирский Д. Шум времени. Изд. «Время». Ленинград. 1925 / Д. Святополк-Мирский // Современные записки. – Париж, 1925. – № 25. – С. 541-543.
160. Сегал Д. Вопросы поэтической организации семантики в прозе Мандельштама // Д. Сегал. – Литература как охранная грамота. – М.: Водолей Publishers, 2006. – С. 432-457.
161. Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций – к окончательному тексту / [Сост. С. Василенко, П. Нерлера.] – М.: Ваш выбор. ЦИРЗ, 1997. – 144 с.

162. Семенко И. М. Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» / И. Семенко // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. – Воронеж: Изд. Воронежского университета, 1990. – С. 479-505.
163. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1977. – 223 с.
164. Смирнов И. П. Оппозиция стихи / проза в литературоведческой концепции Б. М. Эйхенбаума / И. П. Смирнов // *Revue des études slaves*. – Tome 57. – Fascicule 1, 1985. – Pp. 105-112.
165. Смирнова О. В., Скляр О. Н., Лекманов О. А., Зиновьева А. Ю., Толмачев В. М. «Концерт на вокзале» О. Мандельштама: пять разборов / О. В. Смирнова и др. // Вестник ПСТГУ III: Филология. – М.: ПСТГУ, 2008. – № 2 (12). – С. 7-59.
166. «Сохрани мою речь...». Вып. 1 / Сост. П. Нерлера, А. Никитаева. – М.: Обновление, 1991. – 96 с.
167. «Сохрани мою речь...». Вып. 2 / Сост. О. Лекманова, П. Нерлера. – М.: Книжный сад, 1993. – 128 с.
168. Струве Н. Осип Мандельштам / Н. Струве. – Томск: Водолей, 1992. – 268 с.
169. Сулименко Н. Е. Лики «собеседника» в прозе О. Мандельштама: лексическая интерпретация / Н. Е. Сулименко // Слово и предложение: лингвистические исследования по русскому языку: Сб. науч. ст. в честь юбилея В. П. Проницева. – СПб., 2004. – С. 41-52.
170. Сулименко Н. Е. Пространство слова в прозе О. Мандельштама / Н. Е. Сулименко // Пространство и время в художественном произведении. – Оренбург, 2002. – С. 154-161.
171. Сурат И. З. Мандельштам и Пушкин. Статья вторая. Лирические сюжеты [Электронный ресурс] / И. З. Сурат // Новый мир – 2003. – № 11. – С. 152-171. – Режим доступа к журн.: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/11/surat.html
172. Сурат И. З. Опыты о Мандельштаме / И. Сурат. – М.: Intrada, 2005. – 128 с.
173. Сурат И. З. Поэт и город. Петербургский сюжет Мандельштама [Электронный ресурс] / И. З. Сурат // Звезда. – 2008. – № 5. – Режим доступа к журн.: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/5/su16.html>
174. Сурат И. З. Смерть поэта. Мандельштам и Пушкин [Электронный ресурс] / И. З. Сурат // Новый мир. – 2003. – № 3. – С. 155-173. – Режим доступа к журн.: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/3/surat.html
175. Сурат И. З. Три века русской поэзии [Электронный ресурс] / И. З. Сурат // Новый мир. – 2007. – № 4. – Режим доступа к журн.: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/4/su16.html

176. Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике / М.Л. Гаспаров (сост.). – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432с. – (Studia Poetica).
177. Тилкес О. Поэзия прозы «Четвертой симфонии» А. Белого / О. Тилкес // Russian Literature. – 1997. – Vol. XLII. – P. 459-476.
178. Тименчик Р. Д. Еврейские подтексты в «Египетской марке» Осипа Мандельштама / Р. Д. Тименчик // Jews and Slavs. – Jerusalem; St.Petersburg, 1993. – Vol. 1. – С. 354-358.
179. Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха / Л. Тимофеев. – М.: Гос. из-во худ. лит-ры, 1958. – 415 с.
180. Тимофеев Л. И. Слово в стихе / Л. И. Тимофеев. – М.: Советский писатель, 1982. – 344 с.
181. Тоддес Е. А. Наблюдения над текстами Мандельштама / Е. А. Тоддес // Тыняновский сборник. – М., 1998. – Вып. 10. – С. 292-334
182. Токова А., Кутмина О. А. Поэтика обратности в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама / А. Токова, О. А. Кутмина // Филологический ежегодник. – Омск, 2000. – Вып. 3. – С. 62-66.
183. Томашевский Б. В. Стих и язык / Б. В. Томашевский // Стих и язык: филол. очерки / Б. Томашевский. – М.; Л., 1959. – 472 с.
184. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Ю. Тынянов. – М.: КомКнига, 2010. – 176 с.
185. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 575 с.
186. Тюпа В. И. Проблема эстетического адресата в творческом самоопределении Мандельштама: («О собеседнике» и «Камень») / В. И. Тюпа // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. – Кемерово, 1990. – С. 15-24.
187. Успенский Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама / Б. А. Успенский // Избранные труды: в 2 т. / Б. А. Успенский. – М.: Гносис, 1994. – Т. 2. Язык и культура. – 688 с.
188. Успенский Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве / Б. А. Успенский. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 360 с., 69 ил.
189. Успенский Ф. Б. Три догадки о стихах Осипа Мандельштама / Ф. Б. Успенский. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 128 с.
190. Факкани Р. О. Э. Мандельштам и классическая японская лирика / Р. Факкани // Алтайские языки и восточная филология. – М., 2005. – С. 438-442.
191. Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке / Н. А. Фатеева. – М., НЛО, 2003. – 400 с.
192. Фролов Д. В. О ранних стихах Осипа Мандельштама / Д. Фролов . – М.: Языки славянских культур, 2009. – 312 с.
193. Харьков М. Г. Маяковский и Мандельштам / М. Г. Харьков // Филол . зап. – Воронеж, 1998. – Вып. 11. – С. 127-136.

