

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

6
часть 2
2019

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher – Russian State University for the Humanities (RSUH)

The Journal is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Literary Theory:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Cultural Studies:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

Goals of the journal: Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and cultural studies and oriental studies, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: director.judaica.rgg@gmail.com

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Журнал включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

Цель журнала: Представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания, культурологии и востоковедения, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания.

Продвижение эмпирически-ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

Электронный адрес: director.judaica.rggu@gmail.com

Founder and Publisher

Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

D.I. Antonov, Cand. of Sci. (History), Assistant professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P.M. Arkadiev, Cand. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (deputy editor)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), Professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (art studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr of Sci. (Philology), Professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (deputy editor)

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, PhD, Bergen University, Bergen, Norway

J.D. Clayton, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), Professor, University of Colorado, Boulder, USA

- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Kraków, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), Assistant professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor:

L.F. Katsis, Dr. of Sci. (Philology), professor (RSUH)

Учредитель и издатель

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Д.И. Антонов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

П.М. Аркадьев, кандидат филологических наук, Институт славяноведения РАН Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (заместитель главного редактора)

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловицкий, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетиковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (заместитель главного редактора)

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, Университет Сорбонны, Париж, Франция

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ) Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва Российская Федерация;
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогова*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск:

Л.Ф. Кацис, доктор филологических наук, профессор (РГГУ)

CONTENTS

<i>O. Demidov</i> O.E. Mandelstam in the reading of A.B. Mariengof	152
<i>A. Bassel</i> Revolutionary story in the collection of translations Mandelstam "Let's conquer the world!"	161
<i>A. Tretiakova</i> O. Mandelstam in the first Russian translations by P. Celan	178
<i>A. Korchinskii</i> Eight lines poems/stanzas by Mandelstam. A few observations	195
<i>J. Lee</i> Communicative strategy of young O. Mandelstam's metalyrical poetry (“I haven't heard of the tales of Ossian”)	204
<i>O. Zaslavskii</i> A leit-motif of dissection and a structure of the whole. On two “Football”	216
<i>L. Brusilovskaya</i> Osip Mandelstam as “the poet of the Thaw”	229
<i>O. Severskaya</i> Poetic theater. From Mandelstam to metarealists	241
<i>D. Davydov</i> Traditions of Osip Mandelstam and reception of his works and author's myth among Russian poets of modern times	255

СОДЕРЖАНИЕ

<i>О.В. Демидов</i> О.Э. Мандельштам в круге чтения А.Б. Мариенгофа	152
<i>А.В. Бассель</i> Революционный сюжет в сборнике переводов Мандельштама «Завоеем мир!»	161
<i>А.И. Третьякова</i> О. Мандельштам в первых русских переводах П. Целана	178
<i>А.В. Корчинский</i> Восьмистишие у Мандельштама: несколько наблюдений	195
<i>Дж. Ли</i> Коммуникативная стратегия металирики раннего О. Мандельштама (на материале «Я не слышал рассказов Оссиана...»)	204
<i>О.Б. Заславский</i> Лейтмотив рассечения и структура целого: о двух «Футболах»	216
<i>Л.Б. Брусиловская</i> Осип Мандельштам как «поэт Оттепели»	229
<i>О.И. Северская</i> Поэтический театр: от Мандельштама к метареалистам	241
<i>Д.М. Давыдов</i> Традиции Осипа Мандельштама и рецепция его творчества и авторского мифа у русских поэтов новейшего времени	255

УДК 82.09-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-152-160

О.Э. Мандельштам
в круге чтения А.Б. Мариенгофа

Олег В. Демидов

*Лицей Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики», Москва, Россия,
romantuwka@bk.ru*

Аннотация. В представленной статье впервые показывается, насколько пристальным было внимание А.Б. Мариенгофа к творчеству О.Э. Мандельштама и насколько интенсивным было чтение, в том числе – чтение текстов, ходивших в самиздате. Сделать такой вывод позволяют найденные реминисценции и аллюзии в ранее не публиковавшейся пьесе «Актер со шпагой» (1944), поэтические строчки, которыми признаются в любви герои пьесы «Золотой обруч» (1945), а также ряд стихотворений из «Воронежских тетрадей», которые цитируются А.Б. Мариенгофом в мемуарной книге «Это вам, потомки!».

Ключевые слова: Мандельштам О.Э., Мариенгоф А.Б., «Исход», «Золотой обруч», «Актер со шпагой»

Для цитирования: Демидов О.В. О.Э. Мандельштам в круге чтения А.Б. Мариенгофа // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 6. С. 152–160. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-152-160

O.E. Mandelstam in the reading of A.B. Mariengof

Oleg V. Demidov

*Lyceum of National Research University Higher School of Economics,
Moscow, Russia, romantuwka@bk.ru*

Abstract. This article for the first time shows, how close was A.B. Mariengof's attention to the work of O.E. Mandelstam and how intense was the reading, including reading texts that went to samizdat. The reminiscences and allusions found in the previously unpublished play "Actor with a Sword" (1944), poetic lines by which the heroes of the play "Golden Hoop" declare their love (1945), and a number of verses from "Voronezh Notebooks", that are quoted by A.B. Mariengof in the memoir book "This is for you, descendants!".

© Демидов О.В., 2019

Keywords: Mandelshtam O.E., Mariengof A.B., “Exodus”, “Golden Hoop”, “Actor with a Sword”

For citation: Demidov, OV. (2019), “O.E. Mandelstam in the reading of A.B. Mariengof”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 152–160. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-152-160

Осенью 1918 г. в Пензе выходит альманах «Исход». В нем появляются первые имажинистские стихи А. Мариенгофа и И. Старцева, а также печатается стихотворение «Декабрист» (1917) О. Мандельштама, которое оканчивалось строчками:

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея¹.

В пореволюционные дни этот текст казался актуальным, особенно в имажинистском альманахе. Кто его туда пристроил? Сам ли Мандельштам дал стихотворение молодым поэтам или они напечатали, никого не спросив? Ни мандельштамоведы, ни литературоведы, занимающиеся имажинистами, не могут дать ответа на этот вопрос. Уместны только гипотезы.

Так как уже через год Мандельштам будет тесно общаться со всеми имажинистами (в том числе и с Мариенгофом), можно предположить, что к этому времени они уже были знакомы. Возможно, поэты успели подружиться в дореволюционной Пензе, а возможно, в Москве, когда Мариенгоф приезжал учиться в Московском государственном университете. Так или иначе, «Декабрист» в «Исходе» был первым признаком их общения, растянувшегося на годы.

Позже, когда возникнет журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном», сотрудничество с имажинистами продолжится: в первом номере будут опубликованы статья «Девятнадцатый век» и стихотворение «Сеновал». При этом стихотворение впоследствии разделится на два: «Сеновал» без одной строфы и «Я не знаю, с каких пор...».

Литературоведы до сих пор удивляются этому сотрудничеству. Екатерина Иванова (Федорчук), исследовательница В.Г. Шершеневича, в своей диссертации пишет: «Участие в проекте имажинистов О. Мандельштама может вызвать некоторое удивление, ведь

¹ Мандельштам О.Э. Декабрист // Альм. «Исход». 1918. С. 25–26.

его творческие искания были весьма далеки от направления, избранного имажинистами <...> В приведенном эссе О. Мандельштама есть несколько пунктов, которые были близки позиции редакционной коллегии журнала, в особенности А. Мариенгофу: резкая критика самодостаточной методологии, абстрагирования, подмены поэзии методом, что очевидно и послужило причиной того, что поэзию стала заменять формальная теория» [Иванова 2005, с. 296].

То есть Иванова сначала удивляется появлению Мандельштама в журнале, а потом пытается это объяснить и упорядочить. Выходит, что можно найти точки соприкосновения. Это отмечал еще и Шершеневич в «Великолепном очевидце»: «В спокойствии строк [Мариенгофа] есть какой-то пафос, роднящий его с О. Мандельштамом»².

Для иллюстрации можно взять стихотворение, опубликованное в «Гостинице», – «Я не знаю, с каких пор...». Здесь и пафос, здесь и полное соответствие поэтической практике Мариенгофа: смешивается чистое и нечистое – вор, который должен действовать бесшумно, громко шуршит; комар-букашка становится князем; разговор, который должен в себе что-то нести, оказывается пустым и т. д.

Пафос Мандельштама и пафос Мариенгофа – не-человеческий, вне-земной, вне-временной – пафос космических масштабов. У обоих поэтов взгляд демиурга. Единственная разница (помимо наполненности поэтик) – в созидательности. У Мандельштама – строгая гармония, в то время как у Мариенгофа – попытка расшатать ее. Это четко проявляется в образе неба:

Небу, небу я сделаю выкидыш
И выжму из сосцов Луны молоко...
[Мариенгоф 2013, с. 196]³

А вот Мандельштам несколько лет спустя:

А небо будущим беременно –
Пшеницей сытого эфира⁴.

² Шершеневич В.Г. Великолепный очевидец. М.: Терра, Книжный клуб «Книговек», 2018. С. 531.

³ Мариенгоф А.Б. «Небу, небу я сделаю выкидыш...» // Мариенгоф А.Б. Собр. соч.: В 3 т. (в 4 кн.). М.: Терра, Книжный клуб «Книговек», 2013. Т. 1. С. 196.

⁴ Мандельштам О.Э. А небо будущим беременно... // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2. С. 48.

Все это хотя бы отчасти объясняет пристальное внимание Мариенгофа к творчеству Мандельштама. На рубеже 1910–1920-х гг. они находились в одном культурном пространстве. С середины 1920-х гг. оба поэта все чаще покидают Москву. Очередная точка сближения – Коктебель начала 1930-х гг.

В послевоенное время стихи О. Мандельштама встретятся в пьесе «Золотой обруч» А. Мариенгофа и М. Козакова, где сквозь обновленный советский Крым отчетливо проглядывает Коктебель и всюду ощущается М. Волошин как *genius loci*. Сюжет пьесы строится на любовной линии. Есть девушка Галя, героиня Великой Отечественной войны, и Феликс Русов, видный партийный работник, который приехал в курортный город бороться с коррупцией. Неожиданно появляется Вадим Троевич – бывший жених Гали. Девушка полагала, что он погиб в плену у севастопольского гестапо. Однако война закончилась, и живой и невредимый герой объявился на родине. Перед Галей, как в производственных романах, ставится нелегкий выбор: хороший парень Вадим Троевич или очень хороший Феликс Русов.

В самый ответственный момент возникает стихотворение «Я наравне с другими» (1920) Мандельштама. Его читает Вадим Троевич:

Еще одно мгновенье,
И я скажу тебе:
Не радость, а мученье
Я нахожу в тебе.
И, словно преступленье,
Меня к тебе влечет
Искусанный в смятеньи
Вишневым нежный рот⁵.

С помощью этого стихотворения герой признается в любви Гале. Однако он понимает, что прошло уже большое количество времени и что в отличие от своей возлюбленной он оказался слабым: когда нужно было бежать из севастопольского гестапо и участвовать в ополчении, он не решился на это. В итоге Галя стала героиней войны, а он – всего лишь выжившим солдатом. С девушки – иной спрос. И Вадим Троевич уступает ее Феликсу Русову.

Помимо «Золотого обруча» появляется еще одно обращение к мандельштамовским текстам. Мариенгоф берется за пьесу «Актер

⁵ *Мандельштам О.Э.* Я наравне с другими // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 136.

со шпагой» (1944) – о становлении первого русского театра, о первых его актерах и Федоре Волкове, его основателе.

Первый профессиональный театр был создан по приказу императрицы Елизаветы Петровны в 1756 г. Труппу возглавлял Волков, а самим театром руководил Сумароков. Сюжет пьесы – история становления и смелые поступки главного героя: разоблачение Петра III и помощь в восшествии на престол Екатерины Великой.

Мариенгоф дает своим персонажам полную волю. Они выговаривают все, что накопилось в душе. А главный герой, как ему и положено, произносит разоблачительный монолог:

Царица мне пожаловала шпагу,
 Но шпага та – лишь символ благородства –
 Она тупа. Клинок комедиантский.
 Чтоб наточить его, чтоб стал
 Острей, чем бритва брадобрёя,
 Клянусь: я собственное сердце
 В твердейший камень обращу
 И наточу старательно на нем
 Безжалостную сталь. Нет, и тогда
 Ребьяческим мое оружие будет.
 Пускай язык, глаза мои и мысли
 Клинками станут! Боже, помоги
 Всем естеством, всем существом
 Мне обратиться в шпагу. В шпагу! В Шпагу!
 Других желаний я теперь не знаю.
 Одно! Все остальные прочь!
 Им места нет свободного в душе⁶.

Есть в этой «бритве брадобрёя», в сердце, обращенном в камень, нечто легкоузнаваемое:

Как облаком сердце одето
 И камнем прикинулась плоть,
 Пока назначенье поэта
 Ему не откроет Господь:

Какая-то страсть налетела,
 Какая-то тяжесть жива;
 И призраки требуют тела,
 И плоти причастны слова.

⁶ А.Б. Актер со шпагой // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 3. Ед. хр. 1705. Л. 47, 50.

Как женщины, жаждут предметы,
Как ласки, заветных имен.
Но тайные ловит приметы
Поэт, в темноту погружен.

Он ждет сокровенного знака,
На песнь, как на подвиг, готов;
И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов⁷.

Это стихотворение Мандельштама «Как облаком сердце одето...» (1910) из первого издания сборника «Камень». Комедиантский клинок Федора Волкова метафорически затачивается важным и разящим, но при этом «простым сочетанием слов».

Сам образ «актера со шпагой» идет от портрета Федора Волкова, выполненного художником А.П. Лосенко. Там комедиант изображен в красной накидке и с кинжалом. Как уверяют искусствоведы, картина имеет два прочтения – культурное (актер в образе) и политическое.

Обратимся к книге «Кинжал Мельпомены», где автор четко обрисовывает всю ситуацию вокруг Федора Волкова.

Неслучайно – утверждали слухи – между офицеров затесался комедиант. Правда, главные заговорщики, Григорий и Алексей Орловы, кого не вербовали: всех отчаянных, недовольных, разорившихся... Но среди награжденных только трое без дворянского звания – братья Волковы и кассир Евреинов. И всех их теперь в дворяне. За какие такие заслуги и «известную всем» (как гласит указ) службу? И слухи ползли дальше, порой теряя всякую достоверность.

Все версии, почему Волкову вместе с братом императрица оказала такую милость, строятся на том, что актер помог взойти Екатерине Великой на трон и во время переворота «действовал умом». На последнем и акцентируется внимание.

Первый слух строится на том, что Волков – умелый импровизатор. Якобы императрица после заточения Петра III прибыла в Петергоф для принятия присяги, а текст манифеста затерялся. Тогда из толпы вышел Федор Волков, посоветовался с приближенным Екатерины и спас положение: достал чистый белый лист

⁷ Мандельштам О.Э. «Как облаком сердце одето...» // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 278.

и «зачитал» с него манифест. Второй слух – что текст манифеста заранее был заготовлен Волковым и неким Григорием Тепловым. Третий – что Волков причастен к смерти Петра III.

Все эти версии дополняются излишней скромностью Волкова, которому Екатерина якобы предложила пост кабинет-министра и хотела возложить на него орден Андрея Первозванного. Но молодой человек от этого отказался и решил остаться простым комедиантом.

В пьесе «Актер со шпагой» Мариенгоф дает иную трактовку: Волков разоблачает на бале-макскараде шпионскую сеть симпатизантов короля Фридриха II. А началось все с того, что прусский дипломат Фон Хоф вручил Петру III перстень с рубинами, образующими букву «Ф». Потому и потребовалась Мариенгофу аллюзия на мандельштамовского «Ариоста» (1933).

Людовико Ариосто (Ариост) (1474–1533) – итальянский поэт, автор поэмы «Неистовый Орланд», в которой описывается «путешествие на Луну» за утраченным Орландом рассудком. То есть возможности волковской фантазии и его импровизации кажутся Мариенгофу сродными дарованиям Ариоста.

А я люблю его неистовый досуг –
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий
И звуков стакнутых прелестные двойчатки...
Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг⁸.

Понятно, почему Волков стремится наточить свой комедиантский клинок, чтоб тот «стал острее, чем бритва брадобрея». У Мандельштама в стихотворении появляются такие строчки:

В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея,
А он вельможится все лучше, все хитрее
И улыбается в крылатое окно...⁹

Волков у Мариенгофа стремится использовать тот же инструментарий, которым пользуется власть, потому и необходимо дать узнаваемую аллюзию и показать лишний раз Петра III «отвратительной» фигурой.

Удивительно, но на этом история пристального чтения не заканчивается.

⁸ *Мандельштам О.Э.* Ариост // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 195.

⁹ Там же.

Имажинисты, пережившие Великую Отечественную войну, к концу своей жизни стали выделять тех поэтов, кого декларативно не замечали несколько десятилетий или опять-таки декларативно не воспринимали всерьез. Для них на первом месте (помимо собственных персон) были Есенин и Маяковский. Но после смерти первого и второго в литературном процессе начали проявляться новые персонажи. Их не воспринимали, зато выделяли в «шуме времени» своих прежних оппонентов: Александр Кусиков – Бориса Пастернака, Анатолий Мариенгоф – Осипа Мандельштама.

Свою книгу мемуаров «Это вам, потомки!» Мариенгоф завершает тремя стихотворениями – «Лишив меня морей, разбега и разлета...», «Пусти ж меня, отдай меня, Воронеж...» и «Куда ж мне деться в этом январе?..». Библиотеки он не имел. Издания собственных книг не хранил. Если и были в доме стеллажи, то у его сына Кирилла. Можно, конечно, предположить, что Мариенгоф с 1930-х гг. помнил стихи Мандельштама, но в таком случае тексты, появившиеся в мемуарах, имели хотя бы малейшие разночтения с оригиналами. Да и, кажется, с 1933-го поэты не пересекались. Можно было бы предположить, что вышеназванные стихотворения где-то публиковались. Но Павел Нерлер отмечает, что первая публикация «Воронежских тетрадей» состоялась в 1965–1966 гг. в журнале «Подъем».

Вероятней всего, что до Мариенгофа доходили самиздат и тамиздат. В пользу этой версии есть несколько аргументов. Во-первых, писатель был хорошо знаком с первым «сам-себя-издателем» Николаем Глазковым. Во-вторых, он явно знал об издательской деятельности на Западе. В переписке с женой Мариенгоф полусуто предсказывает издание в первом томе собрания сочинений – «Писем к жене А.Б. Мариенгофа». И указывает, что книга будет посмертной и изданной на Западе: в качестве места издания значатся Нью-Йорк, Лондон и Париж.

Самая близкая по дате к мемуарам книга Мандельштама – собрание сочинений, выпущенное в Нью-Йорке под редакцией Г.П. Струве и Б.А. Филиппова в 1955 г. Возможно, что именно по ней Анатолий Борисович читал и сверял стихи. А возможно, что общался с вдовой поэта Надеждой Мандельштам. Правда, если бы это на самом деле было, она сохранила бы хоть пару строк об этом в своих книгах. Многие знакомые Мариенгофа – Сергей Образцов, Дмитрий Шостакович и пр. – ездили за границу. Вероятно, с их помощью и удалось достать тамиздат.

Литература

Иванова 2005 – *Иванова (Федорчук) Е.* «Гостиница для путешественников в прекрасное»: имажинисты в дискуссии о национальном самоопределении искусства // Наследие Есенина и русская национальная идея: современный взгляд: Материалы Международной научной конференции. Москва; Рязань; Константиново: РГПУ, 2005. С. 296.

References

Ivanova (Fedorchuk), E. (2005), “Hotel for those traveling to the beautiful”: imagists in a discussion about the national self-determination of art”, *Nasledie Esenina i russkaya natsional'naya ideya: sovremenniy vzglyad. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Yesenin's Legacy and the Russian National Idea. A contemporary view. Proceedings of the International Scientific Conference], RSPU, Moscow, Ryazan, Konstantinovo, Russia, p. 296.

Информация об авторе

Олег В. Демидов, Лицей Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 109240, Россия, Москва, ул. Солянка, д. 14А, стр. 1, romantuwka@bk.ru

Information about the author

Oleg V. Demidov, Lyceum of National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; bld. 14A, ed. 1, Solyanka Str., Moscow, Russia, 109240, romantuwka@bk.ru

Революционный сюжет
в сборнике переводов Мандельштама
«Завоюем мир!»

Александра В. Бассель

Московская гимназия № 1543, Москва, Россия, sb@1543.ru

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению художественных принципов Мандельштама-переводчика и их отражению в компоновке революционной тематической линии сборника переводов стихотворений немецкого пролетарского поэта Бартеля «Завоюем мир!». В 1920-х гг. Мандельштам размышлял о проблемах перевода в теоретических статьях и отмечал, что переводчик должен выступать в качестве интерпретатора текста, адаптируя его к своей культуре. Самостоятельно выстраивая книгу «Завоюем мир!» из разных стихотворений Бартеля, русский поэт особое внимание уделяет тематической линии взлета и провала революционного движения. Композиционно линия сформирована как история одной из попыток восстания. Условно ее можно разделить на две зеркально друг друга отражающие части. Начинаются они мотивами предчувствия революции и необходимости перемен, далее следуют призывы к восстанию, а под конец появляются сомнения в том, что перемены возможны, и на первый план выходит рутинная повседневная жизнь рабочих. Особое место в рамках революционной линии занимает библейская образность, которую Мандельштам при переводе преумножает и адаптирует к русской культуре.

Ключевые слова: Мандельштам, Бартель, переводы, компаративистика

Для цитирования: Бассель А.В. Революционный сюжет в сборнике переводов Мандельштама «Завоюем мир!» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 6. С. 161–177. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-161-177

Revolutionary story
in the collection of translations Mandelstam
“Let’s conquer the world!”

Alexandra V. Bassel

Moscow gymnasium No. 1543, Moscow, Russia, sb@1543.ru

Abstract. The article is devoted to the consideration of the artistic principles of Mandelstam as a translator and their reflection in the revolutionary thematic line in the collection of the poems translations of the German proletarian poet Bartel “Let’s conquer the world!” In the 1920s, Mandelstam reflected on the issues of translation in theoretical articles and noted that the translator should act as an interpreter of the text, adapting it to his culture. Independently composing the book “Let’s conquer the world!” from different poems by Bartel, the Russian poet pays special attention to the thematic line of the rise and failure in revolutionary movement. Compositionally, the line is formed as the story of an attempt of the uprising. Conditionally it can be divided into two reflecting parts mirroring each other. They begin with an anticipation of the revolution and need for change, followed by calls for rebellion, and finally there are doubts that change is possible, and the groovy daily life of workers comes to the fore. A special place within the revolutionary line is occupied by biblical imagery, which Mandelstam multiplies and adapts to Russian culture in translation.

Keywords: Mandelstam, Bartel, translations, comparative studies

For citation: Bassel, A.V. (2019), “Revolutionary story in the collection of translations Mandelstam ‘Let’s conquer the world!’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 161–177. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-161-177

Среди переводов О.Э. Мандельштама особое место занимает сборник «Завоеюем мир!»¹: это единственная поэтическая книга, полностью им составленная и переведенная. Составлена она из стихотворений, входящих в семь разных поэтических сборников немецкого пролетарского популярного в Советской России поэта, современника Мандельштама, Макса Бартеля. Отбором текстов и их компоновкой русский поэт занимался самостоятельно, что следует из договора Мандельштама с Ленгизом². Это дает нам право видеть воплощение творческого замысла уже в самой структуре сборника.

¹ *Бартель М.* Завоеюем мир! Л.: Госиздат, 1925.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. № 51. Л. 19–19 об.

Выбор Манделъштамом в середине 20-х гг. XX в. революционной поэзии в качестве материала для перевода вполне очевиден и объясним. Особенно это касается поэзии немецкой, так как, с одной стороны, она была в то время довольно популярна, а с другой – Манделъштам с детства достаточно свободно владел немецким языком, что избавляло его от необходимости обращаться к подстрочнику.

В отношении Манделъштама к переводу кроется двойственность, проявляющаяся в очевидной разнице между его теоретическими размышлениями о переводе и воплощением этих принципов на практике.

В статьях, посвященных проблемам перевода (см.: «Жак родился и умер» (1926), «Потоки халтуры» (1929), «О переводах» (1929)), поэт подчеркивает важность и ответственность работы переводчика, формирующего у массового читателя представление о западной литературе, а также и художественные вкусы. Качество свежих переводов Манделъштам оценивает низко. Появление «халтуры» неизбежно спровоцировано сложившимися правилами издательской деятельности: низкой оплатой переводческого труда, конвейерным производством переводов, поставленных на поток, бездарностью многих привлекаемых к работе авторов – случайных искателей заработка. Отторжение вызывают и регламенты, сформированные редколлегией «Всемирной литературы»: академизм, изоциренность, точность, ненужная тщательность воспринимаются как насилие над природой текста, оказавшегося в новой культурной среде.

По Манделъштаму, переводчик должен выступать в роли адаптатора и интерпретатора. Со стороны Манделъштама такая позиция становится вызовом формирующейся (пока больше в теории, чем на практике) традиции точного, буквального перевода. Манделъштам и в ипостаси переводчика остается верен формуле-определению своего поэтического дара: «Я – смысловик».

Воспринимая фигуру переводчика как «могучего толкователя автора», его невольного комментатора, поэт настаивает на понимании перевода как создания «самостоятельного речевого строя на основе чужого материала»³. Перевод для Манделъштама не примитивное калькирование иностранного текста средствами родного языка, а передача зашифрованных смыслов с точнейшими оттенками значений, замаскированными отсылками и аллюзиями, ритмическим рисунком и звуковыми особенностями.

Несмотря на яркие и страстные теоретические размышления о природе перевода и ключевой роли фигуры переводчика в форми-

³ *Манделъштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-бизнес-центр, 1993–1997. Т. 1. С. 511.

ровании современной культуры, к работе над большинством собственных переводов Мандельштам относился довольно сдержанно. Некоторые из них для поэта были «работой ради денег», которая только мешала «работе для себя», подлинному творчеству. Сохранилось ахматовское свидетельство мандельштамовского отношению к переводу: «О.Э. был врагом стихотворных переводов. <...> Мандельштам знал, что в переводах утекает творческая энергия, и заставить переводить его было почти невозможно»⁴. Н.Я. Мандельштам вслед за мужем также относилась к переводческой деятельности довольно скептически: «Надо пощадить поэтов – переводная кабала страшное дело, и нечего всю дрянь, которую они переперли, печатать в книгах»⁵.

Тем не менее далеко не все переводы Мандельштама можно отнести к разряду поденщины. Ю.Л. Фрейдин в своей типологии мандельштамовских переводов [Фрейдин 2011, с. 179–200] выделяет отдельную группу текстов, работа над которыми велась исключительно по внутренней потребности поэта («Сыновья Аймона», сонеты Петрарки). Существование этой группы текстов – сильный аргумент в пользу необходимости избегать однозначных трактовок проблемы «Мандельштам-переводчик».

Какое место в ряду переводов занимает сборник Бартеля? Как кажется, промежуточное. С одной стороны, – это издательский заказ, с другой – при подробном рассмотрении книги переводов ясно видно, что выполнение этого частного задания переросло свои изначальные локальные рамки и обнаруживает более глубокие корни в творчестве Мандельштама.

В отзывах, написанных на книгу переводов Мандельштама, критике главным образом подвергаются неточности в переводе бартелевских текстов. Литературный критик, член Союза Советских писателей А.Я. Запровская в рецензии под названием «Перевод...бумаги» о завершающем сборник стихотворении «Карл Либкнехт» отзывается так: «Это не тот Либкнехт, о котором пишет Бартель. Этот Либкнехт создан переводчиком, и незачем выдавать это стихотворение за творчество Бартеля» [Запровская 1926, с. 55]. Цитируя строки из «Петербурга» она отмечает, что перевод получился, возможно, и более образным, чем у Бартеля, но ничего общего с оригинальным текстом не имеющим.

Автор другой рецензии на сборник – детский писатель и переводчик М.А. Гершензон отмечает небрежность мандельштамовских

⁴ Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 2001. Т. 5. С. 39.

⁵ Мандельштам Н.Я. Собр. соч.: В 2 т. Екатеринбург: ГОНЗО, 2014. Т. 2. С. 138–139.

переводов [Гершензон 1925, с. 106]. Приводя примеры из разных стихотворений, он обвиняет поэта в том, что в его переводах «от идеологический ударности» оригинальных текстов «не остается и следа». Таким образом, Гершензон считает, что основное требование, которое было предъявлено Мандельштаму-переводчику, тот не выполнил: «смысловый стержень стихов Бартеля потерял свою прямоту».

И Запровская, и Гершензон приходят в своих размышлениях к одному и тому же выводу, по-разному его формулируя: «Стихи Бартеля в переводе О. Мандельштама перестали быть стихами Бартеля» (Гершензон), «По переводам Мандельштама мы узнаем и можем изучать самого переводчика, но отнюдь не Бартеля» (Запровская). Схожая мысль, правда, с иным оценочным знаком, проскальзывает в письме критика, поэта и переводчика, восторженного поклонника Мандельштама Д.С. Усова к своему близкому другу Е.Я. Архиппову: «Очень интересная книга переводов О.Э. Мандельштама из Макса Бартеля под заглавием “Завоеюем мир”. Это, собственно, новая книга стихов Мандельштама»⁶.

При внимательном рассмотрении сборника «Завоеюем мир!» можно заметить, что Мандельштам строит его схоже со своими собственными поэтическими книгами. Все основные образы, мотивы и линии связаны между собою в единую поэтическую паутину, которая собирает разрозненные стихотворения в единый сборник – осмысленное целое.

Лирический сюжет сборника включает в себя пять основных тематических линий (революционную, военную, тюремную, рабочую и любовную), центральной из которых является революционная, на которой мы и сосредоточим сейчас свое внимание. Под тематической линией подразумевается лирическое смысловое единство, которое имеет динамику, развитие, а также обладает собственной мотивно-образной структурой.

Революционная линия – самая насыщенная. По количеству входящих в нее текстов она значительно превышает остальные. Всего в сборнике, состоящем из 50 стихотворений, революционная образность в том или ином объеме присутствует в 26.

Задаёт ей тон первое стихотворение книги «Петербург». В нем сопоставляются стремительная русская революция и неспешная немецкая. Автор призывает немцев «проснуться», равняться на русских братьев, изо всех сил стремиться к свободе. Появляется образ вождя русской революции Ленина, вступающий во взаимодействие с образом вождя немецкой революции Карла Либкнехта из

⁶ ЦГАЛИ. Ф.1458. Оп.1. Ед. хр. 78. Л. 80 об.

последнего стихотворения. «Петербург» становится зачином для революционной темы – в нем емко и экспозиционно представлен спектр мотивов и проблем, которые будут осмысляться на протяжении всей книги.

Композиционно революционная линия сформирована как история одной из попыток восстания. Повествование это нелинейно и не носит документального характера: само по себе восстание описано несколькими штрихами, намеками. О происходящем в реальности читатель может только догадываться по косвенным признакам: газетным сводкам и изменениям преобразующегося в ходе революции мира.

Революционную линию можно условно разделить на две части, завершающиеся вершинными стихотворениями – «Сводка» и «Карл Либкнехт». Каждая из них – претворение в жизнь авторских размышлений о революции. «Сводка» – единственное стихотворение, где напрямую описывается попытка восстания. В «Карле Либкнехте» о мятеже говорится завуалированно, но очевидно, что именно его поражение, по сути, и является центральной темой стихотворения.

Смысловое и лирическое наполнение обеих частей книги устроено схоже. Сначала создается определенная атмосфера: воздух пронизан духом перемен, их необходимость подсказана не только страданиями угнетенных, но и всем миропорядком. Далее следуют призывы к восстанию и мечты о новом мире. Наконец, появляется тень сомнений в том, что кардинальные изменения возможны: умозрительные размышления об утопическом будущем и страстные призывы переиначить мир уступают место описанию повседневной жизни рабочих.

В первой части тематической линии, посвященной восстанию (до стихотворения «Сводка»), значимую роль играют мотивы предчувствия революции. В стихотворении «Кто я? Вольный бродяга я...» «бессребренник ветер» поет «песню о серпе и цепи»: как и все естественные изменения в мире, изменения революционные предопределены природным началом. Ветер – олицетворение природной силы: «видя голод и морок», пытается внушить людям мысль об осуществимости и необходимости переустройства мира.

В стихотворении «Птицы» подобную же функциональную нагрузку имеет образ разбуженной солнцем стаи птиц, гонцов свободы и разносчиков мятежа, которая является во сне лирическому герою. Постепенно птицы превращаются в души рабочих, выбирающихся на свет из нищеты, из темноты, из трущоб и вершащих революцию. Птицы, как и ветер, воплощают природное начало: революционность заложена в самом их естестве.

Другой блок стихотворений в первой части тематической линии посвящен описанию круга чувств и мыслей революционеров. В «Если мы уж собрались...» обнажены механизмы их мышления, революционная сосредоточенность и одновременно понимание того, что к победе можно прийти, только преодолев многогранную цепочку препятствий: «Достиженья только миг, // Только ключ от новой двери...». Одновременно с этим подчеркнута интуитивность действий революционеров: «Бессознательным чутьем // В настоящее выходим...». Это другая грань тех же свойств революции, что были отображены в стихотворениях «Кто я? Бессребреник ветер...» и «Птицы»: стихийности и естественности.

Тема целеустремленности в движении к победе заявлена как основная в стихотворении «Любы мне глыбы больших достижений...»: «К чему колебанья и трепет раздумья, // Если маячит высокая цель?». Здесь развитие получает мотив трудного пути к цели, отяжеленного множеством препятствий и преград: «Нужно успех пережить и паденье, // Прежде чем хлынет победа в глаза...», «Кажется, близко, ан нет – за горою // Новый открылся перевал!».

Далее в революционной линии следуют стихотворения, в которых призывы к достижению желанной победы соединены с описаниями чувств рабочих. В «Завоеем мир!» революция и приближение нового мира обрамлены ветхозаветной окантовкой («Диких слов большая ярость // На воротах поднебесных...», «Палачей людского рода // Из ключарни рая выгнать...»), что само по себе символично, так как рождает мотив предчувствия сотворения нового мира. Стихотворение являет собой призыв к объединению братьев-рабочих и к вере в воплощение их мечтаний. Библейский колорит играет здесь почти ту же роль, что и природный в предыдущем блоке стихотворений: революция предначертана не только самой природой, но и предсказанным Писанием.

Библейский колорит проникает и в один из самых важных текстов революционной линии в частности и сборника в целом – «Люблю внимать среди грохота и теми...». По тексту рассыпаны новозаветные образы, которые, соединяясь друг с другом, увязываются в единый евангельский мотив, при этом оставаясь совершенно нейтральными в отдельности друг от друга. Ненавязчиво выстраивающийся образный ряд отсылает читателя к определенным евангельским сюжетам. «Челн современника скользит...», «Заря девической ступнею // Идет по ласковым волнам...», «Мать, на руках твоих прилечь...», «Ты золотым хрустящим хлебом // Накормишь по любви народ...» – эти образы напоминают о чудесах насыщения множества народа (Мф. 14:13–21, Мк. 6:31–44, Лк. 9:10–17, Ин. 6:5–15, а также Мк. 8:1–9 и Мф. 15:32–39) и о чуде хождения по

водам (Ин. 6:16–21, Мк. 6:47–51, Мф. 14:22–33). Новозаветный мотив появляется неслучайно и присутствует только в переводе Манделъштама. Библейская образность Бартеля, которой в сборнике немало, более прямолинейна: она не оттенена метафорами, а звучит уверенно и первопланово. Именно поэтому Манделъштаму, тонкому, многогранному поэту-смысловнику, она оказалась неблизка. Во многом сохраняя бартелевскую стилистику, Манделъштам-переводчик остается верен Манделъштаму-поэту. Библейский колорит проникает в манделъштамовские переводы, но подача его зачастую от бартелевской отличается своей тонкостью и ненавязчивостью.

Образ Иисуса, являющего чуда любви и проповедующего новую жизнь, в контексте сборника становится символом грядущего мира, лишённого насилия и несправедливости. В стихотворении «Люблю внимать средь грохота и теми...» будущий утопический мир представлен как идеал, в основе которого лежат равенство и любовь – христианские ценности. Ведь недаром Манделъштам связывает грядущий мир с чудом насыщения народа, недаром трактует этот евангельский эпизод как проявление божественной любви, которая, подпитываясь жалостью к страждущим, способна утолить их голод. Христианская образность наделена в переводе вполне осязаемыми чертами (чего нет в оригинале) – обладающий воображением читатель может почувствовать запах и вкус библейского хлеба:

Оригинал Бартеля	Подстрочник	Перевод Манделъштама
<i>Du bist das Paradies der Armen, Der Garten der das Herz entzückt...</i>	<i>Ты рай бедняков, Сад, восхищающий сердце...</i>	<i>Ты золотым хрустящим хлебом Накормишь по любви народ...</i>

Выявленный ряд новозаветных образов стихотворения отсылает и к следующему за чудом насыщения народа евангельскому эпизоду – усмирению Иисусом бури по просьбе плывущих в лодке апостолов и хождению Иисуса и апостола Петра по воде. Это чуда веры – не только в Бога, но и в себя самого, созданного по образу и подобию Божьему – то есть чуда подобия и равенства. Именно поэтому эта отсылка так важна при описании зарождающегося в ходе революции нового мира, в основу которого положено равенство и братство.

Образ плывущего по воде корабля есть и в Ветхом Завете – это Ноев ковчег. В качестве подтекста этот образ становится актуален в силу того, что он отсылает к истории преобразования мира. Ковчег

переносит немногих достойных из прошлого в будущее. Вероятно, такую же функцию выполняет и челн современника, скользящий «под купол» мечты об идеальной жизни – утопии. В контексте главной для сборника революционной темы утопический мир будущего – это гармоничный мир установившегося коммунизма.

Далее в рамках революционной линии следует ряд стихотворений, эмоционально пропитанных уверенностью в близкой победе. «Военную песню» наполняет воодушевление, связанное с началом революции – ощущение близости перемен: «Я осязаю новый мир // И братские оливы...» и убежденность в скорой победе справедливости: «В стране отцов удел рабов // Навеки переменим...». В стихотворении «Когда мы шагаем в центральные кварталы...» фактически описан марш рабочих по городам, в которых революция одержала победу. Это гимн победе пролетариев, порождающий уверенность в революционных силах.

Стихотворение «Деятель» рисует путь превращения угнетенного трудом рабочего в революционера. Ключ к разгадке образности этого текста кроется в автобиографии Бартеля “Kein Bedarf an Weltgeschichte”⁷. Неоднозначный образ тысячерукого мужа, открывающий стихотворение, появляется и в автобиографии в размышлениях о современном состоянии рабочих:

Это тысячерукие мужи, миллионы сжатых кулаков, кобольды, идущие черной травой, пролетарии. ...Сжатая рука, сжимающиеся пять пальцев, наш кулак из железа, пятькратно и просто сомкнутый и расколотый, как и сам трудящийся человек, рабочий, мечтатель, дурак, влюбленный, солдат⁸.

Обратим внимание на то, как Бартель строит характеристику «тысячерукого мужа». Кобольды – это персонажи немецкого фольклора, сказочные духи шахты и шахтерского труда, не терпящие пренебрежительного отношения к себе. Благодаря этому отрывку становится ясно, что тысячерукий муж в художественном мире Бартеля – это живущий под гнетом непосильного труда рабочий, в котором дремлет могущественная сила, способная разрушить существующий миропорядок. Сначала эту силу нужно почувствовать, осознать, а потом последовать за тем, кто знает, куда эту силу применить. После стихотворения «Люблю внимать средь грохота и теми...», посвященного сотворению нового мира, Мандельштам

⁷ *Barthel M. Kein Bedarf an Weltgeschichte*. Wiesbaden: Limes Verlag, 1950.

⁸ *Op cit.* С. 31.

помещает стихотворение, в котором создан образ того самого человека, который должен разрушить старое и построить новое.

Первый условно выделенный революционный цикл завершает «Сводка». При переводе Мандельштам изменяет заглавие: текст Бартеля назывался «Spartakus». Мандельштам, отказываясь от заглавия, указывающего на немецкую марксистскую организацию, расставляет в стихотворении акценты иначе, чем Бартель. Поэт выделяет самый драматический момент стихотворения: газетное сообщение о разгроме восстания. Сводка оказывается неожиданностью для читателя, ведь, казалось бы, сюжет движется к победе.

Начало стихотворения продолжает мотивы переустройства миропорядка, придавая событиям космические масштабы: «Серп луны искривленной дрожит, серебрясь, / И в пучине вселенского моря темно. / Звезды погасли, солнце – стеклянный шар...».

Создается ощущение, что мир замер в ожидании глобальных изменений. Пучина вселенского моря, первобытный хаос – отсылка к стране утопии, к которой, будто Ноев ковчег во время потопа, скользит челн современника.

Описание революционной мощи сменяется резким неожиданным перепадом: «Сводка: восстание подавлено». В отрывочном описании разгрома революционеров используются олицетворения («Захлебываются винтовки») также, как и описание их победоносного шествия в стихотворении «Когда мы шагаем в центральные кварталы...». В оригинальном тексте Бартеля олицетворения отсутствуют.

Оригинал Бартеля	Подстрочник	Перевод Мандельштама
<i>Zusammenstoß! Schuß... Schuß... Schuß...</i>	<i>Столкновение! Выстрел... Выстрел... Выстрел...</i>	<i>Захлебываются винтовки. Атакуют враг.</i>

Подобные переводческие решения Мандельштама свидетельствуют о том, что поэт стремится связать разрозненные немецкие стихотворения (заметим, что “Spartakus” и “Aufbruch” принадлежат к разным поэтическим книгам Бартеля) в единый текст, подкрепляя в нем смысловые параллели одинаковыми художественными приемами.

В стихотворении о разгроме восстания есть строчки, говорящие о том, что цель повстанцев отчасти была достигнута: «Но повеяло свежестью с восточных равнин». Намек на взаимосвязь германских событий со ставшей для немецких коммунистов образцовой русской революцией является одной из кульминационных точек в ре-

волюционной линии сборника: революционный импульс пойман, поражение не является абсолютным, это лишь промежуточный этап в движении к цели.

В следующем за «Сводкой» стихотворении «Март» речь идет о продолжении восстания. Правомерность, неотвратимость революции подтверждена самым естественным ходом вещей – привычное, обыденное превращается в революционное, каждый элемент городского пейзажа начинает играть в восстании собственную, ни от кого не зависящую роль:

На нем лежал сугроба пласт
Прессованной громадой,
Теперь коробится горой
И пухнет баррикадой...

Одновременно с историко-символическим планом присутствует и актуально-политический: в марте 1919 г. в Берлине начались столкновения рабочих с полицией. Они перешли в ожесточенное вооруженное восстание: рабочие вступили в бой с регулярными войсками, требовали освобождения из тюрем политических заключенных, на улицах начали появляться баррикады, погибло больше тысячи человек. Все это в нескольких штрихах отражено в стихотворении «Март»: «Март пролил кровь, свивая жгут, // Дичком ворвался в тюрьмы...», «Пухнет баррикадой», «В стране свистки и буря...».

Тема тревожного ожидания решительных революционных действий связывает «Март» со следующим стихотворением «Мой шаг звучит...»: «Но где же день, // Желанный всеми?». Революция предопределена давно сложившимся естественным порядком ходом вещей – в природе нет места насилию, поэтому его не должно быть и в обществе:

Горит звезда
В ночном тумане.
На ней ярма
Нет и в помине!

С этими строками перекликается концовка стихотворения, дающая надежду на скорые перемены:

Кулак, огонь
Молниевидный.
Ах, новых звезд
Не видеть стыдно.

Образы новых звезд отсылают к одному из главных символов христианского мира – Вифлеемской звезде. Увидев ее на востоке (вспомним строки о ветре с восточных равнин из завершающего первый цикл стихотворения «Сводка»), волхвы поняли, что родился Царь Иудейский. В христианском мировосприятии Вифлеемская звезда – символ рождения Иисуса Христа, а значит, и символ рождения мира с новыми истинами и нормами. Рабочий, идущий на завод, смотрит на мир под характерным углом – пытается разглядеть в нем признаки проявления новой жизни.

«Призыв» – еще одно стихотворение в ряду текстов, предвещающих после разгрома новые восстания. С предшествующим стихотворением его объединяет тема необходимости борьбы: «Вставайте с мрачного ночлега, // Тупого данники труда...». Призыв обращен к пассивным рабочим, продолжающим свой однообразный труд и сторонящимся революционного пути. Такой же вызов брошен в стихотворении «Перебросилось в сердце сотрясение турбины...»: «Не хотите ли сесть за рабочие скамьи, – // Остроумцы, канцелярии чернильные грибы?», «Мы – союз заговорщиков новоявленных, // Вы – вчерашнего дня смердящая гниль...». Бездеятельность, инертность, равнодушие к общему – главные пороки прежнего мира.

«Пробуждение города» рисует картину зарождения революционного порыва, которое происходит в тот момент, когда сон, мечта о переменах, сталкивается с инертной реальностью. При слиянии действительного и желаемого возникает обновленное восприятие жизни как борьбы и вечного стремления к цели: «Крепчает жизнь. О, ярость сдвига!». Стихотворение завершается визуальным-акустическим изображением начала восстания: «Крик первый. Рдеющее пламя...». Чувство собственной моральной правоты дает революционерам ощущение богоизбранности. Строки «Все, что мы схватим, // Будет хлеб...» отсылают к вышеупомянутому евангельскому чуду.

Тема божественного покровительства перетекает и в следующее стихотворение «Кулак»: «Благославлен судеб крошечным хором, // Благославлен в ночах и днях...». Мандельштам переводит оригинальное название «Молитва кулака» не целиком, словно «отбрасывая ключ» [Гаспаров 1997, с. 187–196] к интерпретации текста, поэтому стихотворение становится сложным для восприятия. Мечта о райской жизни, построенной на братстве, любви и веселии, может быть воплощена только через борьбу, и жестокость этой борьбы оправдана высокой идеей прекрасного будущего.

Как и во многих других текстах, здесь возникает образный ряд, отсылающий к библейской истории: «Достроил башню мир, упрямый Вавилон...». Революция, противостояние масс метафорически

соотносятся со взаимонепониманием людей, вмиг потерявших общий язык. Конец же революции сопоставляется с завершением строительства Вавилонской башни. Значение библейского образа, символизирующего людскую разобщенность, меняется на прямо противоположное: достроенная башня Вавилона становится символом единства и надежд на новую жизнь.

Переводя стихотворение «Moskau», Манделъштам усиливает в нем революционный мотив, добавляя отсутствующий у Бартеля образ «страны утопий» как страны, в которой побеждено насилие.

Оригинал Бартеля	Подстрочник	Перевод Манделъштама
<i>Schleudert in den Feind die Lanzen, Dorogaja! Wenn er faellt, so lasst uns tanzen...</i>	<i>Бросайте во врага тики, Дорогая! Когда он упадет, танцуем...</i>	<i>В стан врагов мы мечем копья, – «Дорогая!» – Мы войдем в страну утопий...</i>

Образ этот создан Бартелем и отсылает к стихотворению «Люблю внимать средь грохота и теми...» (у Бартеля – “Utopia”).

В кульминационном стихотворении второй части революционной линии «DOROGAYA» воплощена мечта о будущем мире, который приравнивается к раю. Размышления об идеальном будущем у Бартеля часто сопровождаются библейской образностью: здесь проступает новозаветный образ крещения огнем (Мф. 3:11–12, Лк. 3:16–17, 1 Кор. 3:10–15, 1 Петр. 4:12–19). Интересно, что Манделъштам, переводя строки о крестильном огне, меняет их смысл почти на противоположный. Если у Бартеля революционеры наделены божественной силой и, преображая реальность, крестят огнем других, то в переводе Манделъштама революционеры, напротив, сами должны пройти крещение огнем перед тем, как войдут в рай.

Оригинал Бартеля	Подстрочник	Перевод Манделъштама
<i>Ja, wir tun mit Feuer taufen, Nur so kommt das Paradies!</i>	<i>Да, мы будем крестить огнем, Только так придет рай.</i>	<i>Мы пойдем в огонь крестильный: Лишь огонь приводит в рай.</i>

Иными словами, революционеры у Бартеля выполняют чуть ли не функции Бога на земле (вспомним слова Иоанна Крестителя «Я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня; я не достоин понести обувь Его; Он будет крестить вас Духом Свя-

тым и огнем» (Мф. 3:11)). У Манделъштама же революционеры не являются сами по себе частью нового мира, как в бартелевском тексте, они только готовятся в него войти и должны для этого пройти своеобразный обряд инициации. Новозаветное крещение огнем, согласно наиболее убедительной из богословских интерпретаций, – это крещение страданиями, испытаниями и гонениями. Именно этот путь должны пройти революционеры до своей цели и именно его описывает сборник «Завоеем мир!».

После «DOROGAYA» эмоциональная окраска революционной линии резко меняется. В «Видении Носке» переданы сновидения одного из самых жестоких контрреволюционеров. В этом стихотворении уже слышатся трагические нотки поражения восстания, описанием которого завершается сборник. Несмотря на то что моральная победа остается за убитыми противниками Носке, являющимися ему во сне, несмотря на то что сам Носке терзается кошмарами, несмотря на то что мятеж продолжается, и Берлин стоит «под баррикадами», чувствуется, что революция не сможет одержать верх. Влиянию и силе Носке противиться невозможно: «Прикажет – смерть, дохнет – чума...». Носке губит все живое, не делая различий между революционерами и мирными горожанами: встречающаяся на пути Носке свадьба тут же расстреляна.

В стихотворении «Перед битвой» в очередной раз показано зарождение мечты о революции. Но это уже не абстрактное описание будущего, в которое вплетается библейская образность, как в стихотворениях «Люблю внимать средь грохота и теми...» и «DOROGAYA», а зарисовка вполне конкретного момента, в который у немецкого солдата появляются мысли о революции. Воюя против России, немецкий солдат испытывает не ненависть к врагу, а восхищение мужеством и силой воли тех, кто решился идти против официальной власти и совершить переворот: «Революция, да здравствует! // И нам знаком кнут самодержавный. // Только мы скулим, как псы пришибленные, // Когда кнутом нас хлещут». Себя же немецкий солдат корит за пассивность, бессилие и бездельность. Идейное и духовное единение оказывается выше государственной вражды, стихотворение заканчивается на высокой миролюбивой ноте: «Погоди же стрелять, брат мой русский! // Споем вместе гимн // Интернационала, // Голоса сольем // В гимн всемирной отчизны!». Таким образом, война между разными державами оказывается невозможной, ведь границ больше нет, вместо них – единое интернациональное государство с едиными целями и желаниями.

Одно из последних в цепи звеньев революционной линии – стихотворение «Баррикада», в котором показаны внутренние законы

устройства революционной силы. Единство цели и действий обеспечивает самоощущение каждого из революционеров как винтика внутри огромного общего механизма: «Я уличный камень в коросте земной – // Основа баррикады...», «И каждый булыжный несет каравай...». «Баррикада» подхватывает тему всеобщего единения, поднятую в стихотворении «Перед битвой»: только если в «Перед битвой» речь шла о самосознании человека, который идейно поддерживает тех, против кого он должен воевать, и внутренне стремится к революции, то в «Баррикаде» внимание акцентируется на ощущениях человека, находящегося уже внутри восстания.

С последними двумя стихотворениями революционной линии («Мученики» и «Карл Либкнехт») «Баррикаду» связывает мотив мученичества, который в стихотворении отзывается образом пролитой «священной крови».

В стихотворении «Мученики» (ключевое слово вынесено в название, Мандельштам его не изменяет) жертва, принесенная мучениками, уже не имеет конкретной прагматической цели, она наделена высоким христианским значением:

Осанна! Бушует народ
На месте казни,
Но мученик груз преступлений
Всего поколения
Одной слезой перевесит....

Восприятие мученика как человека, который принял страдание за всех и всех воскресил для новой жизни, отсылает к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Об этой стороне страдания невинного человека рассуждает Дмитрий Карамазов в главе «Гимн и секрет»: «Потому что все за всех виноваты. ...За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти. Я не убил отца, но мне надо пойти»⁹. Об увлечении Бартеля произведениями Достоевского свидетельствует цитата из его автобиографии: «В рядах рабочей молодежи готовились к “духовному” захвату власти. Все, связанное с политикой, казалось нам, мальчикам, не столь важным. Мы пели интернациональные и народные песни, презирали кино, не выпивали и испытывали отвращение к табаку. Мы любили поэзию и читали Дарвина, Золя, Шиллера, Стриндберга, Достоевского и Горького, рабочие газеты и Карла Маркса»¹⁰. Размышление,

⁹ *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 10. С. 86.

¹⁰ *Barthel M.* Kein Bedarf an Weltgeschichte. Wiesbaden: Limes Verlag, 1950. С. 12.

которым Бартель заканчивает стихотворение «Мученики» – это своеобразное подведение итогов всего сборника «Завоеюем мир!». Неудачная попытка революции, несбывшиеся надежды, недостигнутые цели, множество жертв – все это оправдано тем, что на Страшном суде грехи всего народа будут искуплены страданиями мучеников. Невозможная на земле справедливость будет там наконец достигнута: «И на весах неподкупных // Справедливость // Все до зернышка взвесит...».

Подобным финалом отчасти объясняется высокая концентрация в сборнике христианской образности. Для того чтобы в полной мере понять истинное значение революции, явленное в последних строках стихотворения «Мученики», нужно принять христианскую систему координат и мыслить в ее рамках. Только в этом случае итог революции будет оцениваться как нравственная победа, а не как политическое поражение.

Стихотворение «Мученики» завершает сборник Бартеля “*Lasst uns die Welt gewinnen*”. Мандельштам делает этот текст предпоследним, с его помощью настраивая читателя на правильное прочтение последнего стихотворения. Описание страданий Либкнехта, «паладина», рыцаря чести, осуждающего войну за несправедливость и беззаветно борющегося за революцию, приводит к мысли о том, что именно его судьба и есть судьба того самого мученика (описанного в предыдущем стихотворении), который должен искупить своими страданиями грехи всего поколения. Надежда на иное, высшее существование, которым проникнуто стихотворение «Мученики», тоже получает здесь свое развитие: обращенные к убитому слова «Карл Либкнехт, ты не умрешь!», с одной стороны, становятся обещанием вечной земной памяти лидера революции, а с другой – свидетельством народной веры в то, что борьба не закончилась поражением, что истинная справедливость восторжествует в том утопическом мире, к которому так и не смогли прийти революционеры.

Выстраивая разрозненные стихотворения Бартеля в определенной последовательности в рамках сборника, объединяя их общей образностью при переводе, Мандельштам создает единый лирический сюжет взлета и поражения революционного движения. Преобладание в книге «революционных» стихотворений и их насыщенность библейской образностью подчеркивает центральное положение этой тематической линии в структуре целого.

Литература

- Гаспаров 1997 – *Гаспаров М.Л.* «За то, что я руки твои не сумел удержать...» Стихотворение с отброшенным ключом // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 т. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1997.
- Гершензон 1925 – *Гершензон М.А.* Макс Бартель. Завоюем мир! Избранные стихи / Пер. О.Э. Мандельштама. Ленгиз, 1925 г. // Печать и революция. 1925. № 8.
- Запровская 1926 – *Запровская А.* Перевод бумаги // На литературном посту. 1926. № 3.
- Фрейдин 2011 – *Фрейдин Ю.Л.* К проблемам переводческой работы О. Мандельштама. Черновой набросок перевода 27 строк из пьесы Жюлья Ромэна «Армия в городе» // «Сохрани мою речь...». 2011. № 5 (1).

References

- Gasparov, M.L. (1997), ““For what I havn’t managed your hands to keep...” A verse with the key thrown...” in Gasparov, M.L. *Izbrannye trudy: V 3 t. T. 1* [Selected works. In 3 vols. Vol. 1]. Yazyki russkoi kul’tury, Moscow, Russia.
- Gershenzon, M. (1925), “Max Barthel. Let’s conquer the world! Selected lyrics”, in Mandelstam, O.E. (ed.), Lengiz, 1925, *Pechat I revoluzciya*, vol. 8.
- Zaprovskaya, A. (1926), “Transfer paper”, *Na literaturnom postu*, vol. 3.
- Freidin, Y. (2011), “To the issues of the translation work of O. Mandelstam. Rough draft translation of 27 lines from Jules Romain’s play “Army in the City”, “*Sokhrani moyu rech’...*”, vol. 5 (1).

Информация об авторе

Александра В. Бассель, кандидат филологических наук, Московская гимназия № 1543, Москва, Россия; 119526, Россия, Москва, ул. Бакинских комиссаров, д. 3/6, sb@1543.ru

Information about the author

Alexandra V. Bassel, Cand. of Sci. (Philology), Moscow gymnasium No. 1543, Moscow, Russia; bld. 3/6, Bakinskikh komissarov Str., Moscow, Russia, 119526, sb@1543.ru

УДК 82.09-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-178-194

О. Мандельштам
в первых русских переводах П. Целана

А.И. Третьякова

Трирский университет, Трир, Германия, tretakov@uni-trier.de

Аннотация. Статья посвящена анализу первых переводов стихотворений Пауля Целана на русский язык (1960–1970 гг.). В них наблюдается установка на максимальную близость к поэтическому слову Осипа Мандельштама, что, особенно при переводе ранних произведений, оказывается вовсе неуместным.

С творчеством Мандельштама Целан познакомился не раньше 1957 г., в то время, когда он наиболее интенсивно занимался переводом русской поэзии, которая особым образом повлияла на его собственную поэтику. Однако не на его ранние циклы «Мак и память» (*Mohn und Gedächtnis*) и «Решетка языка» (*Sprachgitter*). Первые же варианты перевода стихотворений из этих сборников на русский язык пошли путем доместикации строк Целана, акустически и лексически приближая их к произведениям Мандельштама, уже знакомым русскоязычному читателю.

Биографически не обоснованное подражание фонетике и отчасти лексике Мандельштама при переводе мы рассмотрим на примерах стихотворений «Памяти Поля Элюара», «Очи», «Дождь полнит кружку» и «Откос».

Ключевые слова: Пауль Целан, Осип Мандельштам, доместикация, перевод

Для цитирования: Третьякова А.И. О. Мандельштам в первых русских переводах П. Целана // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 6. С. 178–194. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-178-194

O. Mandelstam
in the first Russian translations by P. Celan

Aleksandra I. Tretiakova

Trier University, Trier, Germany, tretakov@uni-trier.de

Abstract. The paper focuses on the analysis of the first translations of poems by Paul Celan into Russian (1960–1970). The early-translated texts were often made in close proximity to some of Osip Mandelstam's poems,

© Третьякова А.И., 2019

which, especially in the translation of early works, is not appropriate at all. Celan did not become acquainted with Mandelstam's work until 1957, when he was most intensively involved in the translation of Russian poetry, which had a special impact on his own poetics. However, not for his early cycles of "Mohn und Gedächtnis" and "Sprachgitter". The first translations of the poems from these collections into Russian went through the domestication of the Celan's lines acoustically and lexically bringing them closer to the works of Mandelstam, already known by the Russian-speaking reader. By examples of poems "In Memory of Paul Eluard", "Eyes", "Rain Fills the Mug" and "Slope" the author considers the biographically unsubstantiated imitation of phonetics and partially lexics of Mandelstam in the translation.

Keywords: Paul Celan, Osip Mandelstam, translation, domestication

For citation: Tretiakova, A. I. (2019), "O. Mandelstam in the first Russian translations by P. Celan". *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 178–194. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-178-194.

Живой интерес к поэзии одного из «крупнейших и поворотных лириков второй половины XX в.» [Литературный гид 2005, с. 205], немецкоязычного еврея из Черновиц Пауля Целана (1920–1970), в России, как ни странно, возник сравнительно недавно. Вплоть до конца 1990-х гг. о нем известно только в узких литературных кругах¹. При этом Целан особенно тесно связан с русской культурой и литературой. В 1961 г. он пишет своему другу В. Маркову: "Im Grunde bin ich ein russischer Dichter" [По сути я, пожалуй, русский поэт]².

Основные категории житнетворческого пространства Целана сложились из его непростой судьбы: иудейство, Холокост, потеря родителей, экзистенциальное одиночество в Париже, гонения, беспрепятственный поиск родины – все это определило центральные темы и характер его поэтики. [Никонова 2006, с. 153]. Неслучайно он обратился и к русским авторам. Одной из целей Целана-переводчика было ознакомление немецкоязычного читателя с малоизвестными до этого в Европе поэтами – Александром Блоком и Сергеем Есениным, а также вовсе неизвестным – Осипом Мандельштамом³.

¹ Б. Дубин описывает 'не-достаток' Целана как «странное недобытие, призрачное полу-существование, осколочное, руинное на-три-четверти-отсутствие – немота объемом в поколение». [Дубин 1996, с. 185].

² Перевод М. Белорусца.