194. Цветаева М. И. Мой ответ Осипу Мандельштаму / М. И. Цветаева // Стихи и проза. – М.: Эксмо-пресс, 2002. – С 293-303.
195. Цивьян Т. В. Проза поэтов о прозе поэта / Цивьян Т. В. // Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – С. 206-219.
196. Черашняя Д. И. Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения / Д. И. Черашняя. – Ижевск, 2011. – 288 с.
197. Черашняя Д. И. «...По выбору совести личной» (три стихотворения Осипа Мандельштама 1933 года) / Д. И. Черашняя // Проблемы диалогизма словесного искусства. – Стерлитамак, 2007. – С. 235-239.
198. Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход: учеб. пособие / Д. И. Черашняя; отв. ред. Н. А. Ремизова; Удмурт. гос. ун-т, Филол. фак. – Ижевск: Удмурт. гос. ун-т, 2004. – 448 с.
199. Черашняя Д. И. Субъектный строй лирики О. Мандельштама / Д. И. Черашняя // Кормановские чтения: материалы межвуз. науч. конф. / Удмурт. гос. ун-т ; отв. ред. Д. И. Черашняя; редкол.: В. А. Зарецкий, С. П. Ильев, Н. Л. Лейдерман [и др.]. – Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1995. – Вып. 2. – С. 80-88.
200. Черашняя Д. И. Субъектный строй «Разговора о Данте» / Д. И. Черашняя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1991 . – Т. 50, № 3. – С. 263–268.
201. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М.: Наука, 1971 . – 292 с.
202. Шапир М. И. «Versus» vs «Prosa»: пространство-время поэтического текста / М. И. Шапир // Philologica. – 1995. – Vol. 2 – № 3/4. – Р.р. 7-58.
203. Шкловский В. Путь к сетке / В. Шкловский // Часть речи. Альманах литературы и искусства. – Нью-Йорк: Серебряный век, 1984. – Вып. 4/5. – С. 162-168.
204. Шкуропат И. И. Эссеизация прозы О. Мандельштама и проблема кризиса гуманизма в вропейской культуре XX века: К вопр. о жанровом своеобразии «Египетской марки» / И. И. Шкуропат // Вопросы современной лингвистики и литературоведения. – М., 1993. – [2]. – С. 270-278.
205. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
206. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / В. Шмид. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.
207. Шутько Л. С. «Посредники» и «свидетели» в субъектной системе лирики О. Э. Мандельштама / Л. Шутько // Изв. вузов. Сев.-Кавк. регион. Обществ. науки. – Ростов н/Д., 2008. – № 4. – С. 141-145.

208. Эйхенбаум Б. М. О Шатобриане, о червонцах и русской литературе / Б. М. Эйхенбаум // О литературе. Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 366-369.
209. Эйхенбаум Б. М. Поэзия и проза / Б. М. Эйхенбаум // Труды по знаковым системам. – Тарту: Тартуский гос. ун-т., 1971. – Вып. V (284). – С. 476-481.
210. Эйхенбаум Б. Путь Пушкина к прозе / Б. Эйхенбаум // О прозе: Сб. ст. / Б. Эйхенбаум. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. – С. 214-230.
211. Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака / Р. О. Якобсон // Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – С. 324-338.
212. Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р. Якобсон // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 462-482.
213. Яковлева И. П. Повесть О. Мандельштама «Египетская марка»: в поисках новой поэтики / И. П. Яковлева // Чтения, посвященные дням славянской письменности и культуры. – Чебоксары, 2008. – С. 213-216.
214. Broyde S. Osip Mandelstam and his age. A commentary of the themes of war and revolution in the poetry 1913 – 1923. – Harvard Slavic Monographs. 1. 1975. – 245 p.
215. Freidin G. Coat of many colors: Osip Mandelstam and his mythologies of self-presentation / G. Freidin. – Berkeley, 1987.
216. Hansen-Love Aage A. Mandel'shtam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism. – М.: Наука, 1993. – P.p. 212 – 157.
217. Isenberg Charles. Mandelstam's Egiptetskaia Marka as a Work In Progress / Charles Isenberg // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. – С.-Пб.: Эрмитаж, 1994. – С. 228-243.
218. Isenberg Charles. Substantial Proofs of Being: O. Mandelstam's Literary Prose / Charles Isenberg. – Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1987.
219. Rayfield D. Mandelstam's Voronezh poetry // Russian Literature Triquarterly: New York: Ardis, 1975. – № 11. – P.p. 323 – 362.
220. Ronen Omry. An Approach to Mandel'shtam, «Bibliotheca Slavica Hierosolymitana», Jerusalem: The Magnes Press of the Hebrew University, 1983, xxiv + 396 pp.
221. Ronen Omry. The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature, «Sign / Text / Culture: Studies in Slavic and Comparative Semiotics», Vol. 1, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997, xxi + 114 pp.
222. Ronen Omry. An Introduction to Mandelstam's "Slate Ode" and "1 January 1924": Similarity and Complementarity, Slavica Hierosolymitana, Vol. IV, 1979, pp. 146–158.
223. Taranovsky K. The Jewish theme in the poetry of O. Mandelstam / K. Taranovsky // Russian Literature Triquarterly: New York: Ardis, 1974-

75. – № 7/8. – P.p. 133-157.