³ Уже в студенческие годы (1940/1941 гг.) Целан перевел несколько стихотворений С. Есенина на немецкий язык, в 1945/1947 гг. – «Герой нашего времени» М. Лермонтова и несколько рассказов А. Чехова. В 1957–

Однако русская поэзия отозвалась в оригинальном тексте Целана, и этот русский след, несомненно, требует особого внимания. Стоит отметить и удивительное сходство биографического мифа у Целана и переведенных им русских поэтов – боязнь стать чужим на родине, изгнанничество и ссылка, тоска и смерть [Хило 2014, с. 162].

Первые поэт знакомится с русским языком и литературой в 1940 г. – очень быстро выучив язык, он, как вспоминает его друг Г. Хомед, читает в оригинале «Войну и мир» и предпринимает первые попытки перевода произведений Есенина [Chalfen 1979, S. 93], к которым он вновь обратится лишь спустя более пятнадцати лет. После известия о смерти его родителей в украинских концлагерях (зима 1942/1943 г.) Россия и/или Украина в стихотворениях Целана упоминаются довольно часто, но исключительно в связи с этим трагическим фрагментом биографии: они становятся воплощением смерти⁴ – «Вспомнит ли южного Буга волна / как тебя, мама, терзала она?». В них не наблюдаются ни аллюзии на знакомые ему произведения русской литературы, ни интертекстуальные связи.

Переехав в 1945 г. в Бухарест, Целан работает редактором в «Cartea Rusă» и переводит для разных литературных издательств «Герой нашего времени» М. Лермонтова и несколько рассказов А. Чехова [Ivanovic 1996, S. 39]. Как отмечает Х. Иванович, переводом русской литературы в эти годы Целан, по всей видимости, занимается исключительно из финансовых соображений – былой интерес начала 1940-х гг. к ней утрачен, потеря родителей в глазах поэта тесно связана с ‘русским’, что на долгое время не позволит ему вернуться к русской поэзии. Однако с конца 1950-х гг., уже десять лет живя в Париже, поэт вновь обращается к русской литературе, он тесно общается с русскими эмигрантами. Его собственные произведения, поэтологические размышления, а также письма 1957–1963 гг. свидетельствуют о глубоком интересе и привязанности к России, ее истории и культуре, а также об огромном влиянии русской поэзии на его творчество. Переводы русских произведений в этот период становятся для него возможностью, если не возврата, то приближения к трагически погибшим родителям, к родине, которую он до конца жизни так и не сможет найти.

1963 г. он интенсивно занялся русской литературой и перевел наибольшее количество произведений: «Двенадцать» А. Блока, несколько стихотворений В. Маяковского, В. Хлебникова, К. Случевского, «Бабий Яр» Е. Евтушенко. Самым значительным корпусом переводов стали 31 стихотворение С. Есенина и 45 О. Мандельштама.

⁴ См., например, стихотворения “Schwarze Flocken” [Черные хлопья, 1943] и “Espenbaum” [Осина, 1945].

Самым ‘русским’ циклом Целана стал “Die Niemandrose” (1963)⁵, посвященный О. Мандельштаму, чья жизнь и поэзия особым образом повлияли на его собственные произведения и поэтологию. ‘Близости’ Целана и Мандельштама посвящено несчетное количество работ, зарубежных и отечественных. К соприкасанию этих двух поэтов из фактически разных отрезков времени – Мандельштам умер, когда Целану только исполнилось 18 лет, – разных стран и культур [ср. Белорусец 2004, с. 165] обратились и переводчики, как, например, Марк Белорусец, Анна Глазова и Ольга Седакова, которые посвятили переключке, внутренней близости двух поэтов, «братству» Осипа и Пауля множество статей⁶. Творчество и особенно поэтологические размышления Мандельштама оказали влияние на Целана и дали ему толчок к переосмыслению своей собственной поэтики [Шталь 2016, с. 61]. Он любил цитировать Мандельштамовское определение стихотворения как письма в бутылке, брошенной в море мореплавателем. Каждое стихотворение – обращение к другому человеку, к его сердцу (“Herzland”), к которому оно должно приплыть подобно Мандельштамовской бутылке⁷. Думается, что страшная участь Мандельштама, собрата поэта-еврея, пишущего по-русски (а судьбе человека/поэта/еврея Целан посвятил огромное множество произведений, ‘слово’ и ‘религия’ у него тесно переплетены) была для Целана в каком-то роде проекцией, возможным вариантом его собственной судьбы. Слова Мандельштама он удостоверил своей поэзией и жизнью. [Белорусец 2004, с. 165]. Мартин Брода, французская переводчица Целана, писала, что Мандельштам, хоть он и не мог этого знать, писал для Целана [Broda 1988, S. 209–221].

В данной работе я предлагаю рассмотреть эту практически мистическую связь двух поэтов не на примере анализа целановских переводов Мандельштама, как это уже многократно происходило,

⁵ Неразрывная близость цикла “Die Niemandrose” к русскому поэту привлекла огромное внимание русскоязычных переводчиков, например, у знаменитого “Psalm” существует больше 30 переводов на русский. Вероятно, как пишет переводчик и литературовед А. Нестеров, «Филологическое мышление, привязанное к сюжету “Целан, переводящий Мандельштама”, склонно видеть в названии сборника “Die Niemandrose” (буквально «Роза ничья») парافразу на мандельштамовские строки: «Венеитинову – розу. / Ну, а перстень – никому». [Нестеров 2007, с. 251].

⁶ [Белорусец 2004, с. 164–176]; [Глазова 2003, с. 83–100]; [Седакова 2010, с. 510–513]; [Glazova 2008].

⁷ [Celan P. Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen 1983.]

а через призму переводов Целана на русский язык, к анализу которых филология до сих пор практически не обратилась. А ведь особенно первые попытки перевода (1960–1970-х гг.), учитывая сложные биографически-поэтологические параллели между Целаном и Мандельштамом, прибегали к использованию поэтического языка ‘брата Осипа’, что, как нам предстоит показать, зачастую вовсе неуместно.

Как известно, Целан открыл для себя Мандельштама во второй половине 1950-х гг., и именно он подарил немецкому читателю его произведения⁸. Интересно, что, как вспоминает филолог Нина Павлова, Целан появился на советских букинистических полках уже в 1959 г., но не как поэт, а как переводчик Мандельштама, и скупался тот двуязычный сборник стихов «Нашедший подкову» вовсе не из-за переводов, а именно из-за русских оригиналов [ср. Павлова 2005, с. 299].

Первый шаг на пути к Целану в России был сделан в 1967 г. – выходит сборник переводов «Строки времени. Молодые поэты ФРГ, Австрии, Швейцарии, Западного Берлина», в который включены 5 стихотворений Целана в переводе Г. Громана [Ратгауза] и Л. Гинзбурга. Пауля Целана представили как австрийского автора, что, по понятным причинам, во многом облегчило возможность публикации. Тот факт, что дальнейшие 20 лет им мало интересовались, конечно, объясняется и советской цензурой, и идеологическими соображениями, и запретной тематикой Шоа [Пауль Целан 2004, с. 4]. Помимо этого, в первых русских переводах строки Целана вообще трудно узнать – переводы дополнили оригинал чуждыми метафорами, текст «оживлен»⁹, выглажена мелодия. Оживление это происходило часто за счет чуть ли не прямых цитат из Мандельштама, как, например, в стихотворениях 1952 г. “In Memoriam Paul Eluard” и “Augen”, переведенных Г. Громаном.

Стоит еще раз вспомнить, *когда* именно Целан познакомился с творчеством Мандельштама – в 1957 г. Х. Иванович подчеркивает, что с 1947 г. до этого времени Целан по разным причинам не

⁸ В общей сложности он перевел 45 стихотворений, большинство из них датировано 1958/1959 гг. Ср. [Timoschkowa 2016].

⁹ «Мне хочется, чтобы мои переводы получались живыми – прежде всего, живыми на русском языке. Но достигать этой живости перекраивая автора мне бы никак не хотелось. Был такой переводческий термин “оживляж”: вставить словечко поглубей, метафору порезче. [...] Трудно передать спокойную, несуетливую живость. Можно сказать, не добавить к авторскому оркестру ударных или экзотических инструментов» [Седакова 2010, с. 552].

обращался к русской поэзии и не был знаком с «братом Осипом»¹⁰. Значит, аллюзии на Мандельштама при переводе раннего Целана на русский язык не уместны, однако вполне объяснимы. Уже знакомые читателю строки давали переводчикам возможность 'русифицировать', даже 'умандельштамовить' Целана, сделать его тем самым более доступным для более или менее широкого круга читателей.

Обратимся же к конкретным примерам Целано-Мандельштамовских строк из сборника «Строки времени. Молодые поэты ФРГ, Австрии, Швейцарии, Западного Берлина» и антологии 1975 г. «Из современной австрийской поэзии» (составитель Л. Гинзбург, предисловие Е. Витковского, редактор А. Големба):

In Memoriam Paul Eluard

Lege dem Toten **die Worte** ins Grab,
die er sprach, um zu leben.
Bette sein Haupt zwischen sie,
lass ihn fühlen
die Zungen der Sehnsucht,
die Zangen.

Leg auf die Lider des Toten **das Wort**,
das er jenem verweigert,
der du zu ihm sagte,
das Wort,
an dem das Blut seines Herzens vorbeisprang,
als eine Hand, so nackt wie die seine,
jenen, der du zu ihm sagte,
in die Blume der Zukunft knüpfte.

Leg ihm **dies Wort** auf die Lider:
Vielleicht
tritt in sein Aug, das noch blau ist,

Памяти Поля Элюара

Положи на могилу поэта **слова**,
те, что созданы ради жизни.
Положи их ему в изголовье,
пусть он почувствует снова
тиски страсти,
ее тоску.

Положи на глаза поэта **слова**,
он их больше не скажет
тому, кто был с ним на «ты»,
слова,
рожденные кровью аорты,
в час, когда голые руки
тех, кто был с ним на «ты»,
пригвоздили к деревьям грядущего.

Положи на глаза поэта **слова**,
и, быть может,
в них, еще синих,

¹⁰ Ср. [Ivanovic 1996, S. 130]. О переводе стихотворения "Zähle die Mandeln" (1952), вошедшем в сборник «Золотое сечение / Der goldene Schnitt. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах» (1988) Нина Павлова пишет, что в 1. строке бесспорно упомянуты имена Целан и Мандельштам (Zähle=Celan; Mandel=Мандельштам). Да, в "Niemandrose" (1963) имя Осип Мандельштам многократно обыгрывается, становится лейтмотивом, метафорой, но в 1952 г. при написании данного текста Целан не был знаком с ним! Ср. [Павлова 2005, с. 301].

eine zweite, fremdere Bläue,
und jener, der du zu ihm sagte,
träumt mit ihm: Wir¹¹.

иная блеснет синева,
и тот, кто был с ним на «ты»,
тихо вымолвит: «мы»¹².

Стихотворение написано в 1952 г., в день похорон французского поэта Поля Элюара, который отказался выступить в защиту своего друга – чешского историка-марксиста, теоретика сюрреализма, поэта и публициста Завиша Каландры. Он был арестован по обвинению в заговоре против республики и казнен 27 июня 1950 г. В оригинале «слова» поэта [die Worte], «созданные ради жизни» [die er sprach, um zu leben] в первой строфе стоят в оппозиции к тому одному «слову» [das Wort], которое поэт не пожелал сказать в защиту другу – в переводе Г. Громана оппозиция полностью отсутствует. Появляются «слова, рожденные кровью *аорты*» – явный отголосок строк Мандельштама «За Паганини длиннопалым...» (1935): «Играй же на разрыв *аорты* / С кошачьей головой во рту».

В следующем стихотворении «Очи» (1967)¹³ того же сборника переводчик ради сохранения ритмической картины выбирает архаически-поэтическое «очи» для целановских “Augen” (1952). Эта замена синонимом «глаз» сохраняется и в ряду других переводов антологии «Из современной австрийской поэзии»¹⁴, что кажется, по меньшей мере, неудовлетворительным переводческим решением¹⁵. А звукопись текста, его череда ассонансов и аллитераций как будто вырезана из мандельштамовских строк:

¹¹ [Wiedemann 2003, S. 82].

¹² [Целан 1967, с. 14].

¹³ Стихотворение вошло в сборник “Mohn und Gedächtnis” (1952). В полном объеме эта книга выходит на русском языке впервые в 2017 г. в переводе Алеши Прокопьева [«Мак и память»]. Здесь он предлагает свой вариант перевода “Augen”: «Глаза: / светящиеся от дождя, что рекой полил, / когда Бог велел мне пить. [...]» [Целан 2017, с. 61].

¹⁴ «Ночью губы надувши...»: Дай нам обмыть его, / дай причесать, / дай нам око его обратить к небу.

[“Nächtlich geschürzt”, 1952: Laß uns sie waschen, / laß uns sie kämmen, / laß uns ihr Aug / himmelwärts wenden.]

«Воедино»: открыла сиянье огромных / очей, – и зренье, и речь / обрел незабвенный Петрополь, / Флоренция наших сердец.

[“In Eins”: im Eislicht des Kreuzers “Aurora”: / die Bruderhand, winkend mit der / von den wortgroßen Augen / genommenen Binde – Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt lag / auch dir toskanisch zu Herzen.]

¹⁵ В более поздних русских переводах Целана, насколько мне известно, лексема ‘око’ не встречается.

Augen: schimmernd vom Regen, der strömte, als Gott mir zu trinken befahl.	Очи, в дождевом я вас помню сияньи, когда бог мне испить приказал.
Augen: Gold, das die Nacht in die Hände mir zählt' als ich Nesseln pflückt' und die Schatten der Sprüche reutet'.	Очи, золотые монеты ночные , я вас подобрал, срывая крапиву и бродя под ветвями древних пословиц.
Augen: Abend, der über mir aufglomm, als ich aufriß das Tor und durchwintert vom Eis meiner Schläfen durch die Weiler der Ewigkeit sprengt' ¹⁶ .	Очи, вечер, мне засиявший, когда распахнул я ворота, и увенчанный снегом моих древних висков, проскакал по владениям вечности ¹⁷ .

Во многих текстах Манделъштама встречается именно эта звуковая линия:

В черном бархате советской **ночи**, / В бархате всемирной пустоты, / Все поют блаженных жен родные **очи** (1993, с. 266).

Вооруженный зреньем узких ос / Еще он помнит башмаков износ / Были **очи** острее **точимой** косы (1994, с. 121).

Были **очи** острее **точимой** косы – / По зегзице в зенице и по капле росы (1994, с. 122).

Вот оно, мое небо **ночное**,
Пред которым как мальчик стою, –
Холодеет спина, **очи** ноют,
[...] **Неоконченной** росписи мгла. (1994, с. 128).

Клятвы, **что**, по **чести**, / В конском топоте погибнуть / **Мчатся очи** вместе (1994, с. 136)¹⁸.

Но не только чередование морфем «очи-очн-ечн» наблюдается в ранних русских переводах. Практически каждое стихотворение Целана в антологии «Из современной австрийской поэзии» густо аллитерировано шипящими [ш], [щ], [ж], [ч], которые зачастую

¹⁶ [Wiedemann 2003, S. 48 f.]

¹⁷ [Целан 1967, с. 14].

¹⁸ [Манделъштам 1993–1994].

либо отсутствуют в оригинале, либо же менее четко выражены. В переводах всех циклов Целана делается упор на ‘шипящую’ звукопись. А ведь особенно поздние произведения Манделъштама, для которого фонетика стиха неразрывно связана с семантикой¹⁹, написаны «шипящими бунтующими словами», «суженными звуками» [Бушман 1964, с. 45]²⁰, шумы, особенно свистящие и шипящие, заметнее проступают у него там, где речь идет о боли, горе или смерти [Бушман 1964, с. 4]²¹. Нельзя не отметить, что фонетическая структура ранних текстов Целана, еще не знакомого с произведениями «брата Осипа», удивительным образом напоминает именно шипящую фонетику Манделъштама. Это наблюдение достойно отдельного исследования. В стихотворении “So schlafe” цикла “Mohn und Gedächtnis” [Мак и память], как и в большинстве

¹⁹ В своем эссе «В не по чину барственной шубе» в «Шуме времени» Манделъштам называет шипящие согласные «звуками боли и нападения, обиды и самозащиты». В шепелявой дикции своего учителя В.В. Гиппиуса он слышит музыку революции: «В цветном некрахмальном воротничке беспокройны движения короткой щеи, подверженной ангине. Из гортани рвутся шипящие, клокочущие звуки: воинственные «щ» и «т» // Оглядываясь на весь девятнадцатый век русской культуры, – разбившийся, конченный, неповторимый, которого никто не смеет и не должен повторять, я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство непомерной стужи, спаявшей десятилетия в один денек, в одну ночку, в глубокую зиму, где страшная государственность, как печь, пышущая льдом» [Манделъштам 2002, с. 28]. См. о шипящих согласных в произведениях Манделъштама работу В. Мерлина [Мерлин 2016, с. 203–228].

²⁰ Ярчайшим примером значимости шипящих согласных, в частности [щ], является стихотворение «Оттого все неудачи...» («О Кашее», 1936). В своей статье Ф. Успенский цитирует авторский комментарий к этому стихотворению в письме Н. Тихонову: «В этой вещи я очень скромными средствами при помощи буквы «щ» и еще кое-чего сделал материально кусок золота». Ср. [Успенский 2014].

²¹ См. например стихотворения «Век» (1922): Кровь-строительница хлещет / Горлом из земных вещей, / И горячей рыбой плещет / В берег теплый хрящ морей. / И с высокой сетки птичьей, [...]; «Грифельная ода» (1923, 1937): «Кто я? Не каменщик прямой, / Не кровельщик, не корабельщик, – / Двурушник я, с двойной душой, / Я ночи друг, я дня застрельщик. / Блажен, кто [...]; «За гремучую доблесть грядущих веков» (1931): За гремучую доблесть грядущих веков, / За высокое племя людей / Я лишился и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей. / Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей, / Запихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей.

других текстов этого сборника, фрикатив [ж], выраженный комбинацией согласных <st> и <sp> и триграфом <sch>, тесно связан с засыпанием и забвением, с попыткой удержать воспоминание о погибших, то есть так или иначе с болью, потерей и смертью:

So schlafe, und mein Aug wird offen bleiben.	Дождь полнит кружку, чтобы нам напиться.
Der Regen füllt den Krug, wir leerten ihn. Es wird die Nacht ein Herz, das Herz ein Hälmllein treiben – Doch ists zu spät zum Mähen, Schnitterin.	Ночь гонит сердце, сердце гнет траву. Но спи, ведь жатва миновала, жница, А я все сны увижу наяву.
So schneeig weiß sind, Nachtwind, deine Haare!	Твоих волос бела ночная выюга,
Weiß, was mir bleibt, und weiß, was ich verlier!	В минувшем снег, и иней впереди!
Sie zählt die Stunden, und ich zähl die Jahre.	Мой счет – года, твой счет – часы досуга.
Wir tranken Regen. Regen tranken wir ²² .	Мы пьем дожди. Дожди мы пьем. Дожди ²³ .

Несмотря на некоторую лексически-семантическую свободу данного варианта перевода, особенно во второй строфе, где “Weiß, was mir bleibt, und weiß, was ich verlier!” [досл.: я знаю, что мне останется, и знаю, что теряю]²⁴ становится «В минувшем снег, и иней впереди!», а ‘часы’ [Stunden] «часами досуга», общая звуковая картина близка к оригиналу. Шипящие согласные в обоих стихотворениях – в переводе особенно [ж] и [ч] – являются символом страдания и потери: становится слишком поздно жить [жатва миновала – zu spät], снег [Schnee] для Целана знак смерти (именно зимой погибли его родители), как и повторение глагола ‘пить’, которое напоминает нескончаемое питье «черного молока» в «Фуге смерти».

Большинство переводов установлено именно на воспроизведение фонетической структуры оригинальных произведений, вплоть

²² [Wiedemann 2003, S. 46].

²³ [Целан 1975, с. 237].

²⁴ Здесь наблюдается игра слов – ‘weiß’ можно перевести как ‘белый (цвет)’ и как ‘знаю’. В переводе Г. Громана игра слов не адаптируется. А. Прокопьев предлагает: «Вихрь ночи, бел, как снег, твой волос белый: о, да, / **Белы** утраты, и бело все впереди!» и конструирует при этом новый вариант двойного прочтения – ‘белы’ подразумевает ‘былы(е)’. [Целан 2017, с. 52].

до воспроизведения определенных букв. С помощью опять же свистящего фрикатива [ж] некоторые тексты антологии имитируют рычащий сонорный [р] оригинала, как, например, в стихотворении «Откос», в котором, как и в предыдущем примере, наблюдается превышенное количество шипящих согласных²⁵:

Die Halde (1954)

Neben mir lebst du, gleich mir:
als ein Stein
in der eingesunkenen Wange der Nacht.

О diese Halde, Geliebte,
wo wir pausenlos rollen,
wir Steine,
von **R**innsal zu **R**innsal.
Runder von Mal zu Mal.
Ähnlicher. **F**remder.

О dieses trunkene Aug,
das hier umher**r**rt wie wir
und uns zuweilen
stauend in eins schaut²⁶.

Откос (1975)

Ты живешь рядом со мной, подобно мне:
камнем
в ввалившейся щеке ночи.

О этот откос наш, любимая,
По которому катимся вниз мы,
Мы, камни,
от **л**ожбинки к **л**ожбинке,
с **к**аждым **р**азом становясь все **к**руглее.
Неотличимей. Отчужденней.

О этот взгляд ненасытный,
блуждающий здесь, как и мы,
удивленно порою
видящий в нас одно²⁷.

В более поздних циклах, начиная с посвященного Мандельштаму “Niemandrose” (1963), шипящие реже проявлены настолько доминантно, как в ранних стихотворениях, но сей факт, по всей видимости, не учелся переводчиками сборника «Из современной австрийской поэзии». В переводах не проглядываются процессы развития поэтического языка Целана, нарастающая от цикла к циклу герметичность, утверждение господствующего положения языковых художественных образов [Никонова 2006, с. 139]. Те немногие стихотворения поздних циклов, которые вошли в антологию, переведены все тем же поэтическим языком, как и более ранние произведения, и они также установлены на передачу и адаптацию звуковой картины текстов, прибегая при этом к избыточной шипящей аллитерации, подражая произведениям

²⁵ /Ж/ Частота (ч): 2.42 Теория (т): 0.8, /Ш/ ч.1.21 т: 0.70, /Щ/ ч.: 1.21 т.: 0.4. Частотный анализ проведен с помощью онлайн-калькулятора: Planet Calc. URL: <https://planetcalc.ru/733/> (дата обращения 27 ноября 2019).

²⁶ [Wiedemann 2003, S. 78].

²⁷ [Целан 1975, с. 246].

Мандельштама. Лексические, семантические и связанные с ними синтаксические отклонения от оригинала до неузнаваемости искажают строки Целана. Перевод стихотворения “Eis, Eden” (1960, “Niemandrose”), предложенный К. Богатыревым, является ярким тому примером:

Eis, Eden	Лед, рай
Es ist ein Land Verloren, da wächst ein Mond im Ried, und das mit uns erfroren, es glüht umher und sieht.	Страны как не бывало. Там месяц рос в кустах... Замерзла и пропала... Но жив огонь в глазах.
Es sieht, denn es hat Augen, die helle Erden sind. Die Nacht, die Nacht, die Laugen. Es sieht, das Augenkind.	Глаза ее живучи. Они глядят в простор , Вперились в ночь и тучи, Как в щелочный раствор.
Es sieht, es sieht, wir sehen, ich sehe dich, du siehst. Das Eis wird auferstehen, eh sich die Stunde schließt ²⁸ .	И мы глядим в надежде Узнать друг в друге нас . И лед воскреснет прежде, Чем наш сомкнется час ²⁹ .

Сонорные [p] и [c], создающие ужасающую атмосферу чего-то угрожающего, непостижимого (Es-оно), сохраняются в оригиналу подобных строках и словах – “Es ist ein Land Verloren, da wächst ein Mond im Ried” звучит в переводе как «Страны как не бывало. Там месяц **рос** в кустах...». Как и в предыдущих примерах, так и в «Лед, рай» шипящие согласные [ж] и [ч] вдвое привышают теоретическую частотность³⁰, в то время как фрикатив [ж] в оригинальном тексте встречается лишь в двух последних строках (auferstehen, Stunde, schließt). Начиная с первой строки смысл произведения кардинально изменен: в переводе появляются оригиналу семантически и идейно далекие поэтические предложения «Но жив огонь в глазах» или «И мы глядим в надежде»³¹. Стихотворение К. Богатырева не адаптирует характерную для Целана фигуру спряжения одного глагола (видеть) – перевод предлагает ряд синонимов (глядеть, впериться), – сообщающую некое подобие неизменности,

²⁸ [Wiedemann 2003, S. 132].

²⁹ [Целан 1975, с. 258].

³⁰ /Ж/: ч.: 1.90 т.: 0.8, /Ч/: ч.:2.86 т.:1.5.

³¹ В оригинале вовсе не идет речь о надежде.

монументальности, статики, то есть неся в себе своего рода альтернативную метафизику [ср. Седакова 2010, с. 526]. Также изменена чередка местоимений “Es sieht, es sieht, wir sehen, ich sehe dich, du siehst” [Досл.: Оно видит, оно видит, мы видим, я вижу тебя, ты видишь]³², в переводе отсутствует и знаменитое «ты» Целана.

Биографически не обоснованное подражание фонетике и отчасти лексике Мандельштама при переводе произведений Пауля Целана мы рассмотрели на примерах стихотворений «Памяти Поля Элюара», «Очи», «Дождь полнит кружку» и «Откос». Аллюзии на поэтический язык «брата Осипа» допустимы, возможно, при переводе текстов конца 1950-х – начала 1960-х гг., но не более ранних, а также более поздних произведений. Бесспорно, творчество Мандельштама оказало огромное влияние на поэтику Целана, однако после периода интенсивного увлечения и занятия русской поэзией в последние годы жизни он практически не обращался к ней. В текстах сборников “Fadensonnen” (1968) и посмертно опубликованных “Lichtzwang” (1970), “Schneepart” (1971) и “Zeitgehöft” (1976) не наблюдается корреспонденции ни с Мандельштамом, ни с каким-либо другим русским поэтом.

Итак, вплоть до начала, скорее, до конца 1990-х гг., русский читатель, если и знаком, то лишь с ‘оживленным’ Целаном, со словом Мандельштама в его произведениях. Встречается оно и в «Фуге смерти» Ольги Седаковой (1999):

он на нас выпускает своих **волкодавов** он нам дарит могилу
в воздушном пространстве³³
Мне на плечи кидается век-**волкодав**,
Но не волк я по крови своей...

В начале 2000-х ситуация начинает меняться и «недостаток Целана в России» прошедших лет компенсируется – выходят двухтомник статей под редакцией Ларисы Найдич («Пауль Целан: материалы, исследования, воспоминания. Том 1: Диалоги и переклички» 2004; Том 2: Комментарии и мемуары 2007), антология переводов Марка Белорусца и Татьяны Баскаковой («Пауль Целан. Стихотворения. Проза. Письма» 2008 и «Время сердца. Переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана» 2016), а также переводы циклов Лилит Жданко-Френкель «Кристалл» (2005), Анны Глазовой «говори и ты» (2012) и Алёши Прокопьева «Мак и память» (2017).

³² См. перевод этого стихотворения О. Седаковой [Седакова 2010, с. 482].

³³ [Седакова 2010, с. 461].

Современные переводчики пытаются найти, создать, сотворить произведения Целана на русском языке. Целана, уже как одного из самых значимых поэтов XX века, а не только как переводчика Мандельштама.

Литература

- Белорусец 2004 – *Белорусец М.* Целан и Мандельштам. Диалоги // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания: В 2 т. / Сост. и ред. Л. Найдич. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2004. Т. 1: Диалоги и переключки. С. 164–176.
- Бушман 1964 – *Бушман И.* Поэтическое искусство Мандельштама. München: ImWerden Verlag, 1964. С. 45.
- Дубин 1996 – *Дубин Б.* Пауль Целан: Портрет в зеркалах // Иностранная литература. 1996. № 12. С. 184–211.
- Глазова 2003 – *Глазова А.* Воздушно-каменный кристалл. Целан и Мандельштам // НЛО. 2003. № 63. С. 83–100.
- Литературный гид 2005 – Литературный гид. Роза никому: поэзия Пауля Целана // Иностранная литература. 2005. № 4. С. 203–264.
- Мандельштам 1993–1994 – *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 1–3 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1994.
- Мандельштам 2002 – *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. проф. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова. М.; Augsburg: ImWerden Verlag, 2002. Т. 2. С. 28.
- Мерлин 2016 – *Мерлин В.* Поэтическая лингвистика Мандельштама. Русский ларингал // Wiener Slawistischer Almanach. 2016. Vol. 78. С. 203–228.
- Нестеров 2007 – *Нестеров А.* «Псалом» и «Окно хижины» Пауля Целана на фоне еврейской традиции // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания: В 2 т. / Сост. и ред. Л. Найдич. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2007. Т. 2: Комментарии и мемуары. С. 250–263.
- Никонова 2006 – *Никонова Н.* Пауль Целан в русских переводах и как переводчик русской поэзии // Европейский интерлингвизм в зеркале литературы: картина мира в немецкоязычной поэзии и ее русских переводах: от романтизма к модернизму. Материалы российско-германского семинара. Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2006. С. 153.
- Павлова 2005 – *Павлова Н.* Природа реальности в австрийской литературе. М.: Языки славянской культуры, 2005.
- Пауль Целан 2004 – *Пауль Целан.* Материалы, исследования, воспоминания: В 2 т. / Сост. и ред. Л. Найдич. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2004. Т. 1: Диалоги и переключки.
- Седакова 2010 – *Седакова О.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. Т. 2: Переводы.

- Успенский 2014 – *Успенский Ф.* Мандельштам в спорах о языке. Звук -щ в стихотворении «Оттого все неудачи» // Успенский Ф. Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста». М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014.
- Хило 2014 – *Хило Е.* Жизнетворчество как основа межкультурного диалога: П. Целан – переводчик поэзии С.А. Есенина // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 162.
- Целан 1967 – *Целан П.* Строки времени. Молодые поэты ФРГ, Австрии, Швейцарии, Западного Берлина / Сост. И. Фрадкин; под ред. А. Исаева; коммент. Г. Громана. М.: ЦК ВЛКСМ, 1967. С. 14–17.
- Целан 1975 – *Целан П.* Из современной австрийской поэзии / Сост. Л. Гинзбург; предисл. Е. Витковского; под ред. А. Големба. М.: Прогресс, 1975. С. 217–279.
- Целан 2017 – *Целан П.* Мак и память / Пер. с немецкого А. Прокопьева. М.: Libra Press, 2017. С. 61.
- Шталь 2016 – *Шталь Х.* Стихотворение П. Целана «Мандорла» в польских и русских переводах / Ред. К. Татэока, В. Гречко, Ю. Китамура. Белград: Логос, 2016. С. 54–80.
- Broda 1988 – *Broda M.* “An Niemand gerichtet”. Paul Celan als Leser von Mandelstamm “Gegenüber” // Paul Celan / W. Hamacher, W. Menninghaus (hrsg.). Frankfurt a/M., 1988. S. 209–221.
- Celan 1958 – Paul Celan: Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958) // *Gesammelte Werke in sieben Bände* / B. Allemann und S. Reichert (hrsg.); R. Bücher (mitwirk.). Frankfurt a/M., 1983. Bd. III. S. 185f., hier S. 186.
- Chalfen 1979 – *Chalfen I.* Paul Celan – Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt a/M.: Insel Verlag, 1979. S. 93.
- Glazova 2008 – *Glazova A.* Counter-Quotation: The Defiance of Poetic Tradition in Paul Celan and Osip Mandelstam: Doctoral dissertation, Northwestern University, Evanston, IL, 2008.
- Ivanovic 1996 – *Ivanovic Ch.* Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung: Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren // *Studien zur deutschen Literatur*. 1996. Band 141. S. 39.
- Wiedemann 2003 – *Wiedemann B.* Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a/M., 2003.

References

- Allemann, B., Reichert, S. (hrsg.), Bücher, R. (mitwirk.) (1983), “Paul Celan: Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958)”, *Gesammelte Werke in sieben Bände. Bd. III*, Frankfurt a/M., Germany, S. 185f., hier S. 186.
- Belorusets, M. (2004), “Celan and Mandelstam. Dialogues”, in Najdich, L. (ed.), *Paul’ Tselan. Materialy, issledovaniya, vospominaniya. T. 1: Dialogi i pereklichki* [Paul

- Celan. Materials, research, memories. V. 1. Dialogues and exchange of views], *Mosty kul'tury*, Ierusalim: Gesharim, Moscow, Russia, Ss. 164–176.
- Broda, M. (1988), „An Niemand gerichtet“. Paul Celan als Leser von Mandelstamms „Gegenüber““, in: Hamacher, W. and Menninghaus, W. (hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt a/M., Germany, Ss. 209–221.
- Bushman, I. (1964), *Poehhtiskoe iskusstvo Mandelstama* [Poetic Art of Mandelstam], ImWerden Verlag, München, S. 45.
- Chalfen, I. (1979), *Paul Celan-Eine Biographie seiner Jugend*, Insel Verlag, Frankfurt a/M., Germany, S. 93.
- Dubin, B. (1996), “Paul Celan. Portrait in the Mirrors”, *Inostrannaya literatura*, vol. 12, pp. 184–211.
- Glazova, A. (2003), “Air stone crystal. Celan and Mandelstam”, *NLO*, vol. 63, Ss. 83–100.
- Glazova, A. (2008), *Counter-Quotation: The Defiance of Poetic Tradition in Paul Celan and Osip Mandelstam*, Doctoral dissertation, Northwestern University, Evanston, IL.
- Ivanovic, Ch. (1996), “Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung: Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren”, *Studien zur deutschen Literatur*, Band 141, Ss. 39.
- Khilo, E. (2014), “Creative life as the basis of intercultural dialogue. P. Celan – a translator of S.A. Yesenin poetry”, *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, vol. 1, p. 162.
- Literaturnyi gid, (2005), “A Rose to No One: Paul Celan’s Poetry”. *Inostrannaya literatura*, vol. 4. Ss. 203-264.
- Mandelstam, O. (1993–1994), *Polnoe sobranie sochinenij v 4-kh tomakh. T. 1-3* [Complete works in 4 volumes. Vol. 1-3], in Nerler, P. and Nikitaev, A. (comp.), Art-Biznes-Tsentr, Moscow, Russia.
- Mandelstam, O. (2002), *Sobranie sochinenii v trekh tomakh. Tom 2* [Collected works in three volumes. Volume 2], in Struve, G.P. and Filippova, B.A. (eds.), ImWerden Verlag, Moscow, Augsburg, S. 28.
- Merlin, V. (2016), “Mandelstam’s poetic linguistics. Russian laryngal”, *Wiener Slawistischer Almanach*, vol. 78, Ss. 203-228.
- Najdich, L. (ed.) (2004), *Paul’ Tselan. Materialy, issledovaniya, vospominaniya. V 2 t. T. 1: Dialogi i pereklichki* [Paul Celan. Materials, research, memories. In 2 vols. Vol. 2. Dialogues and exchange of views], *Mosty kul'tury*, Ierusalim: Gesharim, Moscow, Russia.
- Nesterov, A. (2007), ““The Psalm” and “The Window of the Hut” by Paul Celan Against the Background of Jewish Tradition”, in Najdich, L. (ed.), *Paul’ Tselan. Materialy, issledovaniya, vospominaniya. V 2 t. T. 2: Kommentarii i memuary* [Paul Celan. Materials, research, memories. In 2 vols., V. 2: Comments and Memoirs], *Mosty kul'tury*, Ierusalim: Gesharim, Moscow, Russia, Ss. 250-263.
- Nikonova, N. (2006), “Paul Celan in Russian translations and as a translator of Russian poetry”, *Evropeiskii interlingvizm v zerkale literatury: kartina mira v nemetskoyazychnoi poezii i ee russkikh perevodakh: ot romantizma k modernizmu. Materialy rossiisko-germanskogo seminaru* [European interlinguism in the mirror of literature. A picture of the world in German-language poetry and its Russian translations:

- from romanticism to modernism. Materials of the Russian-German seminar], Natsional'nyi issledovatel'skii Tomskii gosudarstvennyi universitet, Tomsk, Russia, p. 153.
- Pavlova, N. (2005), *Priroda real'nosti v avstriiskoi literature* [The nature of reality in Austrian literature], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Sedakova, O. (2010), *Sobr. soch.: V 4 t. T. 2: Perevody* [Collected works in 4 vol. V. 2: Translations], Universitet Dmitriya Pozharskogo, Moscow, Russia.
- Shtal', Kh. (2016), *Stikhotvorenie P. Tselana "Mandorla" v pol'skikh i russkikh perevodakh* [Verse by P. Celan "Mandorla" in Polish and Russian translations], in Tatehoka, K., Grechko, V. and Kitamura, Yu. (eds.), Logos, Belgrad, pp. 54-80.
- Tselan, P. (1967), *Stroki vremeni. Molodye poety FRG, Avstrii, Shveitsarii, Zapadnogo Berlina* [Lines of time. Young poets of Germany, Austria, Switzerland, West Berlin], in Fradkin, I. (comp.), Isaev, A. (ed.), Groman, G. (comm), TSK VLKSM, Moscow, Russia, pp. 14-17.
- Tselan, P. (1975), *Iz sovremennoi avstriiskoi poezii* [From modern Austrian poetry], in Ginzburg, L. (comp.), Vitkovskii, E. (pref.), Golemba, A. (ed.), Progress, Moscow, Russia, pp. 217-279.
- Tselan, P. (2017), *Mak i pamyat'* [Poppy and memory], in Prokop'ev, A. (transl. from German), Libra Press, Moscow, Russia, p. 61.
- Uspenskii, F. (2014), "Mandelstam in polemics on language. A sound -sch in the poem "That's why all the failures"", in Uspenskii, F. *Raboty o yazyke i poetike Osipa Mandel'shtama: "Sopodchinennost' poryva i teksta"* [Works on the language and poetics of Osip Mandelstam. "Cosubordination of impulse and text"], Fond "Razvitiya fundamental'nykh lingvisticheskikh issledovaniy", Moscow, Russia.
- Wiedemann, B. (2003), *Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt a/M, Germany.

Информация об авторе

Александра И. Третьякова, аспирант, Трирский университет, Трир, Германия; 54296, Германия, Трир, Universitätsring, д. 15; tretakov@uni-trier.de

Information about the author

Aleksandra I. Tretiakova, postgraduate student, Trier University, Trier, Germany; bld. 15, Universitätsring, Trier, Germany, 54296; tretakov@uni-trier.de

Восьмистишие у Манделъштама: несколько наблюдений

Анатолий В. Корчинский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, korchinsky@mail.ru*

Аннотация. В статье предпринимается попытка описать место и роль восьмистиший в творчестве Манделъштама на основе количественного анализа корпуса текстов поэта. Рассматриваются две основные восьмистишные формы – стихотворения-восьмистишия и восьмистишия-строфы. Анализируется использование различных типов восьмистиший в различные периоды творчества Манделъштама, закономерности варьирования и тенденции развития этой поэтической формы. Делаются наблюдения, касающиеся рифмы, метра и строфической структуры, возможностей циклизации одиночных восьмистиший.

Автор статьи приходит к выводу, что варьирование восьмистиший в творчестве поэта на протяжении его творческой биографии подразумевает как наличие вариантов, имеющих форманты единства, так и вариантов, в которых сохраняется стандартная «катренная» или иная внутренняя строфическая структура.

Две выделенные восьмистишные формы (восьмистишия-строфы и восьмистишия-стихотворения) различно варьируются с точки зрения метра. Наиболее полно представлены двусложные силлабо-тонические метры; метрика 8-строф в большей степени, чем 8-форм ориентирована на двусложные метры, а количество трехсложников в 8-формах почти вдвое превышает их число в 8-строфах. Последнее может служить косвенным подтверждением того, что, постоянно и настойчиво разнообразя метр, Манделъштам подчеркивает относительную «твердость» самой формы восьмистишия. В первую очередь это касается, конечно, 8-форм, так как в 8-строфах, видимо, велико влияние классической традиции, предполагавшей преимущественную ориентированность 8-строфы на двусложные метры. Однако и в том и в другом случае мы видим большой интерес поэта к развитию и разработке ресурсов восьмистишия именно как современной поэтической формы, а не как формы традиционной, обязывающей к воспроизводству прежних правил ее построения.

Ключевые слова: Манделъштам, восьмистишие, катрен, строфа, метр, рифма

Для цитирования: Корчинский А.В. Восьмистишие у Мандельштама: несколько наблюдений // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 6. С. 195–203. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-195-203

Eight lines poems/stanzas by Mandelstam. A few observations

Anatolii V. Korchinskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
korchinsky@mail.ru*

Abstract. The article attempts to describe the place and role of the eight lines stanzas in Mandelstam's work on the basis of quantitative analysis of the poet's texts. Two main octastich forms are considered – poems of eight verses and strophes of eight verses. The use of different types of them in different periods of Mandelstam's creative work, regularities of variation and tendencies of development of that poetic form are analyzed. Observations are made concerning rhyme, metre and strophic structure, as well as the possibilities of cycling single eight lines stanzas.

The author of the article comes to the conclusion that the variation of eight lines forms in the poet's creative work during his creative biography implies both the presence of variants with formants of unity and variants in which the standard quatrain or other internal strophic structure is preserved.

The two highlighted eight-lines forms (strophes of eight verses and poems of eight verses) vary widely in terms of meter. The most comprehensively presented are two-syllabic syllabic-accentual meters; the metric of the 8-strophes is more than that of the 8-form oriented to two-syllabic meters, and the number of the three-syllabics in the 8-forms is almost double their number in the 8-strophes. The latter can serve as an indirect confirmation of the fact that, by constantly and emphatically varying the meter, Mandelstam emphasizes a relative “firmness” of the very shape of the octastich. That primarily concerns, of course, the 8-forms, since in the 8-strophes, apparently, there is a greater influence of the classical tradition, which implied the predominant orientation of the 8-strophes to two-syllable meters. However the author sees the poet's great interest in the development of the resources of the eight lines form as a modern poetic one, and not as a traditional form of reproduction of the previous rules of its construction.

Keywords: Mandelstam, eight lines form, quatrain, poem, strophe, meter, rhyme

For citation: Korchinskii, AV. (2019), “Eight lines poems/stanzas by Mandelstam. A few observations”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 195–203. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-195-203

Мандельштам проявлял значительный интерес к восьмистишию как специфическому способу упорядочивания стихотворного материала. В его творчестве встречается довольно много стихотворений, либо состоящих из восьми строк (далее для краткости будем называть их «8-формы»), либо текстов, построенных на основе строф-восьмистиший (далее – «8-строф»). Если обратиться к статистике, то всего в стихотворном корпусе поэта, состоящем из 429 оригинальных стихотворений (без учета стихов на случай, шуточных стихотворений и стихов для детей), насчитывается 78 текстов, тем или иным образом конститутивно ориентированных на формат восьмистишия, что составляет 19% от всего объема текстов¹. При этом из полученной выборки 70% (53 текста) составляют 8-формы и 30% – стихотворения, которые содержат 8-строфы (но не всегда состоят из 8-строф). Из этого кажется очевидным предпочтение, отдаваемое поэтом 8-формам и даже, возможно, тяготение к разработке восьмистишия как особого лирического жанра (особенно если учитывать один из важнейших мандельштамовских «циклов» 1932–1934 г., получившего издательское наименование «Восьмистишия»).

Однако интереснее посмотреть не на итоговый баланс двух основных разновидностей восьмистишных комплексов в поэзии Мандельштама в целом, а на динамическое соотношение этих форм в рамках творческой эволюции автора. Нередко мы можем наблюдать, что его формальный инструментарий развивается не линейно – от одних приемов и форм к другим, а скорее, по траектории варьирования одних и тех же тенденций и моделей.

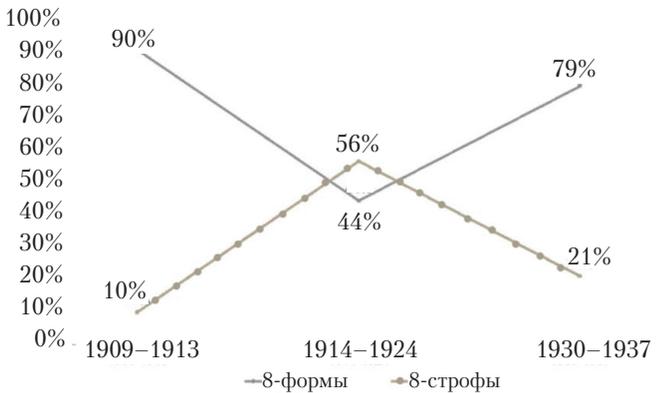
Общую динамику соотношения разных форм восьмистишия в разные периоды творчества можно видеть ниже на рис. 1.

Мандельштам проявлял интерес к восьмистишию с самого начала. При этом в раннем творчестве, с 1909 по 1914 г., восьмистишие очень редко используется им в качестве строфической формы. Собственно говоря, оно встречается только один раз – в стихотворении 1909 г. «Нежнее нежного...», да и то, строго говоря, не «в чистом виде», а в сочетании с девятистишием (то есть в качестве строфы в структуре текста не повторяется).

Однако в этот период у Мандельштама довольно частотны стихи в форме восьмистиший (в основном по схеме «2 катрена»), причем видно, что их довольно много в 1909 г., затем – меньше, а к 1914 г. их число снова заметно возрастает: «Ни о чем не нужно

¹ *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. Т. 1: Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда, 2009.

Динамика: число 8-форм и 8-строф в разные годы



говорить...», «В морозном воздухе растаял легкий дым...», «Дыханье вешее в стихах моих...» 1909 г.; «Где вырывается из плена...» 1910 г.; «Образ твой, мучительный и зыбкий...» 1912 г.; «В спокойных пригородах снег...», «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...» 1913 г.; «Летают валькирии, поют смычки...», «Ахматова», «Есть иволги в лесах, и гласных долгота», «Природа – тот же Рим и отразилась в нем...», «Пусть имена цветущих городов...», «Автопортрет», «Как овцы, жалкою толпой...», «Когда держался Рим в союзе с естеством...», «Реймс и Кельн» 1914 г.

Примерно в это же время, в 1914–1915 гг., поэт начинает активно осваивать восьмистишия в качестве строфы. 8-строфы используются в таких текстах, как «Ода Бетховену» и «Аббат» 1915 г.; «Я не увижу знаменитой “Федры”...», «Как пышных покрывал и этого убора...», «Зверинец», «Не веря воскресенья чуду...» 1916 г.; «Еще далёко асфоделей...» 1917 г.; «Tristia» 1918 г.; «На каменных отрогах Пиэрии...» 1919 г.; «Феодосия» 1919–1922 гг.; «Я наравне с другими...» 1920 г.; «Век» 1922 г.; «Грифельная ода» 1923 г.; «1 января 1924» 1924 г. Как видим, в течение этого творческого десятилетия использование 8-строфы стабилизируется, причем именно в этот период практически пропадают стихотворения, написанные в форме восьмистиший (за исключением «Мадригала» 1916 г., написанного восьмистишием-триолетом – это как бы одиночная 8-строфа, а также нескольких текстов, не публиковавшихся Мандельштамом).

Далее восьмистиший ни в одной из интересующих нас форм не появляется вплоть до 1930 г.

В творчестве 1930-х гг. вновь стремительно нарастает внимание Мандельштама к 8-формам: восьмистишиями являются 7 из

12 стихотворений цикла «Армения» (3 из них имеют форму двоянных катренов, разделенных на четверостишия, прочие 5 имеют астрофическую композицию); в том же году написаны восьмистишия «На полицейской бумаге верже...», «Колочая речь араратской долины...», «Как люб мне натугой живущий...»; в 1931 г.: «Мы с тобой на кухне посидим...», «После полуночи сердце ворует...», «Колот ресницы. В груди прикипела слеза...», «Ночь на дворе. Барская лжа...»; в 1932 г.: «Вы помните, как бегуны...»; «Восьмистишия» 1932–1934 гг.; «Татары, узбеки и ненцы...», «У нашей святой молодежи», «Твоим узким плечам под бичами краснеть...» 1934 г.; «Наушнички, наушнички мои!...», «Ты должен мной повелевать...» 1935 г.; «Нынче день какой-то желторотый...» 1936 г.; «В лицо морозу я гляжу один...» и «Я скажу это начерно, шепотом...» 1937 г.

Преобладание 8-форм в 1930-е налицо, однако время от времени у Мандельштама появляются и тексты, написанные 8-строфой: «Увы, растаяла свеча...» (1932; 1935), «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933). В стихотворении с нетождественной строфикой «С примесью ворона голуби...» (1937) имеется 8-строфа. Сюда же можно отнести стихотворение с нетождественной «Чарли Чаплин» 1937 г., в составе которого есть 2 восьмистишия.

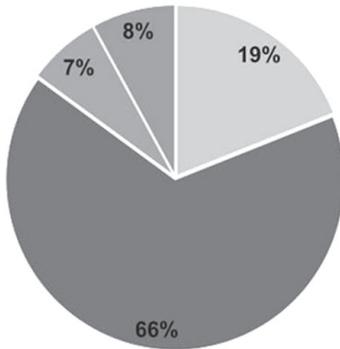
Из приведенных наблюдений следует, что Мандельштам осознал восьмистишие в двух его ипостасях как различные формы, которые в разные периоды творчества становились то более, то менее значимыми. Иногда эти формы мыслились, скорее, как взаимозаменяемые (в ранний период и в 1910–1920-е гг.), иногда – скорее, как сосуществующие и дополняющие друг друга. В частности, в 1930-е гг. видны попытки сближения двух статусов восьмистишия: автономная 8-форма нередко включается в более крупное целое («Армения», «Восьмистишия»), а поскольку природа этого целого порой определяется не просто как циклическая, а как колебание между лирическим циклом и большим стихотворением (как в «Восьмистишиях» [Корчинский 2016, с. 111–116]), то можно предположить, что в некоторых случаях восьмистишие воспринимается поэтом как переходная форма между отдельным текстом и строфой. А сосуществование 8-форм и 8-строф в поэзии 1930-х гг. дополнительно свидетельствует в пользу того, что активная поэтическая работа с восьмистишиями является одной из значимых творческих тенденций в поэзии Мандельштама.

Отдельно следует сказать о том, насколько решающим для определения восьмистишия является, как кажется, сугубо «внешний» и чисто количественный фактор восьми строк и насколько корректным является объединение под одной рубрикой различных строфических образований – одиночных (астрофических) вось-

мистиший, текстов/строф, построенных путем соединения двух катренов (в 8-строфах это соединение отмечается графически, в 8-формах – нет) или четырех двустиший. Помимо уже высказанных соображений о том, что в поэтическом мышлении Мандельштама восьмистишие является одновременно самостоятельной и в то же время весьма вариативной формой, можно вспомнить о том, что одноименный «цикл» начала 1930-х гг. объединяет в себе фрагменты (строфы) двух разных ненаписанных стихотворений [Гаспаров 2001, с. 47–54], которые по объему должны были превышать восьмистишие, но при этом каждый из этих фрагментов мыслился относительно автономно и состоял из двух катренов, а не из «целостных» восьмистиший. Поэтому можно с большой долей вероятности предполагать, что к восьмистишиям Мандельштам относил именно те формы, которые насчитывали восемь строк, а не только те, которые имеют внутри себя более одного интегрирующего фактора (отсутствие интервала, специфическую рифмовку, связующую двустишия или катрены в более крупное целое или тесную синтаксическую связь). На рис. 2 можно видеть, что именно двухкатренная форма преобладает в структуре восьмистиший обеих разновидностей.

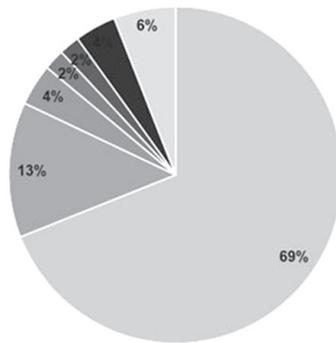
Рифмовка и структура строфы/текста

8-строфы



- Др. типы рифмовки (19%)
- Белый стих (7%)
- Катрен станд. (66%)
- Сицилиана (8%)

8-формы



- Катрен станд. (69%)
- Катрены + белый стих (4%)
- Катрен нестанд. (2%)
- Двустишия (6%)
- Катрен нестанд. (13%)
- Нерасчл. катрены стандарт. (2%)
- Нерасчл. + белый стих (4%)

Кроме того, во многих случаях именно в сдвоенных катренах мы обнаруживаем те или иные внутренние процессы сближения их между собой – как бы слияния двух четверостиший в единое восьмистишие. Например, в стихотворении «Ни о чем не нужно говорить...» (1909) внутрителистовое единство поддерживается рифмовкой: ААВВ ААСС, в стихах 1 и 6 рифма тавтологическая, в стихах 2 и 5 – частично омонимическая. В тексте 1931 г. «После полуночи сердце ворует...» схема рифмовки в двухкатренной композиции приближается к структуре сицилианы (а не триолета): аВаВ хВаВ, за исключением нерифмованной первой строки второго четверостишия, кроме того, в стихах 4, 5, 6 присутствует внутренняя тавтологическая рифма. В стихотворении «Наушнички, наушнички мои!...» 1935 г. при сохранении двух катренов выдерживается схема сицилианы: АbАb АbАb. То есть в случае 8-форм число строк для Мандельштама является более сильным фактором текстообразования, чем их строфический состав, что подтверждается возможностью введения дополнительных объединяющих строфы элементов.

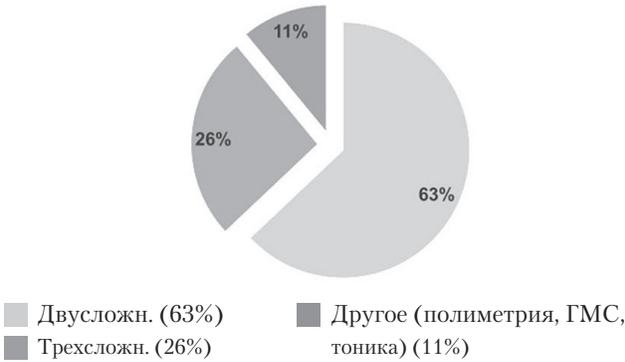
С другой стороны, 8-строфа, от которой можно было бы ожидать заведомо большей внутренней интегрированности (хотя бы в качестве дани традиции октавы, которая встречается весьма редко – менее чем в 10% 8-строф), у Мандельштама сравнительно редко имеет дополнительные «скрепы» между рифмующимися блоками (четверостишиями) – обычно схема рифмовки выглядит как аВаВсDсD. Сравнительно редка и вариативность рифмовки в 8-строфах. Например, в стихотворении «Зверинец» 1916 г. Аb-bAcDDc – схема рифмовки в 1 и 3 строфах, AbbACddC – схема рифмовки в 2, 5, 6 строфах, аВВаCddC – схема рифмовки в 4 строфе. В стихотворениях «Tristia» 1918 г., «На каменных отрогах Пиэрии...» 1919 г., «Я наравне с другими...» 1920 г., «Грифельная ода» 1923 г. имеются сквозные рифмы.

Таким образом, варьирование 8-форм и 8-строф подразумевает как наличие вариантов, имеющих форманты единства, так и вариантов, в которых сохраняется стандартная «катренная» или иная внутренняя строфическая структура.

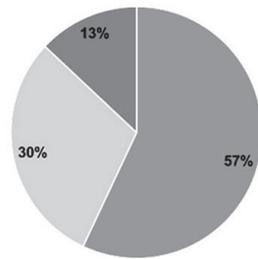
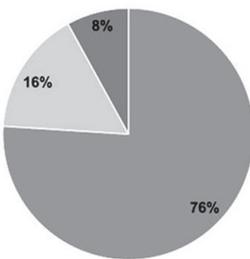
Две выделенные нами восьмистишные формы различно варьируются с точки зрения метра (см. рис. 3, 4). Наиболее полно, как и следовало ожидать, представлены двусложные силлабо-тонические метры: 63% от общего числа восьмистиший; 26% составляют трехсложники, 11% приходится на прочие метрические разновидности – полиметрические композиции, тонические размеры, гетероморфный стих. Интересно, что метрика 8-строф в большей степени, чем 8-форм ориентирована на двусложные метры (76%

против 57%), а количество трехсложников в 8-формах почти вдвое превышает их число в 8-строфах (30% против 16%). Последнее, полагаю, может служить косвенным подтверждением того, что, постоянно и настойчиво разнообразя метр, Мандельштам подчеркивает относительную «твердость» самой формы восьмистишия. В первую очередь это касается, конечно, 8-форм, так как в 8-строфах, видимо, велико влияние классической традиции, предполагавшей преимущественную ориентированность 8-строфы на двусложные метры. Однако и в том и в другом случае мы видим большой интерес поэта к развитию и разработке ресурсов восьмистишия именно как современной поэтической формы, а не как формы традиционной, обязывающей к воспроизводству прежних правил ее построения.

Метрические варианты в восьмистишиях



Метр в различных формах восьмистиший



- | | |
|---------------------------------|---|
| ■ Двусложн. (76%) | ■ Двусложн. (57%) |
| ■ Трехсложн. (16%) | ■ Трехсложн. (30%) |
| ■ Другие (полиметрия, ГМС) (8%) | ■ Другие (ГМС, дольник, тактовик) (13%) |

Литература

- Гаспаров 2001 – *Гаспаров М.Л.* «Восьмистишия» Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.). М., 2001. С. 47–54.
- Корчинский 2016 – *Корчинский А.В.* Форма и опыт: принцип вариативности в «Восьмистишиях» О.Э. Мандельштама // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 2. С. 111–115.

References

- Gasparov, M.L. (2001), ““The eight-lines stanzas” of Mandelstam”, *Smert' i bessmertie poeta. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 60-letiyu so dnya gibeli O.E. Mandel'shtama (Moskva, 28–29 dekabrya 1998 g.)* [Death and immortality of the poet. Proceedings of the International Scientific Conference dedicated to the 60th anniversary of the death of O.E. Mandelstam (Moscow, 28–29)], Moscow, Russia, pp. 47-54.
- Korchinskii, A.V. (2016), “Form and experience: principle of variability in “Eight lines stanzas” of Mandelstam”, *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik*, vol. 2, pp. 111-115.

Информация об авторе

Анатолий В. Корчинский, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, ГСП-3, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; korchinsky@mail.ru

Information about the author

Anatolii V. Korchinskii, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993, GSP-3; korchinsky@mail.ru

Коммуникативная стратегия металирики
раннего О. Мандельштама
(на материале «Я не слышал рассказов Оссиана...»)

Джонгхён Ли

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, jhlee312777@gmail.com*

Аннотация. В данной работе автор обращается к проблеме конфигурации различных жанровых стратегий лирики и ее функции в художественном целом металирического произведения. Для этой цели будут использованы понятие «металирики», разработанное австрийской исследовательницей Е. Мюллер-Цеттельманн, и концепция В.И. Тюпы о перформативной природе лирики.

В связи с этим наше внимание привлекает к себе стихотворение О. Мандельштама «Я не слышал рассказов Оссиана...» (1914) тем, что здесь творческая воля поэта осуществляется в различных перформативных стратегиях, в каждой лирическое «я» актуализирует себя разным образом. При этом гибридный жанрообразующий принцип дает возможность динамического преобразования лирического «я» по ходу стихотворения.

Не менее интересно, что сочетание идиллической и элегической стратегий в данном тексте ведет к нарастанию отделенности поэта от мировой культуры. В лирической стратегии волюнты, в свою очередь, просматривается стремление поэта к преодолению дихотомии «чужого» и «своего». При рассмотрении последней строфы стихотворения особое внимание уделено образу «скальда», в котором освещается кристаллизация мировых поэтических традиций.

В результате исследования автор статьи предлагает определение перформативной стратегии, свойственной мандельштамовской металирике, которая ориентирована на историю поэтики.

Ключевые слова: коммуникативная стратегия, перформатив, жанр, металирика, Мандельштам

Для цитирования: Ли Дж. Коммуникативная стратегия металирики раннего О. Мандельштама (на материале «Я не слышал рассказов Оссиана...») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 6. С. 204–215. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-204-215

Communicative strategy of young
O. Mandelstam's metalyrical poetry
("I haven't heard of the tales of Ossian")

Jonghyeon Lee

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
jhlee312777@gmail.com*

Abstract. This article examines the configuration of various genre strategies of lyric and its function in the artistic wholeness of metalyrical poetry. For this purpose the author analyses O. Mandelstam's poem "I haven't heard of the tales of Ossian" (1914) in terms of the concept "metalyric" by E. Müller-Zettelmann and the idea of Prof. V.I. Tyupa about the performative nature of lyrical poetry.

In this regard, the attention is drawn to O. Mandelstam's poem "I haven't heard the tales of Ossian" (1914) because there the poet's creative will is carried out in various performative strategies, each lyrical "I" actualizes itself in different ways. At the same time, a hybrid of genre-forming principles makes it possible to dynamically transform the lyrical "I" in the course of the poem.

It is no less interesting that the combination of idyllic and elegiac strategies in this text leads to an increase in the alienation of the poet from world culture. In the lyrical strategy of volonte, in turn, the poet's desire to overcome the dichotomy of the "alien" and "his own" is visible. When considering the last stanza of the poem, special attention is paid to the image of the "skald", which highlights the crystallization of world poetic traditions.

As a result of the study, the author of the article offers a definition of a performative strategy inherent to the Mandelstam's metalyric, which is oriented at the history of poetics.

Keywords: communicative strategy, performative, genre, metalyric, Mandelstam

For citation: Lee, J. (2019), "Communicative strategy of young O. Mandelstam's metalyrical poetry ('I haven't heard of the tales of Ossian')", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 204–215. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-204-215

В своей статье «Преодолевшие символизм» (1916) В.М. Жирмунский охарактеризовал стихи раннего Мандельштама как «поэзию поэзии». Взявший это понятие у немецкого романтика Ф. Шлегеля, ученый определяет его следующим образом: «поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, <...> а чужое художественное восприятие жизни» [Жирмунский 1928, с. 305]. Для уточнения своей мысли, процитировав две строки из стихотворения

«Я не слышал рассказов Оссиана...» («Я получил блаженное наследство – / Чужих певцов блуждающие сны»), В.М. Жирмунский замечает: «Перед этим объективным миром, художественно воссозданным его воображением, поэт стоит неизменно, как посторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище. Для него вполне безразличны происхождение и относительная ценность воспроизводимых им художественных и поэтических культур» [Жирмунский 1928, с. 305–306].

Если согласиться с мнением ученого, что Мандельштам «вообще не рассказывает о себе» [Жирмунский 1928, с. 305], то мы можем понять безразличность поэта к «происхождению <...> поэтических культур». Однако при чтении стихотворения, процитированного самим В.М. Жирмунским, возникает вопрос: разве действительно «поэт стоит неизменно, как посторонний наблюдатель»?

Данная статья посвящена разъяснению творческого преобразования лирического «я» в стихотворении раннего Мандельштама, которое «рефлексируя над собственной природой, начинает становиться метапоэзией» [Бройтман 2008, с. 299]. При этом важно то, что в интересующем нас стихотворении различные жанровые стратегии служат для творческой воли, чтобы «вписаться в культурную преемственность, в историческую память» [Гаспаров 1995, с. 336], которую считает главной заботой поэта М.Л. Гаспаров. Для этой цели будут использованы понятие «металирика», разработанное австрийской исследовательницей Е. Мюллер-Цеттельманн, и концепция В.И. Тюпы о перформативной природе лирики.

Сначала обратимся к понятию «перформативная стратегия лирики». Как формулирует В.И. Тюпа, коммуникативная стратегия литературного текста представляет собой позиционирование говорящего субъекта, объекта и адресата [Тюпа 2016, с. 104–105]. В отличие от нарративной стратегии, ее можно назвать перформативной исходя из понятия Дж. Остина «перформативное высказывание», где говорящий «не просто *говорит* (здесь и далее выделено автором. – Дж. Л.), но *делает* нечто» [Остин 2006, с. 264]. Перформативную стратегию лирики, по мысли В.И. Тюпы, составляют модус самоактуализации лирического субъекта, ценностная архитектура лирического мира и этос суггестивности лирического высказывания относительно адресата [Тюпа 2014, с. 306–312].

Эти три момента являются «минимальным числом “конструктивных факторов” (Тынянов), которые присущи <...> модификации лирического дискурса» [Тюпа 2012, с. 15]. Выявление этих конструктивных факторов представляет собой «инвариантный подход к типологии лирических жанров» [Тюпа 2012, с. 15], который отличается от кластерной типологизации, указывающей

на «исторические конкретные жанровые модели бытования литературной традиции» [Тюпа 2012, с. 9]. В соответствии с «инвариантным подходом» к типологии лирических жанров в каждой жанровой стратегии меняются лишь особенности самоактуализации, ценностной архитектоники и суггестивности.

Необходимо отметить, что здесь мы имеем в виду не исторический, а теоретический жанр, то есть «результат теоретической дедукции», как говорит Цв. Тодоров [Тодоров 1999, с. 16]. Иначе говоря, его можно назвать жанрообразующим принципом. При этом в одном лирическом произведении могут обнаружиться «не одна, а разные, конструктивно взаимодействующие в построении художественного целого» [Тюпа 2012, с. 8] жанровые традиции. М.М. Гиршман, проследив становление концепции художественного целого в истории русской литературы, указывает на то, что уже в произведениях А.С. Пушкина проявляется «способность создавать в произведениях образы различных жанров и преобразовывать разные жанровые традиции в элементы складывающегося нового – нежанрового – целого» [Гиршман 2007, с. 35]. Было бы уместно сказать, что в силу сосуществования нескольких жанровых стратегий в одном стихотворении может возникнуть своего рода художественное целое, которое нельзя свести к однородному позиционированию субъекта, объекта и адресата. Наша задача в том, чтобы разъяснить конфигурацию различных жанровых стратегий и определить ее функцию в художественном целом произведения.

Что касается «нового – нежанрового – целого», как говорит М.М. Гиршман, наше внимание привлекает к себе художественная целостность в металирических стихотворениях. По мысли Е. Мюллер-Цеттельманн, «металирика включает в себя стихотворения, которые автореферентны к (лирическим) литературным текстам и, в широком смысле, к искусству вообще, и которые в эксплицитном, дискурсивном или имплицитном способе (“showing”) обращают внимание на такие аспекты фикциональности литературного произведения, как *factio* и/ли *fictum* (выделено автором. – Дж. Л.)» [Müller-Zettelmann 2005, p. 142]. Поскольку металирика определяется своим характером референтности, скажем, «автореферентностью» [Brandmeyer 2011, s. 157], она не принадлежит к какому-либо одному из лирических жанров, но ориентирована на определенную функцию [Brandmeyer 2011, s. 157], то есть на автометаописание. Именно в этой ориентации заключается целостность металирики.

Е. Мюллер-Цеттельманн, приводя выражение французского философа Дж.П. Дюпюи, описывает автореферентную структуру

металирики следующим образом: субъект речи и объект вступают в отношения «неистовая осциляция» (*frenzied oscillation*) [Müller-Zettelmann 2005, p. 135]. Здесь происходит «бесконечная альтернатива иерархических отношений между» [Duruu 1990, p. 106] субъектом и объектом, поскольку субъект речи говорит об объекте, частью которого является он сам. Если мы применяем эту «осцилляцию» к перформативной стратегии, то в металирическом стихотворении субъект речи актуализирует себя через высказывание о своем творчестве или культуре, при котором это оказывает влияние обратно на субъект.

Рассмотрим стихотворение Мандельштама «Я не слышал рассказов Оссиана...» с точки зрения вышепредъявленных теоретических рассуждений. С первой строки лирическое «я» признает, что оно не причастно к оссианической традиции и задается вопросом: «Зачем же мне мерещится поляна»¹. Далее показывается театр войны в древней Шотландии: поляна, кровавая луна, перекличка ворона и арфы, шарфы, дружинники и т. д.² Такие образы могут вести к обобщению, что лирический герой втягивается в мир легендарного кельтского барда и наследует его творчество.

Однако во второй половине стихотворения очевидно сосуществование различных перформативных стратегий. Сначала обратимся к третьей строфе:

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

Вовлеченный в оссианскую традицию лирический герой возглашает: «Я получил блаженное наследство». В этом моменте стихотворения обнаруживается идиллическая стратегия, в которой происходит итеративное «самоопределение <...>, позиционирующее лирическое “я”, <...>, как принадлежащее множеству прецедентных феноменов жизни» [Тюпа 2012, с. 21]. По словам

¹ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. Т. 1. С. 77.

² О. Ронен подчеркивает, что «предметом повтора в этом стихотворении является <...> лермонтовский текст («Желание»)), и обнаруживает «лаконически зашифрованный <...> конкретный лермонтовский образ *ворона степного* (выделено автором. – Дж. Л.), задевшего струну шотландской арфы». См.: Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: ГИПЕРИОН, 2002. С. 21–22.

В.И. Тюпа, идиллия опирается на архаичную архитектонику «поляризации “своего” и “чужого”» [Тюпа 2012, с. 20], при котором лирическое «я» находится в «своем» круге и в состоянии покоя. Однако в данном стихотворении лирическое «я» принимает «Чужих певцов блуждающие сны» как «свое» наследство от предков. Можно сказать, что у Мандельштама идиллические инварианты выражены в перевернутом виде: «чужое» воспринимается как «свое», и наследник чувствует покой в «чужом».

Такая ситуация обостряется элегической стратегией в третьей и четвертой строках той же строфы: «Свое родство и скучное соседство / Мы презирать заведомо вольны». Как отмечает В.И. Тюпа, «жанровая архитектоника элегического целого состоит в ценностном напряжении <...> между *прошлым и настоящим* (выделено автором. – Дж. Л.)» [Тюпа 2012, с. 25]. Итак, лирический герой не довольствуется своими «родством» и «соседством», которые присутствуют в данный момент, а стремится к далекому прошлому и чужому.

При этом чередование идиллической и элегической стратегий освещается следующим замечанием С.Н. Бройтмана: «То, что классик видел как свое, неклассический поэт видит как чужое, а неоспоримый и для него акт наследования традиции оказывается непредустановленным и независимым ни от кровного родства, ни от пространственно-временных детерминант» [Бройтман 2008, с. 307].

Значит, то, что было «своим» для классической идиллии в непрерывности мировой культуры, становится далеким и недоступным для «неклассического поэта» Мандельштама. Лирический герой, отделенный от всемирной культурной традиции и ставший элегическим субъектом, отрицает «свое» настоящее и близкое родство, что можно назвать как «апофатическая» самореализация. Как отмечает С.Н. Бройтман, апофатический модус присутствия лирического «я» заложен уже в первых строках стихотворения: «Я не слышал рассказов Оссиана, / Не пробовал старинного вина».

Потерявший связь с мировой поэтической традицией субъект похож на белую бумагу, где можно записать любые культурные наследства. Чтобы избежать отчужденности от культуры, апофатический лирический герой обращается к «чужой» традиции. Можно сказать, что для осуществления такой творческой воли Мандельштам нуждался в своеобразном сочетании элегической и идиллической стратегий. Отделенному от культурного наследства субъекту требовалась идиллическая предыстория, чтобы ее оплакивать по-элегически. Этому дает основание следующее высказывание поэта в главе «Комиссаржевская» из прозаического произведения «Шум времени» (1925): «Разночинцу не нужна

память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова»³.

Примечательно то, что элегическая стратегия стихотворения Мандельштама не исчерпывается апофатической самоактуализацией лирического «я». Л.Я. Гинзбург характеризует элегическую поэтику так: «Элегическая поэтика – поэтика узнавания. И традиционность, принципиальная повторяемость являются одним из сильнейших ее поэтических средств» [Гинзбург 1964, с. 24]. Однако в анализируемом нами стихотворении лирический герой лишен всякой «традиционности», что очевидно в перевернутой идиллической стратегии, где субъект ищет свой «очаг» в чужой культуре. Как же возможно узнавание «своего» корня в изоляции от традиции?

Возможность осмыслить своеобразное «узнавание» у Мандельштама нам дает, кажется, последняя строфа стихотворения:

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Образу «скальда» в третьей строке уделяли внимание многие исследователи, поскольку скальд, то есть древнескандинавский певец, не является оссианским бардом. Во-первых, В.Н. Топоров, отметив, что «в русской литературе рубежа XVIII и XIX вв. “скальдическое” и “бардовское” оказались сильно сближенными, иногда до неразличимости <...>, в понимании читателя того времени», указывает на то, что в «сближающем» начале “скальдического” и “оссианического” существует «целый комплекс характерных признаков разной экстенциональности – “чужой”, “северный”, “предромантический”, “напряженно-экспрессивный”, “мрачно-зловещий”, “мужественно-воинственный”» [Топоров 2001, с. 830]. Этот целый комплекс признаков скальдического образа обнаруживается у Мандельштама в стихотворении «Когда на площадях и в тишине келейной...» (1917): «Но северные скальды грубы, / Не знают радостей игры...»⁴. Однако В.Н. Топоров подчеркивает, что в стихотворении «Я не слышал рассказов Оссиана...» Мандельштам «смешивает “оссианическое бардовское” с “древнескандинавско-скальдическим” не по незнанию разницы (или не столько

³ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2. С. 250.

⁴ Там же. 2009. Т. 1. С. 100.

поэтом), а по избранному принципу *Все перепуталось и сладко повторять / Россия, Лета, Лорелея...* (выделено автором. – Дж. Л.)» [Топоров 2001, с. 830–831].

Этот принцип получает более основательное осмысление в знаменитой статье «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» (1974). Приводя последние две строки стихотворения Мандельштама, авторы формулируют «принцип возвратности поэтического слова, преодолевающего разновременность и разноязычность», который лежит в «установке на соотнесение <...> с *мировым поэтическим текстом* (выделено автором. – Дж. Л.), конструируемым автором» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 2006, с. 201]. Здесь речь идет не столько об историческом факте сближения скальда с бардом в русской литературе рубежа XVIII и XIX вв., сколько о потенциале гибридной культуры, который позволяет поэту рассекать границы времени и языка.

Если учесть вышеизложенную установку Мандельштама на мировую культуру, легко согласиться с замечанием С.Н. Бройтмана о том, что «неосинкретический субъект <...> *скальд* (здесь и далее выделено автором. – Дж. Л.) – это и *Оссиан*, и *чужие певцы*, и *мы*, и, самое главное, *я*, изменивший точку зрения на себя и увидевший себя со стороны – как *другого*» [Бройтман 2008, с. 300]. В этом моменте обратим внимание на проблему целостности металирики. Как мы выше рассуждали, металирическое стихотворение приобретает целостность в автореферентной структуре, где субъект речи смотрит на себя как на объект, значит, как на «другого». В стихотворении Мандельштама субъект речи, наследуя оссианическую традицию, узнает себя как скальда потому, что он находится в разновременном и разноязычном культурном пространстве. Итак, поэт, отделенный от однородной традиции, обнаруживает себя в различных поэтических фигурах.

Не менее интересно, что здесь при элегическом «узнавании» просматривается своего рода выражение воли к свободному преобразению себя в художественной реальности. В ситуации отсутствия исконной традиции, которой можно подражать, узнавание и сложение «чужой песни» «как своей» имеет декларативный характер. В связи с этим совершенный вид глагола «сложит» подчеркивает установку лирического героя на будущий результат. Кроме того, слово «сложит» рифмуется со словом «может», что подтверждает право и компетентность поэта наследовать любые традиции и переформулировать их по-своему.

Если определить жанровую стратегию в этой части стихотворения, можем назвать ее «волюнтой» [Тюпа 2015, с. 77], которая

характеризуется «архитектоникой *порога* (выделено автором. – Дж. Л.), рубежа между настоящим и <...> открытым для свободных волеизъявлений будущим» [Тюпа 2012, с. 29], как говорит В.И. Тюпа. Еще можно предположить, что последнее слово предпоследней строфы «вольны» готовит переход от элегической стратегии к стратегии волеия.

Такое волеизъявление, ориентированное на мировую культуру и ее присваивание, можно найти и в известном стихотворении раннего Мандельштама: «Но чем внимательней, твердыня *Notre Dame*, / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам»⁵. Однако решающим представляется важнейшее отличие стихотворения «Я не слышал рассказов Оссиана» от поэтической программы акмеизма: в последнем поэт мечтает о своем творчестве по образцу готического собора в первом лице единственного числа «я», что сближает его высказывание с декларативным монологом, в первом же в силу неосинкретического образа «скальда» поэт направляет взгляд на себя в третьем лице.

В связи с этим любопытно то, что по ходу стихотворения исчезает первое лицо единственного числа: в первой строфе «Я не слышал...»; в третьей «Я получил...». В последней строке предпоследней строфы лирический герой причисляет себя к «Мы», наконец, в последней строфе отсутствует первое лицо. В образе «скальда», видимо, указывающем на творческий субъект, показательна «осцилляция между субъектом и объектом», которую предлагает Е. Мюллер-Цеттельманн для описания структуры металирики. «Скальд» как результат волеизъявления лирического героя содержит в себе неразличимость и неслиянность «своего» и «чужого». В процессе осваивания далеких поэтических традиций лирическое «я» теряет свое бывшее состояние, поэтому ему уже невозможно выступать в первом лице.

Вернемся к соображению В.М. Жирмунского, которое мы подвергли сомнению в начале статьи: разве в «поэзии поэзии» Мандельштама «поэт стоит неизменно, как посторонний наблюдатель» в отношении к «художественному воображенному миру»? Можно ответить на этот вопрос, подводя итоги вышесказанному.

Скорее всего, в стихотворении «Я не слышал рассказов Оссиана...» творческая воля поэта реализует себя в трех перформативных стратегиях, в каждой лирическое «я» актуализирует себя разным образом, при котором гибрид жанрообразующих принципов дает возможность преобразования лирического «я».

⁵ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. Т. 1. С. 62.

Во-вторых, сочетание идиллической и элегической стратегий ведет к нарастанию отделенности поэта от мировой культуры. Для такого художественного решения характерно «узнавание» себя в мировой культуре не как пассивной, а как волевой деятельности. Начинаясь с идиллической и элегической стратегий, тесно связанных с такими противопоставлениями, как «чужое» и «свое», «прошлое» и «настоящее», произведение завершается стратегией воления, где лирическое «я» обращено в будущее.

Наконец, образ «скальда» содержит в себе неслиянность и нераздельность лирического «я» и поэтических традиций. По ходу стихотворения происходит кристаллизация различных творческих сил, поэтому уместно сказать, что в металирике раннего Мандельштама субъект речи перформативно возобновляет поэтические традиции.

Литература

- Бройтман 2008 – *Бройтман С.Н.* О. Мандельштам. Я не слышал рассказов Оссиана // Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. С. 298–310.
- Гаспаров 1995 – *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Избранные статьи / Под ред. И. Прохоровой, С. Панова. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 327–370.
- Гинзбург 1964 – *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.: Советский писатель, 1964. 384 с.
- Гиршман 2007 – *Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2007. 560 с.
- Жирмунский 1928 – *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926. Л.: ACADEMIA, 1928. С. 278–321.
- Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 2006 – *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 181–212.
- Остин 2006 – *Остин Дж.* Перформативные высказывания // Три способа пролить чернила. Философские работы / Пер. В. Кирющенко. СПб.: Алетейя; СПбГУ, 2006. С. 262–281.
- Тодоров 1999 – *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
- Топоров 2001 – *Топоров В.Н.* Из истории русской литературы. Том II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга 1. М.: Языки славянской культуры, 2001. 912 с.
- Тюпа 2012 – *Тюпа В.И.* Генеалогия лирических жанров // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2012. № 4. С. 8–31.

- Тюпа 2014 – Тюпа В.И. Перформативные основания лирики // XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г.: Избранные труды / отв. ред. С.И. Богданов, Ю.В. Меньшикова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. С. 306–312.
- Тюпа 2015 – Тюпа В.И. Нераспознанный жанровый инвариант в лирической поэзии Мандельштама (1937) // Новый филологический вестник. 2015. № 1 (32). С. 75–81.
- Тюпа 2016 – Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.
- Brandmeyer 2011 – *Brandmeyer R.* Poetologische Lyrik // *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte* / D. Lamping (hrsg.). Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2011. S. 157–162.
- Dupuy 1990 – *Dupuy J.P.* Tangled Hierarchies: Self-Reference in Philosophy, Anthropology and Critical Theory // *Comparative Criticism: A Yearbook* / M. Ansprach (transl.). 1990. Vol. 12. P. 105–123.
- Müller-Zettelmann 2005 – *Müller-Zettelmann E.* “A Frenzied Oscillation”: Auto-Reflexivity in the Lyric // *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric* / E. Müller-Zettelmann and R. Margarete (eds.). Amsterdam; New York: Rodopi, 2005. P. 125–145.

References

- Brandmeyer, R. (2011), “Poetologische Lyrik”, in Lamping, D. (hrsg.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, pp. 157-162.
- Broitman, S.N. (2008), O. Mandelstam. “O. Mandelstam. “I haven’t heard of the tales of Ossian”, *Poetika russkoi klassicheskoi i neklassicheskoi liriki* [The Poetics of Russian Classical and Non-classical Lyrical Poetry], RGGU, Moscow, Russia, pp. 298-310.
- Dupuy, J.P. (1990), “Tangled Hierarchies: self-reference in Philosophy, Anthropology and Critical Theory”, in Ansprach, M. (transl.), *Comparative Criticism: A Yearbook*, vol. 12, pp. 105-123.
- Gasparov, M.L. (1995), “Poet and culture. Three poetics of Osip Mandelstam”, in Prokhorova, I. and Panov, S. (ed.), *Izbrannye stat’i* [Selected articles], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia, pp. 327-370.
- Ginzburg, L.Ya. (1964), O lirike [On Lyric], *Sovetskii pisatel’*, Moscow, Russia.
- Girshman, M.M. (2007), *Literaturnoe proizvedenie: Teoriya khudozhestvennoi tselostnosti* [Literary Work. Theory of Artistic Wholeness], Yazyki slavyanskoi kul’tury, Moscow, Russia.
- Levin, Yu.I., Segal, D.M., Timenchik, R.D., Toporov, V.N. and Tsiv’yan, T.V. (2006), “Russian semantic poetics as a potential cultural paradigm”, in Segal, D.M., *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as safe conduct], Vodolei Publishers, Moscow, Russia, pp. 181-212.

- Müller-Zetzelmann, E. (2005), “‘A Frenzied Oscillation’: Auto-Reflexivity in the Lyric”, in Müller-Zetzelmann E. and Margarete R. (eds.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Rodopi, Amsterdam, New York, pp. 125-145.
- Austin, J. (2006), “Performative statements”, in Kiriushenko, V. (transl. from English), *Tri sposoba prolit' chemila. Filosofskie raboty* [Three Ways of Spilling Ink. Philosophical Papers], Aleteiya, SPbGU, Saint Petersburg, Russia, pp. 262-281.
- Todorov, Tsv. (1999), *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Fantastic Literature], Dom intellektual'noi knigi, Moscow, Russia.
- Toporov, V.N. (2001), *Iz istorii russkoi literatury. Tom II: Russkaya literatura vtoroi poloviny XVIII veka: Issledovaniya, materialy, publikatsii. M.N. Murav'ev: Vvedenie v tvorcheskoe nasledie. Kniga 1* [From history of Russian literature. vol. 2. Russian literature of the second half of the 18th century. Researches, Materials, Publications. M.N. Murav'ev. Introduction to the Creative heritage. Book 1.], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Тура, В.И. (2012), “Genealogy of Lyrical Genres”, *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki* [Proceedings of Southern Federal University. Philology], vol. 4, pp. 8-31.
- Тура, В.И. (2014), “Performative Foundations of Lyrics”, in Bogdanov, S.I. and Men'shikova, Yu.V. (ed.), *XLII Mezhdunarodnaya filologicheskaya konferentsiya, Sankt-Peterburg, 11–16 marta 2013 g.: Izbrannye Trudy* [XLII International Philological Conference, St. Petersburg, March 11–16, 2013. Selected proceedings], Filologicheskii fakul'tet SPbGU, Saint Petersburg, Russia, pp. 306-312.
- Тура, В.И. (2015), “Unrecognized Genre Invariant in Lyric Poetry by O. Mandelstam (1937)”, *The New Philological Bulletin*, vol. 32, no. 1, pp. 75-81.
- Тура, В.И. (2016), *Vvedenie v sravnitel'nyu narratologiyu* [Introduction to Comparative Narratology], Intrada, Moscow, Russia. 145 p.
- Zhirmunskii, V.M. (1928), “Those Who Have Overcome Symbolism”, *Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916–1926* [Issues on Literary Theory. Articles 1916-1926], ACADEMIA, Leningrad, USSR, pp. 278-321.

Информация об авторе

Джонгхён Ли, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; jhlee312777@gmail.com

Information about the author

Jonghyeon Lee, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; jhlee312777@gmail.com

Лейтмотив рассечения и структура целого:
о двух «Футболах»

Олег Б. Заславский

*Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина,
Харьков, Украина, zaslav@ukr.net*

Аннотация. В статье показано, что в «Футболе» мотив рассечения не ограничивается сюжетом о Юдифи и Олоферне – это ключевой лейтмотив, который реализуется на самых разных уровнях текста. Это относится к структуре отдельных слов, «обрубанию» сюжета, соотношению образов и т. д. Игра в футбол использована Мандельштамом как объект с изначально присущим ему структурным дуализмом. Сюда относится разделение на две команды, двойное слово «футбол» и значимость двух языков сразу (в связи с английским происхождением игры и ее названия). Обнаружен целый ряд двуязычных англо-русских каламбуров, в том числе реализующих мотив рассечения. Соответствующие явления прослежены во «Втором футболе». Там на протяжении всего текста доминирует целостность двойных элементов, однако заканчивается он намеком на обезглавливание.

Ключевые слова: структура текста, декапитация, двуязычные каламбуры, Юдифь и Олоферн

Для цитирования: Заславский О.Б. Лейтмотив рассечения и структура целого: о двух «Футболах» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 6. С. 216–228. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-216-228

A leit-motif of dissection and a structure of the whole.
On two “Football”

Oleg B. Zaslavskii

*V. N. Karazin Kharkov National University,
Kharkov, Ukraine, zaslav@ukr.net*

Abstract. The article shows that in “Football” the motif of dissection is not restricted by the plot about Judith and Holofernes. It is a key leit-motif that is realized at different levels of the text. This concerns the structure of single words, “chopping off” the plot, correlation of images, etc. The football game is

used by Mandelstam as an object with a structural dualism, primordially inherent to it. This includes the division into two teams, double word “football” and the significance of two languages at once (in connection with English origin of the game and its title). The author finds a series of Russian-English bilingual puns including those that realize the motif of chopping off. The relevant phenomena are traced in “The Second Football”. There the text through its length is dominated by wholeness of the double elements, but it ends with a hint of decapitation.

Keywords: structure of text, decapitation, bilingual puns, Judith and Holofernes

For citation: Zaslavskii, O.B. (2019), “A leit-motif of dissection and a structure of the whole. On two ‘Football’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 216-228. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-216-228

Футбол

Телохранитель был отравлен.
В неравной битве изнемог,
Обезображен, обесславлен,
Футбола толстокожий бог.

И с легкостью тяжеловеса
Удары отбивал боксер:
О, беззащитная завеса,
Неохраняемый шатер!

Должно быть, так толпа сгрудилась,
Когда, мучительно-жива,
Не допив кубка, покатилась
К ногам тупая голова...

Неизъяснимо-лицемерно
Не так ли кончиком ноги
Над теплым трупом Олоферна
Юдифь глумилась...¹

1913

¹ *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Мец. М.: Прогресс- Плеяда, 2009. С. 289.

В структуре стихотворения значима параллель между футбольным поединком и библейским сюжетом об убийстве Олоферна Юдифью, которая отсекла ему голову. Дело здесь не ограничивается внешним сходством мяча и головы. В данной работе мы покажем, что отсечение головы является в произведении центральным лейтмотивом, который реализуется средствами самого текста на разных уровнях – от отдельных слов до композиции. Этот мотив вообще был довольно распространенным в русской культуре XX в. [Шиндин 1997, с. 220, 233, 244, 253]. В том числе свойствен он и поэзии Манделъштама [Шиндин 2000]. Однако нас он будет здесь интересовать лишь применительно к внутренней структуре данного стихотворения. При этом существенную роль играет английский язык, что приводит к характерным для Манделъштама двуязычным каламбурам. (Внимание к ним было стимулировано работой Г.А. Левинтона [Левинтон 1979] и затем вызвало целую серию работ на эту тему, где были обнаружены многочисленные примеры такого рода.) Значимость английского языка обусловлена происхождением игры и ее терминологией. При этом обильная двуязычная звуко-смысловая игра представлена в неявном виде, сама же Англия не упомянута ни разу [Акмальдинова, Лекманов, Свердлов 2014].

По замечанию Л. Гутриной, при выборе между разными вариантами «останавливается поэт именно на “обрубленном”, словно тело обезглавленного Олоферна, финале» [Гутрина 2009, с. 201–212]. Данное соответствие, бегло отмеченное Гутриной на одном примере, носит на самом деле ключевой характер. Уже имя героя, ставшего жертвой, в футбольном контексте выглядит как усеченное: «**Олоферн**» как результат отрубания «г» в слове «**гол**». Причем это касается начальных букв обоих слов, что в данном контексте соответствует голове. Кроме того, само рассечение в финале является двойным. Финал не просто обрублен и заменен многоточием. С одной стороны, очевидно напрашивающееся слово «враги» как бы отрублено от имеющегося текста. С другой стороны, оно «отрублено» и от последующего (отсутствующего) текста. Это связано с тем, что, в отличие от действий Юдифи, «враги» (даже если мысленно поместить это слово в текст) лишены предиката, он как бы отрублен от них. Более того, если понимать слово «враги» как относящееся к стану Олоферна, то возникает дополнительный фактор. Ясно, что они не могли «глумиться» над собственным полководцем – предполагается, что там были другие действия, которые и не попали в текст. (В черновике был вариант, в котором строка оканчивалась на «Юдифь глумилась и враги»². Но неслучайно же Манделъштам от него отказался.)

² *Манделъштам О.* Указ. соч. С. 289.

Так или иначе, подразумеваемое (но не приведенное) целое, которое было изувечено, отнюдь не представляло бы собой только лишь имеющийся текст плюс слово «враги». Несогласование между отсеченным словом «враги» и предшествующим текстом дает еще одно проявление двойного характера расщепления. «Враги» отделяются не только от имеющегося текста, но и от текста ненаписанного, где могла бы быть указана их реакция.

В ряде случаев в структуре текста проявляет себя еще один способ отсечения, связанный с соотношением части и целого. «Футбола толстокожий бог» – это, надо полагать, мяч, «обезображенный» многочисленными ударами. Но англ. ball – это сам по себе мяч. Получается, что в результате такого соотнесения целого и части половина, входящая в состав ключевого слова «футбол», как бы из него извлекается. В слове «отравлен» можно увидеть анаграмматически представленное указание на слова «ворота», «вратарь». При этом сочетание «врат» оказывается частью слова «отравлен»: идентификация телохранителя с вратарем получается путем извлечения части слова. Заметим еще, что называние вратаря телохранителем заставляет рассматривать охраняемые им ворота как тело. Но тогда мяч, влетающий в ворота, как раз и есть голова. А вратарь на фоне ворот сам может рассматриваться как их «глава», тем более что отравление предполагает участие «головы» в акте питья.

Обратим еще внимание, что 1-я строка состоит всего из одного предложения, которое на фоне остального текста выделяется своей минимальной краткостью – оно содержит всего 3 слова. А поскольку 1-е предложение и 1-я строка метонимически представляют собой своего рода «голову» стихотворения, то в результате получается еще один пример структурного воспроизведения мотива отсечения головы.

В данном контексте еще раз проявляет себя то свойство, что ключевое слово «футбол» является двойным. Оно получено соединением «foot» и «ball», причем и то и другое по отдельности в стихотворении обыгрывается. Прежде всего это связано с тем, что на картине Джорджоне (на которую очевидным образом ориентируется стихотворение) Юдифь попирает ногой голову Олоферна, а мяч (ball) и голова имеют схожую форму. Об этом уже писалось [Гутрина 2009, с. 205–206], но мы хотим здесь подчеркнуть другое: важно не только то, с чем именно соотносятся разные части слова «футбол», но и само обстоятельство, что соотнесение разных частей слова с разными объектами актуализует мотив расщепления, деавтоматизирующий двойную структуру слова.

В последней строфе упоминается, как Юдифь «глумится» над трупом Олоферна. Однако в картине Джорджоне, которая здесь

подразумевается, Юдифь ставит свою ногу не на обезглавленное тело (оно вообще не показано), а именно на голову. Такое несоответствие (в стихотворении говорится о трупе, т. е. теле, а согласно картине действие относится к голове) может быть понято как еще один пример разделения, рассечения, осуществляемого средствами текста. В предшествующей строфе голова катится к ногам. Надо полагать, что голова катится именно к ногам толпы (перед этим упомянутой), то есть и здесь разные части (голова и ноги) относятся к разным объектам, тем самым средствами текста передается рассечение.

При этом прилагательное «тупая», относящееся к голове, может быть понято как противопоставление не эксплицитованному «острому», значимость которого подразумевается из-за отсечения головы мечом. В данном контексте неожиданно двусмысленным становится и «лицемерный» характер глумления Юдифи, которая ставит ногу на отрубленную голову Олоферна. Здесь актуализуется «лицо» как часть слова «лицемерно». А поскольку лицо – это часть головы, то между умерщвленным врагом и мстительницей устанавливается «неизъяснимое» родство. Кроме того, касаясь отрубленной головы не просто ногой, а ее «кончиком», Юдифь как бы наличием целого «кончика» демонстрирует превосходство убийцы над жертвой, у которой отрублена как раз окончательность тела.

Если обобщить наблюдения, представленные выше, то получается, что соотношение «голова – тело / ноги» представлено трижды: мяч и футболисты, голова и окружающая толпа, убийца и жертва. Причем это сделано таким образом, что зрители действия или сама убийца, с одной стороны, и жертва – с другой, предстают как части виртуально единого, но в реальности разрубленного объекта. То есть декапитация относится не к одной лишь жертве, а оказывается структурным инвариантом мира стихотворения. Дополнительно на значимость обсуждаемого свойства указывает то обстоятельство, что в библейском сюжете ряд важных деталей был представлен иначе. Не было никакой толпы, убийство было совершено скрытно, враги не обступали убийцу и жертву. Внеся соответствующие изменения, Мандельштам придал рассечению универсальный характер.

По замечанию Л. Гутриной, «морфема “фут”, переводимая как “ступня”, дает толчок возникновению новых семантических ходов в 3–4 строфах» [Гутрина 2009, с. 206]. Примеры звукописи, приводимые Л. Гутриной по этому поводу, касаются русского языка. Вместе с тем в тексте проявляет себя и скрытое двуязычие, связанное со «ступней». А именно в сочетании «“(…) К ногам тупая голова”» значимо то, что по-английски «тупой» (в смысле

«глупый») – это *stupid*. Это слово оказывается медиатором между стоящими в тексте рядом «ногами» (*ступнями*) и «тупой», что являет собой пример поэтики «отсутствующих звуко-смысловых посредников» [Двинятин 2007]. В контексте сюжета о соотношении целого и части, находящейся на конце тела, значимо также то обстоятельство, что ступня представляет собой именно конец ноги. В сюжете о Юдифи часть отсекается от целого, т. е. объект оказывается жертвой. В футбольном сюжете ступня как часть ноги, бьющая по мячу, относится к «агрессору».

Еще один скрытый двуязычный каламбур присутствует в 1-й строке 3-й строфы. Два слова на русском языке – «толпа» и «сгрудиться» – по-английски передаются одним – *crowd*, причем между ним и «сгрудиться» существует созвучие. При этом два разных слова «сгрудились» в одно.

Слово «гол» (*goal*), ключевое как для реального футбольного поединка, так и для данного стихотворения, отсылающего к сюжету об отсечении «голова», означает «цель». Но тогда получается ряд значимых структурных соответствий. С одной стороны, в библейском сюжете отсекается голова. С другой – *целое* слово «голова» в тексте как бы подвергается рассечению, в результате которого появляется «гол». Более того, «цель» в стихотворении так и не достигается, поскольку футбольный сюжет не получает целостного завершения. Текст прерывается, гол, по-видимому, так и не забит, хотя до победного завершения остается совсем чуть-чуть: мяч еще не влетел в «неохраняемый шатер», т. е. ворота, которые не защищает «отравленный» вратарь (выдвинувшийся от ворот; по-видимому, его обвел кто-то из нападающих – см. далее). Тем самым «обрубленным» оказывается не только текст (см. выше), но и сам футбольный сюжет. Слово «гол» присутствует в стихотворении также и в неявном виде: «глумилась» намекает на «изгалялась».

Еще один каламбур такого рода связан с двусмысленным в данном контексте словом «кубок». Оно отсылает к английскому *cup*, что в свою очередь намекает на *декапитацию*. Причем отсечение головы упоминается как раз в строках, где говорится о процессе питья из кубка. Прерывание процесса («не допив...») может здесь рассматриваться как аналог рассечения, сразу после которого и «покатилась (...) голова». То, что отрубленная голова остается «мучительно-живой», указывает, что жизнь не переходит сразу в смерть, а они сосуществуют как половинки разрубленного целого.

Тема питья, отравления в стихотворении возникает дважды: «телохранитель был отравлен», «Не допив кубка». В обоих случаях это связано с убийством – отравлением в первом случае

и отсечением головы во втором. Но поскольку здесь на это накладывается мотив игры («телохранитель как вратарь»), то в таком контексте можно усмотреть здесь еще один двуязычный (причем не прозвучавший) каламбур: «вино» как напиток и win как «выиграть». Соответственно, «отравленный» вратарь – это вратарь, которого обыграли, в результате чего ворота перед игроком и оказались незащищенными («неохраняемый шатер»). Если учесть обсуждаемую двуязычную звукоосмысловую игру, то попутно разрешается парадокс, согласно которому в стихотворении «мотив отравления, текстуально увязываемый с конкретным культурным сюжетом, самим этим сюжетом не мотивирован» [Шиндин 1997, с. 227]. То, что выглядит как аномалия при «одноязычном» прочтении стихотворения, становится вполне системным при прочтении двуязычным.

Указанное выше обстоятельство является лишь одним проявлением общего свойства двойственности, связанного с мотивом рассечения на две части. В том числе это касается и такого абстрактного, казалось бы, свойства, как двусмысленность, которая может проявляться на уровне реалий. Например, кубок как чаша и кубок как приз, за который может идти игра в спортивных соревнованиях. «Тупая» в смысле физических свойств и «глупая». «Удары отбивал боксер» – здесь переплетаются box как бить кулаком и box ящик, коробка (внутри которой находится сетка ворот). Двойственность присутствует и в двусоставных (помимо «футбола») словах. В данном контексте это – вратарь, что на английском передается двусоставным словом goalkeeper. Кроме того, сюда относятся слова, в которых 1-я часть нейтрализует вторую, т. е. соответствующее свойство как бы отсекается: «обезображен», «обесславлен», «беззащитная». Наконец, это просто слова, полученные соединением двух других – например, «толстокожий», «телохранитель». (Надо полагать, что в упомянутом выше примере «боксер» – это не вратарь, а штанга или перекладина. Действительно, именно это оправдывает определение «тяжеловес»: тот, кто почти не сдвигается под действием ударов. Это также согласуется с интерпретацией, которая была дана выше: игрок обыграл вратаря и вышел к пустым воротам, но промахнулся и попал не в них, а в штангу.)

Как известно, мотив разрубания имеет мифологические истоки и связан с прохождением через временную смерть с последующим возрождением [Пропш 2000, с. 74–76]. В частности, это относится к декапитации [Фрейденберг 1997, с. 80–81]. Сходный мифологический смысл имеет игра [Фрейденберг 1997, с. 86]. Однако в стихотворении представлен мотив разрубания, рассечения без последующего синтеза и возрождения. Рассечение имеет универ-

сальный характер: оно оказывается приложимо практически ко всем элементам мира, представленного в произведении.

Из сказанного выше следует, что футбол был использован Мандельштамом как потенциальный семиотический объект, т. е. объект, изначально обладающий семиотическими свойствами, присутствие которых чутко уловил поэт. (Другой пример объекта такого рода – зеркало [Левин 1998].) В данном случае исходный объект имеет не материальную, а также семиотическую природу, т. е. семиотические свойства выводятся не из материальных, а из семиотических же (нижнего уровня, т. е. менее абстрактных). Ключевое свойство здесь – двойная структура, свойственная предмету поэтического описания и неоднократно воплощенная различными способами. Уже тот факт, что футбол представляет собой игру двух команд друг против друга, означает структурное «расщепление» на две половины (это же относится и к разбиению футбольного поля). В данном случае оно продублировано двойным словом «футбол». А погружение английского слова в русский контекст дало языковое удвоение. В этом смысле присутствие двуязычных каламбуров мотивировано не только английским происхождением футбола и соответствующих терминов, но и (на более глубоком уровне) двойной структурой текста и его элементов.

В данном контексте потенциально был значим и сюжет о Юдифи и Олоферне, поскольку в нем сочетаются мотив расщепления и зрительное сходство головы и мяча. Кроме того, тут, по-видимому, сыграла роль близость словесных обозначений ключевых аксессуаров футбольной игры и данного сюжета – *мяча* и *меча*.

Надо полагать, структурный дуализм проявил себя еще одним образом: он послужил одной из главных причин того, что появилось два «Футбола». В этом отношении появление здесь двойчатки (одно из первых у Мандельштама) мотивировано не только общими чертами его поэтики, но и семантикой самого произведения.

Таким образом, Мандельштам использовал изначальные семиотические свойства двух объектов (футбола и библейского сюжета) и их сходные элементы как строительный материал для индивидуального поэтического произведения.

Данное стихотворение примечательно еще вот в каком отношении. Как известно, Мандельштам почти не знал английский язык [Левина, Никитаев, 1997]. Тем более удивительно, что именно этот язык стал здесь смысловой основой, включая межъязыковые каламбуры (другие примеры каламбуров с английским языком присутствуют в «От сырой простыни...» [Заславский 2015]). Это обстоятельство может представлять самостоятельный интерес с точки зрения изучения психологии поэтического творчества.

Обсуждаемое стихотворение в явном виде доказывает реальность существования такого явления, как «псевдооборванный текст» [Заславский 2006]. Это означает, что формально текст оборван, но именно такой обрыв семантизируется и воплощает художественную идею произведения, так что на самом деле художественное произведение является целостным. Зачастую оказывается, что решить вопрос о том, закончено то или иное произведение, непросто, и требует весьма изощренных аргументов. В этом отношении данный случай является ценным еще и в том смысле, что представляет собой «точно решаемый пример» такого явления.

Футбол

Рассеен утренник тяжелый,
На босу ногу день пришел;
А на дворе военной школы
Играют мальчики в футбол.

Чуть-чуть неловки, мешковаты,
Как подобает в их лета, –
Кто мяч толкает угловатый,
Кто охраняет ворота'...

Любовь, охотничьи попойки –
Всё в будущем, а ныне – скорбь;
И вскакивать на жесткой койке
Чуть свет, под барабанов дробь!

Увы: ни музыки, ни славы!
Так, от зари и до зари,
В силках науки и забавы
Томятся дети-дикари.

Осенней путаницы сито.
Деревья мокрые в золе.
Мундир обрызган. Грудь открыта.
Околыш красный на земле³.

1913

Как и в 1-м «Футболе», в данном стихотворении (в автографе – «Второй футбол»; далее для краткости мы используем обозначения

³ *Мандельштам О.* Указ. соч. С. 289.

Ф1 и Ф2) проявляют себя звуко-смысловые каламбуры, в том числе двуязычные. В 1-й строфе упоминаются мальчики, играющие в футбол. Но по-английски «мальчик» – «boy», что актуализует мотив боя, поддержанный «военной школой» в той же строфе.

Несколько загадочное сочетание «На босу ногу день пришел» может быть понято как то, что день *наступил*. А это, в свою очередь, актуализует не только мотив ноги, значимый в связи с футболом, но и, более конкретно, указывает на ступню. Л. Гутрина уже приводила целый ряд примеров в Ф1, где ступня также была представлена косвенным образом [Гутрина 2009, с. 206]. В данном же случае можно еще заметить, что по-английски «босая нога» – «bare foot», т. е. буквально *голая*, что в свою очередь через посредство сочетания «гол» отсылает к мотиву футбола.

В последних двух строках неявно присутствует *ворот*. Это относится и к мундиру с открытой грудью, и к околышу фуражки, своими очертаниями напоминающему воротник. А из слова «околыш» вычленяется «коло», указывающий на круглую форму. При этом красный цвет указывает на кровь, что опять-таки вводит мотив декапитации.

Брызги на мундире справедливо связываются с каплями крови через красный цвет околыша [Кобринский 2013, с. 120]. Но тут есть еще одна линия: «барабанов дробь» и капли (брызги) – drops. Помимо звукового сходства, здесь есть и сходство структурное: в обоих случаях реализуются дискретные мелкие элементы, разделенные небольшими промежутками. Это усилено тем, что брызги получаются как бы из сита, т. е. устройства, в котором есть масса мелких дырочек. А поскольку «барабаны» в контексте стихотворения метонимически представляют военную машину (частью которой должны стать учащиеся), то прочерчивается линия от государственной военной машины к будущим убийствам и смерти.

Роль языка как подтекста имеет и другие проявления. В 3-й строфе говорится о *будущем*, и тут же описывается процесс *побудки* (без называния этого слова). Кроме того, слово «будущее» своим написанием *future* напоминает о *футболе*.

Как и в Ф1, в Ф2 значима дуальная структура. Однако, в отличие от Ф1, здесь в основном представлены объекты, не расчлененные на две части, а состоящие из двух не отделимых друг от друга частей. Наиболее ярко это проявляет себя в 4-й строфе. Сюда можно отнести сочетание двух тесно связанных гипотетической ситуацией элементов – «ни музыки, ни славы!». Далее указывается временной промежуток, отмечаемый двумя тождественными вехами: «от зари и до зари». Упоминаются двойные силки: «в силках науки и забавы». И, наконец, сами персонажи являются двойными: «дети-

дикари». В 5-й строфе присутствуют «деревья мокрые в золе». Но вымокли деревья от дождя, зола же – результат действия огня. С учетом сделанных наблюдений представляются неслучайными и соответствующие примеры из предшествующих строф. «Чуть-чуть неловки, мешковаты»: здесь представлены два связанных друг с другом свойства, которые отмечены двойной же характеристикой меры (чуть-чуть). Мяч (т. е. округлый предмет) одновременно оказывается «угловатым». Желаемое будущее включает два элемента: «Любовь, охотничьи попойки». «Вскакивать на жесткой койке» приходится «чуть свет», т. е. когда свет и тьма еще не разделились.

Сопоставление обоих «Футболов» показывает, что в Ф1 доминирует рассечение, в Ф2 – целостность. Однако это отнюдь не означает, что миру Ф2 гармоничность свойственна в большей степени, чем Ф1. Если в Ф1 убийство отнесено в прошлое как первообраз, то в Ф2 оно ожидается в будущем. В Ф1 это – эксцесс, в Ф2 – система, планомерная подготовка к участию в войне. Заканчивается Ф2 прозрачным намеком на казнь путем отсечения головы. В Ф1 значима ситуация, где полководец – уже жертва декапитации; в Ф2 же намек на декапитацию относится к будущим «полководцам», быту которых и посвящено произведение. Таким образом, Ф1 и Ф2 оказываются в существенных отношениях дополнительными друг к другу. Но зловещий образ, связанный с отсечением головы, оказывается для них общим, соединяя прошлое, настоящее и будущее. Причем на фоне Ф1, где рассечение является структурным инвариантом, целостность элементов Ф2 (до финальной скрытой декапитации) можно рассматривать как значимое, причем лишь временное отсутствие рассечения. Парадоксальным образом именно рассечение как структурное свойство объединяет оба текста в единое целое.

Литература

- Акмальдинова, Лекманов, Свердлов 2014 – Акмальдинова А., Лекманов О., Свердлов М. «Одна игра английская...». Футбол в русской поэзии Серебряного века // Новый мир. 2014. № 7. С. 156–174.
- Гутрина 2009 – Гутрина Л. «Футбол» и «Второй футбол» – первая «двойчатка» Осипа Манделштама // Миры Осипа Манделштама. IV Манделштамовские чтения: Материалы международного научного семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г. Пермь–Чердынь. Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2009.
- Двинятин 2007 – Двинятин Ф. Из заметок по поэтике Ахматовой // На меже меж голосом и эхом. Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. М.: Новое издательство, 2007. С. 31–43.

- Заславский 2015 – *Заславский О.* О стихотворении О.Э. Мандельштама «От сырой простыни говорящая...»: язык как подтекст в качестве структурного принципа // *Toronto Slavic Quarterly*. 2015. № 54. С. 177–184.
- Заславский 2006 – *Заславский О.* Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста // *Sign systems studies*. 2006. № 34 (1). С. 261–269.
- Кобринский 2013 – *Кобринский А.* О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века. СПб.: Свое издательство, 2013.
- Левин 1998 – *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 559–577.
- Левина, Никитаев 1997 – *Левина Т., Никитаев А.* «Любил, но изредка чуть-чуть изменял». Заметки Н.Я. Мандельштам на полях американского «Собрания сочинений» Мандельштама // *Philologica*. 1997. № 4. С. 169–199.
- Левинтон 1979 – *Левинтон Г.* Поэтический билингвизм и межъязыковые явления // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 30–33.
- Пропп 2000 – *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000.
- Фрейденберг 1997 – *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
- Шиндин 1997 – *Шиндин С.* Акмеистический фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект // *Russian Literature*. 1997. Vol. XLII. № 2. С. 211–258.
- Шиндин 2000 – *Шиндин С.* К интерпретации стихотворения Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда» // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.Г. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 640–650.

References

- Akmal'dinova, A., Lekmanov, O. and Sverdlov, M. (2014), “‘One English game...’ Football in Russian poetry of Silver age”, *Novyi mir*, vol. 7, pp. 156-174.
- Gutrina, L. (2009), “‘Football’ and ‘Second Football’ – the first twin kernel of Osip Mandelstam”, *Miry Osipa Mandel'shtama. IV Mandel'stamovskie chteniya: Materialy mezhdunarodnogo nauchnogo seminara, 31 maya – 4 iyunya 2009 g. Perm' – Cherdyn'* [Worlds of Osip Mandelstam. IV Mandelstam Conference. Proceedings of the international scientific seminar, May 31 – June 4, 2009 Perm' – Cherdyn'], Permskii gos. ped. un-t, Perm', Russia.
- Dvinyatin, F. (2007), “From the notes on the poetics of Ahmatova”, *Na mezhe mezh gosom i ekhom. Sbornik statei v chest' Tat'yany Vladimirovny Tsiv'yan* [On the border between Voice and Echo. Collection in the honour of Tat'yana Vladimirovna Tsiv'yan], Novoe izdatel'stvo Moscow, Russia, pp. 31-43.
- Freidenberg, O. (1997), *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre], Labirint, Moscow, Russia.

- Kobrinskii, A. (2013), *O Kharmse i ne tol'ko: stat'i o russkoi literature XX veka* [On Kharms and otherwise. The papers on Russian literature of 20th century], Svoe izdatel'stvo, Saint Petersburg, Russia.
- Levin, Yu.I. (1998), "Mirror as a potential semiotic object", in Levin Yu.I., *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected works. Poetics. Semiotics], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, pp. 559-577.
- Levina, T. and Nikitaev, A. (1997), "'Loved, but occasionally twotimed a little.'" Notes of N.Ya. Mandelstam on the margins of the American Mandelstam Collected Works", *Philologica*, vol. 4, pp. 169-199.
- Levinton, G. (1979), "Poetic bilingualism and inter-language phenomena", *Vtorichnye modeliruyushchie sistemy* [Secondary Modeling Systems], Tartu, Russia, pp. 30-33.
- Propp, V. (2000), *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historical roots of the fairy tale] Labirint, Moscow, Russia.
- Shindin, S.G. (1997), "Akmeistic fragment of artistic world of Mandelstam: metatextual aspect", *Russian Literature*, vol. XLII, no. 2, pp. 211-258.
- Shindin, S.G. (2000), "On interpretation of the Mandelstam poem 'Keep my speech forever'", *Poeziya i zhivopis'. Sbornik trudov pamyati N.G. Khardzhieva* [Poetry and painting. Collection of works in memory of N.G. Khardzhieva], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia, pp. 640-650.
- Zaslavskii, O. (2015), "On Mandelstam's poem "From a damp sheet she speaks". Language as a subtext in capacity of a structural principle", *Toronto Slavic Quarterly*, vol. 54, pp. 177-184.
- Zaslavskii, O. (2006), "Structural paradoxes of Russian literature and poetics of pseudo-broken text", *Sign systems studies*, vol. 34 (1), pp. 26-269.

Информация об авторе

Олег Б. Заславский, доктор физико-математических наук, Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина, Харьков, Украина; 61022, Украина, Харьков, пл. Свободы, д. 4; zaslav@ukr.net

Information about the author

Oleg B. Zaslavskii, Dr. of Sci. (Physics and Mathematics), V.N. Karazin Kharkov National University, Kharkov, Ukraine; bld. 4 Svoboda Square, Kharkov, Ukraine, 61022; zaslav@ukr.net

Осип Мандельштам как «поэт Оттепели»

Лилия Б. Брусиловская

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ikond@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена образу Осипа Мандельштама в поэзии Оттепели на примере наиболее ярких поэтов этого периода (Б. Ахмадулина, Евг. Евтушенко, А. Вознесенский, И. Бродский). В творчестве поэтов-шестидесятников Мандельштам предстает как «поэт Оттепели», который является нравственной антитезой Сталинской эпохе, отрицанием ее идейно-эстетических принципов и символом свободы. У каждого автора был «свой» Мандельштам: у Ахмадулиной он одновременно хрупкий и сильный человек, который чувствует как свою избранность, так и невозможность противостоять своей трагической судьбе, Евтушенко преклоняется перед его творчеством как образцом самого высокого искусства и «вписанностью» его в мировой культурный контекст. Для Вознесенского Мандельштам – символ творческого бессмертия, одновременно жертва трагического времени и победитель его. Бродский называет Мандельштама «величайшим русским поэтом нашего времени» и утверждает, что его дар, как любой подлинный дар, не привязан к какой-либо определенной исторической эпохе. Но для всех этих авторов имя Мандельштама – не только вершина литературного творчества, к которой нужно стремиться, но и декларативное стремление поставить свое имя в один поэтический ряд именно с этим поэтом.

Ключевые слова: Оттепель, поэтическое поколение 60-х, образ Мандельштама, Сталинская эпоха, отрицание, нравственная антитеза.

Для цитирования: Брусиловская Л.Б. Осип Мандельштам как «поэт Оттепели» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 6. С. 229–240. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-229-240

Osip Mandelstam as “the poet of the Thaw”

Liliya B. Brusilovskaya

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, ikond@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the image of Osip Mandelstam in the poetry of the Thaw on the example of the most prominent poets of that period (B. Akhmadulina, Evg. Yevtushenko, A. Voznesensky, I. Brodsky). In the works of poets of the sixties Mandelstam appears as a “poet of the Thaw”, which is a moral antithesis of the Stalin era, the denial of its ideological and aesthetic principles and a symbol of freedom. Each author had “his” Mandelstam: for Akhmadulina he is in equal measure the fragile and strong man who feels both as his selectness and the inability to confront his tragic fate, Yevtushenko admires his work as a model of the highest art and its “inscription” in the world cultural context. For Voznesensky, Mandelstam is a symbol of creative immortality, at the same time a victim of the tragic time and its winner. Brodsky calls Mandelstam “the greatest Russian poet of our time” and argues that his gift, like any genuine gift, is not tied to any particular historical era.

But for all these authors, the name of Mandelstam is not only the pinnacle of literary creativity that one needs to strive for, but also the declarative desire to put his name in one poetic a series of precisely with this poet.

Keywords: Thaw, the poetic generation of the 60s, the image of Mandelstam, Stalin’s era, denial, moral antithesis

For citation: Brusilovskaya, L.B. (2019), “Osip Mandelstam as ‘the poet of the Thaw’”. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 229-240. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-229-240

В формировании вкусов поколения шестидесятников культура Серебряного века играла особую роль. Именно во времена Оттепели у интеллигенции и студенческой молодежи появилось новое увлечение – поэзия. Стихи не только создавались новыми авторами, но и постепенно открывались старые, почти забытые имена поэтов, которые плохо «монтировались» с советской литературой и которые несли на себе отпечаток старой досоветской культуры. Н. Гумилев, И. Северянин, М. Кузмин – стихи этих поэтов были переписаны в тетрадки каждой девушки, претендующей на поэтический вкус. Впоследствии это явление получило название «поэтический бум» 1960-х гг.

Но все же особенное отношение как у читателей, так и у поэтов-шестидесятников было к так называемой «великой четверке»

поэтов – А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернаку, О. Мандельштаму. Не только творчество, но и биографии этих авторов оказали большое влияние на становление лучших «оттепельных» поэтов – Ахмадулиной, Евтушенко, Вознесенского. Хотелось бы остановиться вначале на двух первых фигурах и рассмотреть тот образ поэта Мандельштама, который был создан в их поэтических текстах.

В стихотворении Б. Ахмадулиной «В том времени, где и злодей...» (1967) в первой же строфе автор рисует образ Осипа Мандельштама, в котором сочетаются одновременно хрупкость и сила, слово и музыка, русское и иудейское, религиозное и нравственное начала:

В том времени, где и злодей –
лишь заурядный житель улиц,
как грозно хрупок иудей,
в ком Русь и музыка очнулись.

[Ахмадулина 2011, с. 233]

Он не просто оказывается сразу же вписанным в контекст большой литературы, но и, по мнению Ахмадулиной, принимает своего рода творческую эстафету от самого Блока.

Но век желает пировать!
Измученный, он ждет предлога –
И Петербургу Петроград
Оставит лишь предсмертье Блока.

[Ахмадулина 2011, с. 233]

Эта судьба не просто ему предопределена, ахмадулинский Мандельштам сам прекрасно понимает и чувствует как свою избранность, так и невозможность противостоять такой судьбе, явившейся ему в знаменитом мандельштамовском образе «века-волкодава», бросающегося «на плечи» поэту:

Знал и сказал, что будет знак
и век падет ему на плечи.
Что может он? Он ниц и наг
пред чудом им свершенной речи.

[Ахмадулина 2011, с. 233]

Но Ахмадулина не хочет ограничиваться только лишь темой великого предназначения поэта, а снижает пафос вполне земными привычками Мандельштама:

Из мемуаров: «Мандельштам любил пирожные». Я рада узнать об этом. Но дышать – не хочется, да и не надо.

[Ахмадулина 2011, с. 233]

Здесь, как ни странно, точка пересечения автора стихотворения и его героя – «любовь к пирожным» (о любви Ахмадулиной к пирожным известно из романа Е. Евтушенко «Не умирай прежде смерти»).

Ахмадулина не клянется в верности традициям мандельштамовской поэзии, не объявляет себя его творческой наследницей (ее стихотворение посвящено памяти О. Мандельштама), а на воображаемой встрече с ним – в месте, которое она именуется одновременно «кошмаром» и «раем», она не беседует с ним «как поэт с поэтом», а просто кормит его «сладостью» и оплакивает его судьбу, и здесь человеческое побеждает поэтическое:

В моем кошмаре, в том раю,
где жив он, где его я прячу,
он сыт! А я его кормлю
огромной сладостью. И плачу.

[Ахмадулина 2011, с. 234].

Однако Ахмадулина, так почтительно склоняясь перед фигурами Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой и Пастернака, тем не менее решается вписать и свое имя в этот поэтический ряд. В стихотворении (1967) «Описание обеда» («Как долго я не высыпалась...») она повествует о том, как ей довелось побывать на званом обеде у «соседа-литературоведа», который завел речь о Мандельштаме и Цветаевой:

Литературой мы дышали,
пока хозяин вел нас в зал
и говорил о Мандельштаме,
Цветаеву он также знал.

Он оценил их одаренность,
и, некрасива, но умна,
познаний тяжкую огромность
делила с ним его жена.

[Ахмадулина 2011, с. 222–223]

Здесь Ахмадулиной кажется оскорбительно-неуместным разговор о поэтах с трагической судьбой во время сытного обеда, ей неловко за отсутствие душевного слуха у хозяев дома.

Скажи им, что пора обедать,
вели им хоть на час забыть
том, чем им так сладко ведать,
о том, чем мне так страшно быть.

[Ахмадулина 2011, с. 223]

Заранее предвидя упреки в несопоставимости своей относительно благополучной судьбы с судьбами упомянутых поэтов, Ахмадулина все же берет на себя смелость заявить о своем месте рядом с ними:

Придвинув спину к их камину,
пока не пробил час поэм,
за Мандельштама и Марину
я отогреюсь и поем.

И, озирая мир кромешный,
используй, боже, власть твою,
чтоб нас простил их прах безгрешный
за то, что нам не быть в раю¹.

Эта попытка «вписать» собственную, еще преждевременную биографию в трагический литературный контекст сталинской эпохи рядом с именами Мандельштама и Цветаевой вызвала отторжение у некоторых литературоведов.

Так, Омри Ронен, вероятно, намекая о безусловной для него неравноценности фигур Ахмадулиной, с одной стороны, и Мандельштама с Цветаевой – с другой, писал: «...современная поэтесса написала: “За Мандельштама и Марину, / Я отогреюсь и поем”... Есть временно исполняющие обязанности «Мандельштама и Марины» и получающие то, чего не додали настоящим, но у жертвенности нет заместителей, а могут быть только последователи» [Ронен 2006, с. 258].

Впрочем, Ахмадулина и сама впоследствии посчитала эти строки чрезмерными, удалив их из стихотворения в более поздних

¹ Ахмадулина Б. Как долго я не высыпалась... // World Art. Литература. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=3858> (дата обращения 19 мая 2019).

изданиях, что совершенно, разумеется, не означало пересмотра ее отношения к этим литературным именам.

В отличие от Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко в своем стихотворении о Мандельштаме «Брезгливость гения» (2011) для конструирования образа поэта берет исключительно трагические страницы его биографии. Сперва – его недолгая жизнь в лагере, затем, вопреки временной последовательности, – жизнь в сталинском СССР в 30-е гг.:

Кто в 20-м столетье
 Всех поэтов поэтее?
 Кто глодал ртом беззубым
 Жмых, подаренный лагерным лесорубом,
 Как парижский каштан?
 И вплетал то Петрарку, то Лорку
 В уголовную скороговорку?
 Доходяга смешной, Мандельштам
 Речи о мировой справедливости
 На трибунах не произносил,
 Просто корчился от брезгливости,
 Ибо вынести не было сил².

Здесь Евтушенко для придания остроты впечатления соединяет высокое и низкое – жмых и парижский каштан, Петрарку и Лорку, но делает это гораздо более прямолинейно и публицистично, чем Ахмадулина в своих текстах.

Следующая идея, которую развивает Евтушенко, – это опасность исторического и культурного забвения, и поэзия Мандельштама, как он полагает, может этому успешно противостоять:

Слишком шумно махали флагами,
 Чтобы стоны из мерзлоты,
 Не тревожили мыслью о лагере
 Лжеспасительной глухоты.
 В нас, как будто под кожу зашитое,
 Завещанье, рожденное там.
 Стали ваши стихи нам защитой,
 Беззащитнейший Мандельштам.

² *Евтушенко Е.* Кто в 20-м столетье... // stihioslovesnocti.blogspot.com. URL: http://stihioslovesnocti.blogspot.com/2016/11/blog-post_905.html (дата обращения 19 мая 2019).

Чтоб мы стали не тупо счастливее.
А немножечко побрезгливее³.

Завершающая стихотворный цикл тема – диалог с великими предшественниками, осознание своего подлинного места рядом с ними и соотношение собственной удачливой поэтической судьбы с трагической судьбой погибшего гения:

Меня, конечно, радостью покачивало,
Когда в какой-то, очень давний год
Я получил в Тоскане премию «Бокаччио»,
Но ощутил, вина меня гнетет.
Не проступили на руках ожоги,
Но понимал я, что беру чужое.
Я сбился вдруг, меня все подождали,
И я заговорил о Мандельштаме⁴.

Евтушенко великодушно обозначает себя и свое литературное поколение как «агнцев», которых таскал на условных плечах Мандельштам:

Ведь нечто видел он поверх голов,
Нас, еще агнцев, на плечах таская,
От молодых воронежских холмов
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане.
И на такой ли все мы высоте,
Проигрывая с бескультуьем войны,
И получаем премии все те,
Которых только классики достойны⁵.

Согласно Евтушенко, главное значение Мандельштама не только и не столько в создании лучших образцов поэтического мастерства, которые невозможно превзойти, но которые должны быть мерилем литературного вкуса, а в том, что Мандельштаму удалось сделать свое поэтическое слово органичной частью всемирной литературы, вписав свою поэтику в контекст мировой культуры.

³ *Евтушенко Е.* Кто в 20-м столетье... // stihioslovesnocti.blogspot.com. URL: http://stihioslovesnocti.blogspot.com/2016/11/blog-post_905.html (дата обращения 19 мая 2019).

⁴ *Евтушенко Е.* Меня, конечно, радостью покачивало... // stihioslovesnocti.blogspot.com. URL: http://stihioslovesnocti.blogspot.com/2016/11/blog-post_905.html (дата обращения 19 мая 2019).

⁵ Там же.

Мы видим на примере Б. Ахмадулиной и Евг. Евтушенко, что отношение поэтов-шестидесятников к классику, пришедшему в XX век из века Серебряного, складывалось в интервале между, с одной стороны, соперечиванием, личным сочувствием к чуду музыки и речи, возникшему в нечеловеческих условиях жизни, и с другой – преклонением перед творцом, который, несмотря на весь невообразимый ужас обстоятельств, в которых он жил, преодолел границы времени и пространства и стал в один ряд с величайшими поэтами мира.

А. Вознесенский вспоминает о Мандельштаме гораздо реже, чем о Б. Пастернаке, М. Цветаевой, В. Маяковском и даже С. Есенине. Мандельштам для Вознесенского – эксклюзив. Так, например, он, со слов Пастернака, пересказывает его легендарный разговор со Сталиным о Мандельштаме, привнося в очередную версию легенды свою, особую, щемящую ноту.

«Про Сталина он как-то сказал: “Я не раз обращался к нему, и он всегда выполнял мои просьбы”. Вероятно, речь шла о репрессированных. Однажды за столом он пересказал телефонный разговор о Мандельштаме, про который злорадно судило околотитературное болото. Сталин позвонил ему поздно ночью. Разговаривать пришлось из коммунального коридора. Трубка спросила: “Как вы расцениваете Мандельштама как поэта?” Пастернак был искренен, он ответил положительно, хоть и не восторженно. Трубка сказала: “Если бы моего товарища арестовали, я стал бы его защищать”. “Но его же арестовали не за качество стихов, – начал поэт, – а вообще арестовывать – это...” В Кремле повесили трубку. Пастернак пытался соединиться – тщетно. Наутро он бросился к Бухарину, который был тогда редактором “Известий”, хлопотать за Мандельштама. Сталина он называл “гигантом дохристианской эры”» [Вознесенский 1987, с. 416].

Бросается в глаза неожиданный акцент в интерпретации разговора. Не испытывая особого восторга от поэзии Мандельштама, Пастернак в разговоре с вождем подтвердил, что Мандельштам, хотя и лично ему не близок, – настоящий, большой поэт, которому можно простить всё. Нельзя арестовывать за «качество поэзии», каким бы оно ни было. И только во вторую очередь – толстовское: и «вообще арестовывать» (поэта, творца, человека). Кажется, судя по двойному пересказу, что Сталин не понимает оттенков: «расценивать как поэта» или «защищать товарища» – это значит безоговорочно принимать его. Для поэта же важна его творческая индивидуальность, его стиль, его поэтика. И дело здесь даже не в «качестве стихов», а в творческом самовыражении, поэтике.

Поэты не могут ощущать себя «одной командой», «одной партией»: они мыслят, видят мир и пишут по-разному. Они могут быть

солидарны как люди, но не должны быть общностью как поэты. От чего должен поэт защищать поэта? От его осуждения за «качество стихов»? Но кто может быть судьей в таком тонком деле? Даже поэт не может в этом плане судить другого поэта, тем более, если и тот и другой – действительно Поэты. Другое дело – арест как форма насилия человека над человеком. Здесь уже действуют нравственные максимы толстовского «непротивления злу», столь близкие Пастернаку с юных лет.

Однако Сталину ни того, ни другого не понять. Ведь он «гигант дохристианской эры», – как Нерон или Калигула, как Август или Цезарь, как, наконец, легендарные древневосточные деспоты – Хаммурапи, Навуходоносор, Валтасар... Ему, несмотря на его семинарское образование, непонятно христианское всепрощение, непонятна человеческая свобода, разрывающая узы рабства, всё то, что так внятно было и Пастернаку, и Мандельштаму.

В другом месте Вознесенский цитирует мандельштамовский «Разговор о Данте», где находит подтверждение своему кредо: «Суть творчества метафорична». Цитата из Мандельштама: «Объяснить метафору можно только метафорически. “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» [4, с. 608].

Упоминая влияние классиков на современную поэзию, Вознесенский то замечает, как «в горестно-торжественную строфу попала капля меда из арсенала Мандельштама» [Вознесенский 1987, с. 614], то вспоминает, как недалекие современники поэта «обвиняли... Мандельштама – в холодной придуманности (его дразнили – “мраморная муха”）」 [Вознесенский 1987, с. 618].

А вот и стихотворный отклик Вознесенского на музу Мандельштама:

Радиоактивный слепец,
что ты внес Одиссею в программу?
Опускались столетья с небес
на библейскую плешь Мандельштама,
раздирая на просеки лес
Мангышлака или Магадана

[Вознесенский 1987, с. 698].

Афористически-метафорический образ поэта, вписанный в культуру и в природу. Современник и ровесник Гомера и Библии, осененный небесным покровительством и шлейфом столетий ми-

ровой культуры, Мандельштам созвучен (даже чисто фонетически) с Мангышлаком и Магаданом – местами, не только неблагоприятными для творчества, но и для человеческой жизни, более того, прямо сопричастными ГУЛАГу, Большому Террору, бесчеловечью сталинской эпохи, погубившей собеседника богов, заложника вечности. Во всех этих местах присутствие Мандельштама – просеки в дремучих зарослях.

Но кто это – «радиоактивный слепец», пытающийся «программировать» Одиссею? Губитель всего живого, обрекший на гибель библейского пророка? Сославший поэта в дальневосточную мерзлоту? Пренебрегший благой вестью небес и столетий? Это он – Отец народов, «Гигант дохристианской эры», вооруженный атомной бомбой?

Мандельштам у Вознесенского становится символом творческого бессмертия, укорененного в вечности культуры, гибнущего в атмосфере «радиоактивной слепоты», свойственной всей сталинской эпохе. Жертва времени, пережившая это время и победившая его. А «столетья», вдохновляющие поэта, взялись из его предсмертных «Стихов о неизвестном солдате»: «И столетья / Окружают меня огнем».

Еще один поэт периода оттепели, «шестидесятник», редко ассоциирующийся с этим литературным поколением русской литературы XX века, – Иосиф Бродский, был среди тех, кто неотступно думал о Мандельштаме и сопоставлял свое творчество с его наследием. Первое поэтическое и вообще литературное имя, упоминаемое Бродским в его Нобелевской лекции (1987), – это Осип Мандельштам. И только потом называются Марина Цветаева, Роберт Фрост, Анна Ахматова, Уистен Оден как поэты, говорящие «за самих себя» [Бродский 2010, с. 5]. Говоря в этой речи о «заслуге моего поколения», Бродский заявил, что его Нобелевская премия «есть признание заслуг этого поколения перед культурой; вспоминая Мандельштама, я бы добавил – перед мировой культурой» [Бродский 2010, с. 17].

Косвенная цитата из Мандельштама получила дальнейшее развитие в речи Бродского. «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом – точнее, на пугающем своей опустошенностью – месте и что скорей интуитивно, чем сознательно мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием» [Бродский 2010, с. 17]. То есть, несмотря на гибель Мандельштама (как прежде Маяковского и Есенина, а после – Цветаевой и запрещения Ахматовой), свидетельствующей именно о прерывности культуры, поколение поэтов оттепели восстановило непрерывность культурного процесса, вопреки кре-

маториям Аушвица и сталинскому архипелагу, стоявших наперекор развитию поэзии и культуры.

В некрологе Надежде Мандельштам (1981) Бродский называет ее мужа «величайшим русским поэтом нашего времени» [Бродский 2010, с. 43], тем самым не то себя ставя в контекст времени Мандельштама, не то Мандельштама рассматривая в контексте своего времени. Впрочем, Бродский всегда относился к историческому контексту скептически. В том же некрологе он пишет: «Осип Мандельштам был великим поэтом уже до революции. Так же, как Анна Ахматова, так же, как Марина Цветаева. Они бы стали тем, чем они стали, даже если бы Россия не пережила известных исторических событий текущего столетия: ибо они были *одарены*. Талант, в принципе, в истории не нуждается» [Бродский 2010, с. 51–52].

Эту тему Бродский продолжил в своем докладе к 100-летию О. Мандельштама «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1991).

Объяснять произведение искусства историческим контекстом, стихотворение тем более, вообще говоря, бессмысленно. Бытие определяет сознание любого человека, поэта в том числе, только до того момента, когда сознание формируется. Впоследствии именно сформировавшееся сознание начинает определять бытие, поэта – в особенности» [Бродский 2010, с. 56].

Трактуя избранное стихотворение Мандельштама как «возглас сознания, не определяемого бытием, и ...никогда им не определявшего» [Бродский 2010, с. 59], Бродский утверждает, что «самый “державный мир”» оказывается «категорией детства, наивной формой самосознания» [Бродский 2010, с. 58]. Ведущей в мироощущении поэта «является интонация отрицания (эхо, если угодно, детского, внешне капризного, но по своей интенсивности превосходящего любое выражение притяния – “не хочу!”)», «антитеза». «Именно она, чистота и подлинность отрицания, в итоге переворачивает стихотворение, вернее – его первоначальную задачу, вверх дном». «Интонация отрицания как бы перевыполняет норму (требуемую) и перехлестывает параметры информации, приближаясь к исповеди» [Бродский 2010, с. 59, 61].

Отрицание «мира державного» – не только дореволюционного, но и (тем более) советского, самого духа «державности», «государственности», доказательство свободы поэта от политики и всех требований социума – черта, сближающая Бродского с Мандельштамом и определяющая собой подлинность великой поэзии, – залог бессмертия поэта.

Поэзия оттепели, порожденная отрицанием Сталинской эпохи, с ее диктатом, насилием, террором – не только по отношению к человеческой личности, но и к искусству слова, стремилась различными способами дистанцироваться от «мира державного» – по-своему – у Евтушенко и Вознесенского; по-иному – у Ахмадулиной и Бродского. И пример О. Мандельштама – как личности, как поэта, как жертвы эпохи и ее нравственно-поэтической антитезы – был здесь особенно необходим. Поэтому Осип Мандельштам и стал невольной «*поэтом Оттепели*» – в творчестве поэтов периода оттепели, хотя ни в 1920-е гг., ни в конце 1930-х не мог предвидеть или предчувствовать наступления подобного времени, ознаменованного поэтическим «бумом» и отрицанием «мира державного».

Литература

- Ахмадулина 2011 – *Ахмадулина Б.* Друзей моих прекрасные черты М.: Астрель: Олимп, 2011. 507 с.
- Бродский 2010 – *Бродский И.* Власть стихий: Эссе. СПб.: Азбука-классика, 2010. 224 с.
- Вознесенский 1987 – *Вознесенский А.* Ров: Стихи, проза. М.: Советский писатель, 1987. 736 с.
- Ронен 2006 – *Ронен О.* Слава // Звезда. 2006. № 7. С. 242–259.

References

- Ahmadulina, B. (2011), *Druzey moih prekrasnye cherty* [The friends of mine excellent traits], Astrel Olimp, Moscow, Russia.
- Brodsky, I. (2010), *Vlast' stihiy: essay* [The power of the elements: essay], Azbuka-klassika, Saint-Petersburg, Russia.
- Voznesensky, A. (1987), *Rov: Stihi, proza* [The ditch. Poems, prose], Sovetskii pisatel, Moscow Russia.
- Ronen, O. (2006), "Glory", *Zvezda*, vol. 7, pp. 242-259.

Информация об авторе

Лилия Б. Брусиловская, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, ГСП-3, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ikond@mail.ru

Information about the author

Liliya B. Brusilovskaya, Cand. of Ski. (Cultural studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993, GSP-3; ikond@mail.ru

Поэтический театр: от Мандельштама к метареалистам

Ольга И. Северская

*Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН,
Россия, Москва, oseverskaya@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена корреляциям размышлений О. Мандельштама о театре и природе театрального слова, в том числе воплощенных им в поэтических образах, с так называемым «внутренним пластическим театром» текста в поэзии лидеров русского метареализма – И. Жданова, С. Соловьева, А. Парщикова. Автор анализирует метафоры театра, актерской игры, звучащего со сцены слова, образы актера, зрителя, автора пьесы, представленные в текстах-манифестах метареалистов, проецируя их на образы художественного, бытового и нутряного театра О. Мандельштама.

В первой части статьи рассматриваются интертекстуальные связи «До слова» И. Жданова с «Гамлетом» Б. Пастернака и «Ласточкой» О. Мандельштама, анализируются «бытовой театр» и «балаган», их посредническая функция во взаимодействии автора и читателя/зрителя. Обсуждается образ «идеального актера», движущегося и действующего в пустом пространстве, которым становится не сцена, а слово, населяющего эту пустоту образами и играющего читателя. Автор показывает, что гамлетовский вопрос звучит у И. Жданова как «*быт* или (*не*)*бытие*». Особое место отводится образам *рая* и театрального *райка* и связанным с ними библейским и евангелическим мотивами.

Вторая часть статьи посвящена анализу «Амфитеатра печатной машинки...» С. Соловьева и его корреляций с «1 января 1924» и «Где священный и пригвожденный стон?» О. Мандельштама. В центре внимания оказывается идея о слитности актерской игры и подлинного умирания, корни чего С. Соловьев ищет в античности, выводя на первый план образы Аполлона, Диониса, Дионисийских игр и в христианской мифологии представляя текст «богорожденным младенцем», порождением изначального Слова.

В третьей части статьи анализируется «Вступление...» А. Парщикова, где также сильны античные, библейские и евангелические мотивы, а текст предстает в образе Небесного Иерусалима. Отличие автор статьи видит в том, что А. Парщиков сосредоточивается не на театральности

поэтического творчества, а на игре как таковой. Его театр по-мандельштамовски «рассудочен и прозрачен».

Ключевые слова: театр, актерская игра, поэзия, метафора, метареализм, Мандельштам

Для цитирования: Северская О.И. Поэтический театр: от Мандельштама к метареалистам // Вестник РГГУ. Серия «Филология». 2019. № 6. С. 241–254. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-241-254

Poetic theater. From Mandelstam to metarealists

Olga I. Severskaya

V.V. Vinogradov Russian Language Institute of RAS,
Moscow, Russia, oseverskaya@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the correlation of the O. Mandelstam reflections about the theater and the nature of the theatrical word, including those embodied in his poetic images, with the so-called “inner plastic theater” of the text in the poetry of the leaders of Russian metarealism – I. Zhdanov, S. Solovyov, A. Parschikov. The author analyzes the metaphors of the theater, acting, sounding words, images of the actor, spectator and author of the play, presented in the text-manifestos of metarealists, projecting them into the images of the art-drama, lifestyle and inspirational theater of O. Mandelstam.

In the first part of the article author examines the intertextual relations of “Before the word” of I. Zhdanov, with “Hamlet” of B. Pasternak and “Swallow” of O. Mandelstam, analyzes the “houshold theater” and “booth”, their mediator role in the interaction of an author with a reader/spectator. The author discusses an image of the “ideal actor” moving and acting in empty space, which is not the scene, but the word, inhabiting this emptiness with images and the playing reader. He shows that the Hamlet question sounds for I. Zhdanov as “to be (everyday life) or (not)being(not existing)”. Special attention is paid to images of heaven and the theatrical “gods” and related Biblical and Evangelical motives.

The second part of the article is devoted to the analysis of “Typewriter Amphitheater...” of S. Solovyov and his correlations with “January 1, 1924” and “Where is the bound and nailed moan?” of O. Mandelstam. The focus is an idea of the unity of the acting and genuine dying, the roots of which Solovyev is looking for in Antiquity, bringing to the fore images of Apollo, Dionysus, Dionysian games, and in Christian mythology, presenting the text as “God-born child”, the offspring of the original Word.

The third part of the article analyzes “Introduction...” of A. Parschikov, where ancient and Biblical and Evangelical motifs are also strong and the text

appears in the image of Heavenly Jerusalem. The author sees the difference in the fact that A. Parschikov focuses not on the theatricality of poetic creativity, but on the game itself. His theatre, as Mandelstam would say, is “rational and transparent”.

Keywords: theater, acting, poetry, metaphor, metarealism, Mandelstam

For citation: Severskaya, O.I. (2019), “Poetic theater. From Mandelstam to metarealists”. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 241–254. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-241-254

Определяя эстетические принципы метареализма в программных «Заметках о “*meta*”», В. Аристов назвал в их числе создание в тексте «внутреннего пластического театра», в котором «образы становятся проницаемыми, единицы-эйдосы не исчезают, но границы размыты и разомкнуты, эти сущности собирают границы свои в охапку и множат, и играют ими, их грани становятся невероятными бесконечномерными плоскостями нового многогранника» [Аристов 1997], а говоря о литературных источниках метареалистической поэтики, среди прочих назвал поэзию и философию О. Мандельштама. Действительно, близость к идеям О. Мандельштама о слове и театре (речь о заметках О. Мандельштама «Художественный театр и слово», «Березиль» и «Яхонтов») [Мандельштам 1987, с. 223–235] обнаруживают многие тексты метареалистов, в том числе тексты-манифесты «До слова» И. Жданова, «Амфитеатр печатной машинки. Античность...» С. Соловьева (из поэмы «Дар смерти. Введение в контекст») и «Вступление» А. Парщикова (из поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы»), которые и будут в дальнейшем рассмотрены. Во всех упомянутых текстах звучит тема актерской игры как метафоры смерти и воскресения, а также созвучные этой теме античные и библейские (евангелические) мотивы.

Если внимательно прочесть «До слова» И. Жданова [Жданов 2005, с. 77–78], можно сказать, что речь в этом тексте идет о «художественном театре» и «театре слова». И. Жданов так или иначе упоминает в своем стихотворении и *балаган*, по О. Мандельштаму, «театр без литературы, без психологии, обращенный к зрителю через голову автора» [Мандельштам 1987, с. 227], от которого подчеркнута дистанцируется, и «*бытовой*» театр, который «всегда был условным, театром-толмачом, переводчиком текста на актерскую азбуку чувств» [Мандельштам 1987, с. 225], и «*нутряной*» театр, актерскую читку с надрывом [Мандельштам 1987, с. 228]. Именно в соответствии с принципами последнего, вырвавшись из актерского

«нутра», в стихах И. Жданова «пьяная тоска, горящая как натрий, в крошечной темноте по залу пролетит» (на это указывает созданная паронимической аттракцией анаграмма **нутро* – *натрий*, но в тексте также обыгрывается и свойство *натрия* вызывать ярко-желтое свечение, и его статус элемента, участвующего в минеральном обмене всех живых организмов, т. е. некоей универсалии всего живого).

Строка «Ты – сцена и актер в пустующем театре», которой начинается стихотворение, кажется эхом размышлений О. Мандельштама об идеальном актере: «В каждую данную минуту он дает широко раздвинутый перспективный образ. Редкому актерскому ансамблю удастся так наполнить и заселить пустую сцену» [Мандельштам 1987, с. 234], при этом «пространство, необходимое актеру, пространство, которое он носит с собой, словно увязанным в носовой платок [...], или вынимает его, как фокусник яйцо из цилиндра» [Мандельштам 1987, с. 233], это не сцена, а способное развернуться в целый мир слово.

Хотя на «подмостках» поэтического театра И. Жданова разыгрывается та же драма, что и в «Гамлете» Б. Пастернака, о чем говорят многочисленные цитаты, аллюзии и образные параллели на уровне текста и интертекста [Северская 2007, с. 94–99], многое решается «по Мандельштаму». Так, противостояние *фарисеев* и *пророка-книжника* дано в оппозиции ‘неподвижность/движение’: ассоциирующиеся с первыми «*утлые гробы незаселенных кресел*» (ср.: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что уподобляетесь окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты». Матф., гл. XXIII) *не дрогнут, не вздохнут, не хрястнут, не двинутся* (т. е. не обнаружат себя ни для слуха, ни для глаза), тогда как *тень книжника поидет*, и это будет движением к рождающемуся (*впотьмах* и *мертвой тишине*) слову. И это созвучно мысли О. Мандельштама о том, что «в театре для того, чтобы двигаться, нужно говорить, потому что он весь дан в слове» [Мандельштам 1987, с. 226]. Кроме того, лицемерие и лицедейство «бытового» театра, *балагана* противопоставляются бытию поэтического слова, *разыгранный быт* в драме *возносится*; по отношению к слову решается гамлетовский вопрос «быть или не быть», только у И. Жданова он звучит как «*быт* или (*не*)*бытие*». Обращает на себя внимание и упоминание «снотворной круговерти»:

Как будто кто-то спит и видит этот сон,
где ты живешь один, не ведая при этом,
что день за днем ты ждешь, когда проснется он,

благодаря которому гамлетовскому вопросу дается гамлетовский же ответ: секрет в том, чтобы «уснуть и видеть сны» и при этом «не быть», так как *сон* характеризуется как *непробудный*.

Но опять же здесь речь и об устройстве поэтического театра:

Я брошу балаган – и там, в открытом поле...

Но **кто-то** видит сон, и сон длинней **меня**...

Вспомним еще раз, что *балаган*, по О. Мандельштаму, вне литературы и обращен к зрителю через голову автора, и попробуем выйти «в открытое поле» поэзии и определить референцию неопределенно-личного *кто-то*. Оно, например, может иметь значение ‘зритель’: зрителю кажется сном то, что происходит на сцене, в этом случае актер ждет, когда *он*, зритель, проснется... (то же можно сказать и о паре ‘читатель’–‘автор’). *Кто-то* может относиться и к персонажу, это становится ясным при обращении к эссе И. Жданова «Персонаж», в котором много точек соприкосновения с текстом «До слова»:

«Ты для него – [...] тайна за семью печатями, персонаж из многих его видений. Он смотрит сквозь тебя и видит нечто более материальное. На него опущен колпак [...] колпак ему незаметен, он следует за ним, как его собственная тень, и это преследование вовсе не сон – он готов протянуть руку и тебе, как своему видению. Оглянись по направлению его взгляда, [...] сделай шаг назад – тебя поглотит Ничто, но и тогда ты не увидишь перевернутого стакана, не увидишь, что он для него – панорамный экран, по которому движутся бесчисленные персонажи его “я”, беспорядочный набор картинок, репродукции расплывчатых отражений, обрывки кинолент, буквы из рассыпанной наборной кассы, рваные клочки того, что когда-то было книгой» [Жданов 2005, с. 70].

Кто-то – это и одно из «я» автора, переживающего «размножение» личности, по определению Н.Д. Александрова, «себя, как манифестацию некоего пра-Я, экзистенциального ядра, но также личностно оформленного» [Александров 1997]. *Кто-то* – это и самовластный режиссер, при котором, по выражению О. Мандельштама, «актер угнетен и превращен в *сомнамбулу*» (курсив автора. – О. С.) [Мандельштам 1987, с. 230].

Так же и в строке «Ты – сцена и актер в пустующем театре» местоимение *ты* в равной мере относится как к актеру, режиссеру и автору, так и к зрителю и читателю, что соответствует определению идеального актера, данному О. Мандельштамом: он «движется в слове как в пространстве» и «играет читателя» (разрядка автора. – О. С.), «не чтец, не истолкователь текста», он – «читатель, равно-

правный с автором, спорящий с ним, несогласный, борющийся» [Мандельштам 1987, с. 235].

В «До слова» И. Жданова обнаруживается и диалог с «Ласточкой» О. Мандельштама, ср.:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
 Слепая ласточка в чертог теней вернется,
 На крыльях срезанных, с прозрачными играть,
 В беспамятстве ночная песнь поется.
 [...] беспамятствует слово.
 И медленно растет, как бы шатер или храм [...]

 Но я забыл, что я хочу сказать, –
 И мысль бесплотная в чертог теней вернется
 [Мандельштам 1993а, с. 146],

и в том, что касается состояния *до слова* (об этом говорит образ *немого, беспамятствующего, невысказанного слова* у О. Мандельштама), и в создании образа слова-птицы в чертоге теней: у И. Жданова тень Слова – *тень нагая* (обнаженная душа), и *птица*, и *полет в ней слиты воедино*, но это не *ласточка*, а *соловей*, точнее – *соловьиный свист*.

С этой точки зрения рассмотрим следующий фрагмент «До слова» И. Жданова:

И вот уже партер перерастает в гору,
 подножием своим полсцены обхватив,
 и, с этой немотой поддерживая ссору,
 свой вечный монолог ты катишь, как Сизиф.
 Ты – соловьиный свист, летящий рикошетом.

Преобразование, соответствующее мандельштамовскому образу «медленно растущего из немоты слова», начинается в звуке: **партер перерастает** в гору, при этом одно слово как бы «прорастает» звучанием в другом; *гора* же (которая, кстати, своими очертаниями напоминает и *шатер*, и *храм*) в данном случае – это *хоры*, '*галерея*, балкон в верхней части зала (первоначально для размещения *хора*, оркестра)', или *галерка*, на которой, как известно, располагаются беззаветно преданные театру зрители. Через имплицитную паронимическую аттракцию (партер-гора – хоры) к интерпретации стихотворения И. Жданова можно привлечь еще одну, связанную с рассматриваемым фрагментом аллюзией, цитату из «В Петербурге мы сойдемся снова...» О. Мандельштама:

Где-то хоры сладкие Орфея
И родные темные зрачки,
И на рядки кресел с галереи
Падают афиши-голубки

[Мандельштам 1993а, с. 149].

Соответствий между двумя текстами достаточно много: *партер, утлые гробы незаселенных кресел/гора* галерки – у И. Жданова, *рядки кресел/галерея* – у О. Мандельштама; *гора, монолог Сизифа* – у И. Жданова, *хоры Орфея* – у О. Мандельштама; *соловьиный свист, летящий рикошетом* – у И. Жданова, *падающие афиши-голубки* – у О. Мандельштама. Эта аллюзия важна для того, чтобы подчеркнуть возможность сотворчества того, кто действует на сцене, с залом: *партеру* у И. Жданова отдано *полсцены* (хотя полярность немотствующего зала и «говорящей» сцены по-прежнему существует), *возносясь* в драме *горé, соловьиный свист* летит к подножию сцены уже под другим углом (а *рикошет* – это ‘отраженное прямолинейное движение, полет под углом’). Обращает на себя внимание и сопоставление *соловьиный свист, летящий рикошетом* – *слово*: паронимическая аттракция лишь подчеркивает принадлежность обоих членов сопоставления к устойчивой образной парадигме «слово – соловей», позволяя их отождествлять, – *слово* у И. Жданова рождается *впотьмах* (в *кромешной темноте* зала) само собою, свивая в *смерч горчичную тюрьму соловьиного свиста* (а *смерч* и *смерть* – одного корня, поэтому *тюрьма* самоуничтожается). В притче о Царствии Божиим говорится, что «оно подобно *зерну горчичному*, которое, взяв человек, посадил *в саду* своем и *оно* возросло и стало *большим деревом*, и *птицы небесныя* укрывались в *ветвях его*» (Лук., XIII, 19; курсив автора. – О. С.). В этом контексте становится значимым сопоставление этого, упомянутого в Евангелии *дерева* и *тряпичных садов* декораций. Важны и другие образы:

Ты падаешь, как степь, изъеденная зноем,
и всадники толпой соскакивают с туч,
и свежестью разят пространство раздвижное,
и крылья берегов обхватывают луч, –

это почти апокалиптическое видение у И. Жданова возникает в «раздвижном» пространстве и времени *сцены* (ср.: *ты занавес сорвешь, и жестяной погром тебя возносит*, а также паронимическое сближение слов *возносить* и *занавес*);

О, дайте только крест! И я вздохну от боли,
и продолжая дно, и берега креня... –

взгляд в никуда сквозь – крестовину окна ассоциируется с крестной мукой, дарующей переход в вечность, боль оборачивается вздохом облегчения; в результате монолог, обращенный к перерастающему в гору партеру, кажется восхождением на Голгофу. Вспомним и слово, «срикошетившее» *соловьиным свистом*, в контексте: *тебя возносит в драме... разбойничать... ты – соловьиный свист...*, – на ум сразу приходят и *Соловей-разбойник*, и *разбойник*, распятый рядом с Христом, удостоившийся обещания: «ныне же будешь со мною в раю». Устремляясь в гору, преодолевая немоту партера, *соловьиный свист* попадает в раёк – это и театральная галерка, и уличный театр передвижных картинок.

Так, в сложном переплетении словесных образов в «До слова» И. Жданова обозначаются противопоставления *Слова* и *слов*, дословесной *немоты* и *рождения* поэтической речи, *монолога* и диалога, опустошенности и наполненности, смерти и воскресения, а также трактуются отношения автора и читателя, актера, персонажа и зрителя через их отношение к слову в «раздвижном пространстве» сцены и книги. «До слова» – это не только описание мук и радости творчества (а *партер, перерастающий в гору, подножием своим обхвативший полсцены*, – это и образ пишущей машинки, *летающий рикошетом соловьиный свист* – образ слов, впечатываемых в пространство «немого» листа, слетающих с *разыгрывающих быт* клавиш, что опять же воскрешает в памяти мандельштамовские «зрячих пальцев стыд и выпуклую радость узнавания» в момент, когда «звук в персты прольется» [Мандельштам 1993а, с. 146]), но и, – воспользуемся определением О. Мандельштама сути «художественного театра», – «стройное литературное целое, точно воспроизводящее внутренний мир читателя, где рядом существуют, набегаая друг на друга и заслоняя друг друга, различные литературные произведения» [Мандельштам 1987, с. 234].

С. Соловьеву в «Амфитеатр печатной машинки. Античность...» [Соловьев 1993, с. 183–184] ближе идея о слитности актерской игры и подлинного умирания, корни чего следует искать в античности (подробный анализ античных реминисценций см. в: [Северская 2007, с. 102–110]), на что указывает О.М. Фрейденберг: «Недаром протагонистом театра является бог смерти и воскресения, Дионис: жертва тождественна актеру; и играть [...] – это значит умереть и воскреснуть» [Фрейденберг 1936, с. 197]. У С. Соловьева Дионис – одно из главных действующих лиц, вместе с Аполлоном он ведет «дионисийские игры», похожие и на те, что затевали Прометей, Эсхилл, Софокл в поэтическом театре О. Мандельштама:

...воздушно-каменный театр времен растущих
Встал на ноги, и все хотят увидеть всех –
Рожденных, гибельных и смерти неимущих
(«Где связанный и пригвожденный стон?»
[Мандельштам 1994, с. 115]).

Первая же строка рассматриваемого текста задает тему: «*Амфитеатр* печатной машинки – *античность*». В соответствии с темой формируются семантические поля. «Античность» представлена указанием на место действия: *мы играем [...] под небом притихшим* (в греческом театре игра происходила под открытым небом, при дневном свете), описанием устройства театра (*амфитеатр* – это места для *зрителей, оркестра* – «площадка для пляски», место *актеров*, в поздней античности они выступали на возвышавшейся над оркестрой эстраде и были отделены от хора, в классический период – вместе с хором располагались в пространстве оркестры), здесь есть и *маски*, неперенный атрибут обрядовой драмы, и *бог из машины*. Сама структура текста напоминает сценарий Великих Дионисий: «В первый день [...] бог мыслился присутствующим на поэтических состязаниях [...], второй и третий день были уделены для дифирамбов и лирических хоров, последние три дня – для драматических игр» [Тронский 1983, с. 113]. У С. Соловьева в начале на поэтической сцене появляются Дионис с Аполлоном, затем вступает хор (*гул голосов*), а затем разыгрывается уже «греческая драма периода римской империи», в ней звучат христианские мотивы, созвучные представлениям о богах-спасителях. Как и в греческой драме, поэт пишет не только *текст* и *пьесу*, он отвечает и за музыкальную и балетную часть драмы (*Аполлон... Дионис... Они в танце сплетаются: музыке в такт... Стихает музыка...*), становится и режиссером, и актером. Экстатический «танец» Аполлона и Диониса заканчивается тогда, когда *опускается занавес пальцев*:

Меж рядами
пригибаясь бежит зазевавшийся бог из машины. Страница,
встав на цыпочки, машет, ликует, свистит... Сдвиг каретки, –
оркестра пуста, –

«боги» исчезают, но рождается текст, который *встает на цыпочки* подобно тому, как *встал на ноги* «воздушно-каменный театр» у О. Мандельштама.

Тесная связь двух образов – античного театра и амфитеатра печатной машинки – подчеркивается уже на уровне структуры метафоры: «образ входит в образ», поэтому метафора-сравнение

сближается с метаморфозой [Северская 1994, с. 118–120] и с генитивными конструкциями, отражающими метонимическое смещение акцента с изображаемого на его признак [Северская 1994, с. 121–122]. В данном случае возможны следующие прочтения образа: *машинка*, превратившаяся в *амфитеатр*; *машинка*, похожая на *амфитеатр*, *амфитеатр*, похожий на *машинку*, «театральная» (бутафорская) *машинка*. Оба компонента конструкции задают денотативные пространства, которые, проникая друг в друга, создают контекст метафоризации. *Амфитеатр* входит в пространство *античности*. К денотативному пространству *печатной машинки* относятся: *сдвиг каретки, щелчок, палец, страница, текст, точка, запятые, двоеточье, абзац, курсив*. Их интерференция порождает метафоры: *актеры ‘пальцы’ (‘пять на пять мы играем – актеры слепые*, ср. устойчивое выражение: *печатать вслепую*), *зрители ‘читатели/текст’ (зрители есть, но их нет; текст [...] в роли зрителя), занавес пальцев, музыка, барабанная дробь, нарастающий гул голосов* – ‘звучи, рождаемые печатной машинкой’, *машина* (театральное подъемное устройство) – ‘печатная машинка’, *ряды* – ‘ряды строк’, *орхестра* – ‘строка’, *маска* – ‘буква’. В свою очередь, эти метафоры «реализуются» в денотативном пространстве, заданном словами «театр» и «лицедейство», в пространстве, связанном с реалиями и смыслами «поэтического театра».

Уподобление машинки театру заставляет увидеть в рядах клавиш – амфитеатр, в самих клавишах – места для зрителей, «помеченные» буквами. Зрителем может быть как тот, кто печатает на машинке (смотрит на клавиши и рождающийся на странице текст), так и тот, кто способен прочесть пьесу. Впрочем, «читают» пьесу по ролям и актеры, поэтому *буква-маска* – атрибут как актерской игры, так и зрительского восприятия («узнавания» маски). *Маска, зритель, актер...* – эти слова, образующие единый семантический ряд, воспринимаются как синонимы и соотносятся с одним и тем же субъектом поэтического мира (*Кто ты теперь? твои роли ветвятся*), *зомби*, который действует «как во сне» (*тронешь маску – очнется на белом, при очнуться ‘пробудиться / прийти в сознание’*), тем самым ассоциируясь с уже упоминавшимся мандельштамовским образом «актера-сомнамбулы».

В отличие от «До слова» И. Жданова, где зритель и актер на сцене отделены друг от друга и в контакт не вступают, а разыгрываемая на клавишах машинки пьеса – это монолог, идущий от Слова к словам, в стихотворении С. Соловьева зритель и актер постоянно меняются местами, они «равнодействующие» лица пьесы (*пять на пять мы играем*), «равноудаленные» от чистого листа, на который она ложится (*пядь на пядь с пустотой*). Постараемся найти и ответ

на вопрос, обращенный к печатной машинке: *кто играет тобой? Играть кем-то* или *чем-то* – значит обращаться с кем-то или чем-то как с игрушкой, подчиняя своей воле. Местоимение «ты» в данном случае становится «маской» того, *кем играет наитье* (автора), того, кто становится *актером* или *персонажем*, а также «маской» *слова* и *мысли* и их отпечатком на *клавишах* и *на белом*, т. е. на белом листе бумаги.

Важно и противопоставление *тьмы, пустоты* и *света* (ср. сопоставление *луча, золотого дыма* и *слепящей стрелы* Аполлона): *тьма, пустота, безмолвие* – все это формы *комы* 'пограничного состояния, грозящего смертью', эта тема получает развитие в упоминании *бреда* в заключительной части текста и в следующих строках: *Палец ищет зазор между смехом ребенка и смертью*.

Вопрос «Что за *пауза* в пьесе?», звучащий сразу вслед за этим, получает ответ при обращении к О. Мандельштаму: «Что такое знаменитые “паузы” [...]? Не что иное, как праздник чистого осязания. Все умолкает, остается одно безмолвное осязание [...]. Истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через слово, в слове скрыта режиссура» [Мандельштам 1987, с. 225]. Итак, *пауза* возникает в разыгрываемой на печатной машинке пьесе в момент, предшествующий извлечению при помощи клавиш слова из небытия. Вместе с тем у С. Соловьева *пауза* – это и своего рода «антракт» между первым и вторым действием, в котором главным оказывается уже образ «отца», *пестующего больного сына*:

в те ночи, когда он метался в бреду, ты губами
к его воспаленным губам прижимался, и жар утихал,

и здесь тоже можно видеть созвучие с поэзией О. Мандельштама, а именно с «1 января 1924» с его «болью поисков потерянного слова»:

Пылает на снегу аптечная малина,
И где-то щелкнул ундервуд.
[...]

И известковый слой в крови больного сына
Растает, и блаженный брызнет смех...
[Мандельштам 1993b, с. 51]

«Театр» А. Парщикова – совсем иного рода [Северская 2007, с. 111–115]. Во «Вступлении» [Парщиков 1996, с. 91–92] мы обнаружим и евангелические мотивы – *буквы* предстают в образе *воинства*, отправляющегося в поход к *Небесному Иерусалиму*,

и античные: полусфера рычажков печатной машинки уподобляется «площадке для пляски» – *орхестре*, встающие при нажатии клавиш рычажки с литерами – *колоннаде проскения*, в котором размещались условные декорации, в этом случае *скеной* оказывается запроваленный в машинку лист бумаги, а действие разворачивается перед стенами «штурмуемого» буквами и возведенного на чистом листе Идеального Города, населенного персонажами. *Машинка* у А. Парщикова – тот же *амфитеатр*, но *спиной развернутый к хору*, т. е. зрительный зал, «развернутый» не к сцене, а вовне; такое положение амфитеатра клавиш по отношению к «месту действия» – листу – объясняет и «слепоту» букв (и опять же отсылает к способу печатать «вслепую»), и «зрячесть» пальцев:

Все, что я вижу, вилку дает от хрусталика – в сердце и в мозг,
и, скрестившись на кончиках пальцев, ссыпается в влзг
машинописи...;

есть и указание на то, что труд поэта – вовсе не «Сизифов»: *лист идет, как лавина бы – вспять! вбок – поправка – и в гору* [Парщиков 1996]. Если говорить об аллюзиях, связывающих «Вступление» с другими уже рассмотренными текстами, то стоит упомянуть и мотив «ветвления» страницы (*лист идет вспять... вбок...*, а кроме того, «ветка» используется в игре со строчкой-псом), и мотив игры – главного для А. Парщикова атрибута театральности.

У И. Жданова *игра* – это игра актерская и «разыгрывание» пьесы как на сцене, так и на инструменте, который сродни музыкальному; кроме того, им упоминается и такой атрибут игры, как *кrap* – «метки» на рубашке карты или обрезе книги, а *кrapленый кавардак*, составляющий «реквизит» текста, это, по-видимому, слова, «помеченные» для успеха игры. С. Соловьев, подхватывая тему *кrapленых* слов во «Введении в контекст», в одном из фрагментов, пишет: *Дымится речь – кrapленая листва* [Соловьев 1993, с. 182], а, собственно, в «Амфитеатре печатной машинки...» объединяет актерскую, музыкальную и азартную игру с печатаньем «десятью пальцами»: *Пять на пять мы играем* [Соловьев 1993, с. 183]. А. Парщиков останавливается на игре как таковой: *Выиграй, мой инструмент, кинь на пальцах – очко!* (кстати, в «очко» играют именно «пять на пять»), выброшенные пальцами буквы – игра «на удачу». Но это игра и ради удовольствия:

Беги, моя строчка, мой пес, – лови! – и возвращайся к ноге
с веткой в сходящихся челюстях, / и снова служи дуге,
улетает посылка глазу на радость, а мышцам твоим на работу...

При этом образ, «отпечаток» которого можно обнаружить в тексте, не только отличается от объекта, «данного в ощущениях» (объект видится под определенным углом зрения, причем *каждый раз под углом иным – те же буквы летят, поскольку в машинку заложены киты полетов и способ движенья прыгучий*), но и каждым воспринимается по-разному: образ *расширяется [...] за срезом страниц*. А. Парщиков описывает и сам процесс творчества, его «механику»:

чуть станина дрожит, и блестят рычажки в капельках масла,
а над ними – не раскрытые видом гребешки душистые смысла.

Поэтический театр А. Парщикова, если говорить о нем словами О. Мандельштама, «хочет быть рассудочным и прозрачным, чтобы на него изливалось румяное солнце», и есть в нем «нечто обязательное для всего русского театра» – «возвращение к слову, воскрешение его самобытной силы и гибкости» [Мандельштам 1987, с. 234].

Таким образом, «внутренний пластический театр» поэзии метареалистов действительно строится в диалоге с О. Мандельштамом и в соответствии с его взглядами на театр слова.

Литература

- Александров 1997 – Александров Н.Д. Оправдание серьезности. Иван Жданов – непонятный или непонятый? // Дружба народов. 1997. № 12. URL: magazines.russ.ru/druzhba/n12-97/alexan.htm (дата обращения 1 мая 2019).
- Аристов 1997 – Аристов В. Заметки о «мета» // Арион. 1997. № 4. С. 48–60. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html> (дата обращения 1 мая 2019).
- Жданов 2005 – Жданов И. Воздух и ветер. М.: Наука, 2005.
- Мандельштам 1987 – Мандельштам О. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987.
- Мандельштам 1993a – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихи и проза. 1906–1921 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993.
- Мандельштам 1993b – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Стихи и проза. 1921–1929 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993.
- Мандельштам 1994 – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Стихи и проза. 1930–1937 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.
- Парщиков 1996 – Парщиков А. Выбранное. М.: Гарант, 1996.
- Северская 1994 – Северская О.И. Метафора // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М.: Наука, 1994. С. 105–190.
- Северская 2007 – Северская О.И. Язык поэтической школы: социолект, идиолект, идиостиль. М.: Азбуковник, 2007.
- Соловьев 1993 – Соловьев С. Пир. Николаев; Симферополь: Академия, 1993.
- Тронский 1983 – Тронский И.М. История античной литературы. М.: Высшая школа, 1983.
- Фрейденберг 1936 – Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Гослитиздат, 1936.

References

- Aleksandrov, N.D. (1997), "Justification of seriousness. Ivan Zhdanov – unclear or misunderstood?", *Druzhba narodov*, vol. 12 [Electronic], available at: magazines.russ.ru/druzhba/n12-97/alexan.htm (Accessed 01 may 2019).
- Aristov, V. (1997), "Notes on 'meta'", *Arion*, vol. 4, pp. 48–60 [Electronic], available at: <http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html> (Accessed 01 may 2019).
- Freidenberg, O.M. (1936), *Poetika suzheta i zhanra* [Poetics of narrative and genre], Goslitizdat, Leningrad, USSR.
- Mandelstam, O. (1987), *Slovo i kultura* [Word and Culture], Sov. pisatel, Moscow, Russia.
- Mandelstam, O. (1993a), *Sobranie sochinenii v 4-kh t. Vol. 1: Stikhi i proza* [Works in 4 vols., Vol. 1. Poetry and prose. 1906–1921], Nerler, P. and Nikitaev, A. (comp.), Art-Business Center, Moscow, Russia.
- Mandelstam, O. (1993b), *Sobranie sochinenii v 4-kh t. Vol. 2: Stikhi i proza* [Works in 4 vols., Vol. 2. Poetry and prose. 1921-1929], Nerler, P. and Nikitaev, A. (comp.), Art-Business Center, Moscow, Russia.
- Mandelstam, O. (1994), *Sobranie sochinenii v 4-kh t. Vol. 3: Stikhi i proza* [Works in 4 vols., Vol. 3. Poetry and prose 1930–1937], Nerler, P., and Nikitaev, A. (comp.), Art-Business Center, Moscow, Russia.
- Parshchikov, A. (1996), *Vybrannoe* [Selected], Garant, Moscow, Russia.
- Severskaya, O.I. (1994), "Metaphor", in Grigoriev, V.P. (ed.), *Ocherki istorii jazyka russkoi poezii XX veka. Tropy v individualnom stile i poeticheskom jazyke* [Essays on the history of the language of Russian poetry of the 20th century. Tropes in individual style and poetic language], Nauka, Moscow, Russia, pp. 105-190,
- Severskaya, O.I. (2007), *Iazyk poeticheskoi shkoly: sotsiolekt, idiolekt, idiostil* [Language of Poetic School: sociolect, idiolect, idiostyle], Azbukovnik, Moscow, Russia.
- Soloviev, S. (1993), *Pir* [Feast], Academia, Nikolaev; Simferopol, Ukraine.
- Tronsky, I. M. (1983), *Istoriia antichnoi literatury* [History of antique literature], Vysshaya shkola, Moscow, Russia.
- Zhdanov, I. (2005), *Vozdukh i veter* [Air and wind], Nauka, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга И. Северская, кандидат филологических наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2; oseverskaya@yandex.ru

Information about the author

Olga I. Severskaya, Cand. of Sci. (Philology), V.V. Vinogradov Russian Language Institute of RAS, Moscow, Russia; bld. 18/2, Volkhonka Str., Moscow, Russia, 119019; oseverskaya@yandex.ru

УДК 82.09-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-255-265

Традиции Осипа Мандельштама
и рецепция его творчества и авторского мифа
у русских поэтов новейшего времени

Данила М. Давыдов

*Государственный академический университет гуманитарных наук
Москва, Россия, komendant3@yandex.ru*

Аннотация. Поэтика Осипа Мандельштама воспринималась значительной частью современников либо как пример архаической тенденции, либо как явление уникальное, значимое, но не находящее места в современности. Особому восприятию фигуры Мандельштама способствовало и формирование посмертного мифа о поэте. В новейшей русской поэзии этот миф отчасти действен и может порождать самые неожиданные формы рецепции. В то же время чрезвычайно продуктивной оказываются и отдельные части поэтического мира Мандельштама, и вся его поэтика в целом, канонизированная как центральная для современной поэзии. Среди значительной части актуальных поэтов распространено представление о Мандельштаме как фигуре, через посредство которой пересоздается весь современный поэтический мир, а в иных случаях – и культура в целом.

Ключевые слова: мандельштамовская традиция, биографический миф, канонизация, продуктивная поэтика, актуальная поэзия

Для цитирования: Давыдов Д.М. Традиции Осипа Мандельштама и рецепция его творчества и авторского мифа у русских поэтов новейшего времени // Вестник РГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 6. С. 255–265. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-255-265

Traditions of Osip Mandelstam
and reception of his works and author's myth
among Russian poets of modern times

Danila M. Davydov

*The State Academic University for the Humanities
Moscow, Russia, komendant3@yandex.ru*

Abstract. Part of the contemporaries treated Osip Mandelstam's poetics either as an example of the archaic trend or as a unique, significant phenomenon but with no place in the immediate cultural landscape. One thing that

© Давыдов Д.М., 2019

contributed to a special perception of Mandelstam was the development of a posthumous myth of the poet. This myth is still relatively active in contemporary Russian poetry and can generate some most unexpected forms of reception. At the same time, certain parts of Mandelstam's poetic universe remain very productive, as well as his poetics as a whole (that was canonized as quintessential for contemporary poetry). Many active poets view Mandelstam as a figure pivotal for recreating the world of contemporary poetry or even the whole culture.

Keywords: tradition of Mandelstam, biographical myth, canonization, productive poetics, contemporary poetry

For citation: Davydov, D.M. (2019), "Traditions of Osip Mandelstam and reception of his works and author's myth among Russian poets of modern times", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 255-265. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-255-265

Художественная рецепция как творчества О.Э. Мандельштама, так и его биографического мифа. Нас в данных заметках будет, скорее, интересовать не эта многогранная проблема во всей полноте, а то, какие формы приняла мандельштамовская традиция – при всей своей проблематичности – и рецепция различных аспектов фигуры Мандельштама в новейшей отечественной поэзии, причем даже в большей степени в рефлексивных высказываниях современных (в широком смысле слова) поэтов, нежели непосредственно в их стихотворной продукции (но не забывая и про нее).

Обыкновенное представление о сугубо негативном восприятии современниками среднего и позднего Мандельштама несколько преувеличено; конечно, и критика (от В. Брюсова до Г. Лелевича), и частные отзывы порой отказывали Мандельштаму во всякой актуальности, однако и защитительные (И. Эренбург) и почти апологитические (Ю. Тынянов, Д. Святополк-Мирский, В. Ходасевич) появлялись как в Советском Союзе, так и за его пределами. Важной при определении репутации Мандельштама оказывалась его уникальность – и в смысле максимальной самостоятельности поэтики, и в смысле поэтической изолированности.

Так, у Тынянова: «главный пункт работы Мандельштама – создание особых смыслов. Его значения – кажущиеся, значения косвенные, которые могут возникать только в стихе, который становится обязательным только через стих. У него не слова, а тень слов» [Тынянов 1977, с. 189]. Или у Святополк-Мирского: «Мандельштам поэт очень большой, гораздо больший, чем Гумилев, Но поэт трудный и своеначальный. Еще в самом своем начале

он прославил “высокое косноязычье”, дарованное поэту» [Святополк-Мирский 2002, с. 78].

Также и Ходасевич, говоря об истинной заумности Мандельштама, конечно, отчасти следует за ним самим («Утро акмеизма»), то все-таки главным оказывается отъединение Мандельштама как от контекста генетического (исторический акмеизм), так и типологического (различные поиски позднего авангарда).

В результате Мандельштам оказывался изолированным от процесса большинством даже симпатизирующим ему авторов (особенно старшего и среднего поколений). Прямые (в той или иной степени осознанные) подражатели должны быть отнесены к авторам третьестепенным: следующие за акмеистическим Мандельштамом (Борис Горнунг, Лев Горнунг, Александр Ромм, некоторые другие) и «неверный» confident Сергей Рудаков, диалогичный по отношению к Мандельштаму позднему. Интересны могут быть некоторые опосредованные влияния (с большой долей условности – Б. Лившиц, К. Вагинов).

В поэзии середины века и первого периода существования независимой поэзии основную роль в восприятии Мандельштама играл биографический миф, созданный Надеждой Мандельштам – во многом тенденциозный. Героический и жертвенный образ поэта, сформированный в рамках этого мифа, долго оказывал прямое влияние не только на широкие круги интеллигенции, но и на практикующих сочинителей.

Другая авторитетная конструкция существовала вне андеграунда, в академическом сообществе, тем не менее породила не только теоретическую программу, довольно действенную. Речь идет об известной статье «пяти авторов» (Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян) «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма». Исследователи, в частности, пишут:

Особенности собственного подхода этих поэтов, (А.А. Ахматовой и О.Э. Мандельштама. – *Д. Д.*) к слову, наложившиеся на специфику культурно-исторической ситуации, выделяют данный процесс из всех подобных или близких явлений в России, при том что оба поэта соотносили свое время с другой основоположной в развитии русского языка и литературы эпохой – эпохой формирования русского литературного языка как следствия творческой работы Пушкина и других поэтов его времени.<...>

Значимость преобразований в области поэтического языка, произведенных Мандельштамом и Ахматовой, проистекает прежде всего из того факта, что оба поэта (и особенно Мандельштам) ясно осознавали

«начало» и «концы» своей созидательной лингвистической деятельности. Деятельность эта не носила характера стихийного протеста или нарочито искусственного, неукорененного во всем богатстве культуры конструирования (ср. многочисленные попытки такого рода в поэзии 1910–1920 годов). Вся работа над словом основывалась у Мандельштама и Ахматовой на глубоко продуманных историко-культурных предпосылках, во многом опережавшую им мысль [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1974, с. 182–183].

При всей инокотекстности, многое в этой работе так или иначе совпало с декларативным подходом Мандельштама к творчеству, однако на деле практика оказалась намного шире. Поздний комментарий к давней работе уточняет понятие акмеизма, воспринятого как синоним «семантической поэтики» (и одновременно разводит мандельштамовскую поэтику с иными формами «сложной» поэзии, полностью вписанной, между прочим, в советский контекст, будто бы Мандельштам к нему не принадлежал).

По-иному, как нам представляется, «работает» семантическая поэтика в творчестве русских (советских!) поэтов, которые принадлежали к разным школам семантического модернизма и авангардизма, сознательно отказавшимся от нормативной ориентации на так называемый «разговорный литературный язык»: футуризм, имажинизм, конструктивизм, абсурдизм. Во всех этих поэтических системах семантическая загадка из имплицитной, подспудной, загадочной стала явной доминантой, потеряла свой «обычный», «нормально-коммуникативный» облик. Иными словами, для того, чтобы понять загадку в творчестве Мандельштама, надо иметь особый ключ к его стихам, которые внешне могут и не казаться загадочными, а для того, чтобы понять загадку Хлебникова или Клюева, Введенского или Туфанова, особого ключа можно и не иметь, потому что эти стихи бывают непонятны и просто на обычном уровне коммуникативного сообщения [Сегал 2006, с. 246].

В то же время Сегал заявляет: «В этой связи придется подвергнуть “переосвидетельствованию” – как это, впрочем, происходит периодически в истории культуры, – творчество русских писателей и поэтов, когда-то подвергнутых своеобразному иерархическому остракизму» [Сегал 2006, с. 247]. По сути дела, хотя на совершенно иных основаниях, нежели предполагает исследователь, будет построена независимая русская поэзия второй половины XX в. и следующая за ней поэзия начала XXI в.

Из альтернатив «большой (пост) акмеистической модели» восприятия мандельштамовской творческой (и вслед за этим биографической) репутации стоит упомянуть откровенно утопи-

ческую концепцию В.П. Григорьева, подчеркивающего глубинное внутреннее родство Велимира Хлебникова и Мандельштама и их потенциальную тотальность для русской культуры (иногда к этим двум авторам исследователь добавлял Александра Введенского): «Наследие триумвиров треугольника Хл – ОМ – Введенский, смысл из которого “торчит” не совсем в “разные стороны” и объединен неким единым лучом, предстоит глубоко осваивать культуре и “лингвалитету” XXI века» [Григорьев 2002, с. 681]. При всей спекулятивной проективности утопия Григорьева неожиданно оказалась (в основном вне связи собственно с его исследованиями) актуальной для текущей поэтической практики в самых неожиданных ее сегментах.

Современная поэзия наследует всем этим предзаданным моделям, как в чистом виде, так и в микшированном, но ими не ограничивается. Вообще, отдельной задачей, к которой исследователи даже еще не подступали, представляется систематизация различных типов и механизмов рецепции значительных поэтов прошлого в современной поэзии (исключением, как всегда, служат исследования о Бродском). При разговоре о Мандельштаме необходимо говорить, во-первых, о степени включенности мандельштамовского субстрата в авторскую поэтику или о лишь внешнем ее восприятии; во-вторых, какое место отводится Мандельштаму в представлениях автора как об истории поэзии, так и о современном ее состоянии в соотношении с наследием; в-третьих, какая из творческих линий, характерных для Мандельштама (а равно, какой из аспектов его биографического мифа), воспринят автором как главенствующий, в целом ли для поэзии и культуры, для выстраивания ли собственной творческой стратегии. Мы сознаем, что четкость и осознанность такого рода форм самоопределения может быть присуща лишь части практикующих, в сколь-нибудь полной мере – весьма небольшой, но это не отменяет самой возможности построения подобной типологии. Мы ни в коей мере не беремся предложить даже черновой вариант такого рода типологии, ограничимся лишь считанными примерами и отдельными замечаниями.

Восприятие Мандельштама не просто как повода для высказывания или для источника довольно необязательного цитатного и аллюзивного использования распространено в современной поэзии необычайно широко. Ряд стихотворений постоянно оказывается поводом для цитации или даже создания цитона. Семантический ореол здесь, как правило, автоматизируется, а с «сильной» позиции оказываются либо первый стих, либо центральный образ текста. Ряд текстов образует целую традицию их цитирования и

квазицентонной трансформации – иногда пародической, гротескной, абсурдизирующей, иногда нейтрально-лирической (в первом случае прием указывает на омертвление классического текста; во втором, как правило, включается в общий образный строй текста на правах невыделенного элемента в ряду иных). Интуитивно ощущаются как наиболее востребованные такие тексты, как «Бессонница, Гомер. Тугие паруса...», «Дайте Тютчеву стрекозу...», «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Декабрист», «Эпиграмма на Сталина и ода Сталину (разумеется, этим список не ограничивается). Характерный пример – у Александра Еременко: «Бессонница. Гомер ушел на дальний план. / Я станцами Дзиан набит до середины. / Система всех миров похожа на наган, / работающий здесь с надежностью машины <...> // Когда бы ни стихи, у каждого есть шанс. / Но в прорву это все уносится со свистом: / И 220 вольт, и 49 Станц, / и даже 27 бакинских коммунистов...» [Еременко 1991, с. 80]. К поэтическим текстам добавляется часто цитируемая в поэтических текстах «Четвертая проза», к примеру, у Тиура Кибирова (но отнюдь не только у него): «И не видно и не слышно / злополучных дурней тех, / тех тяжелых, душных, пышных / наших преюющих коллег, // прущих, лезущих без мыла / с Вознесенским во главе. / Тех, кого хотел Эмильич / палкой бить по голове. / Мы не будем бить их палкой. / Стырим воздух и уйдем. / Синий-синий, жалкий-жалкий / нищий воздух сбережем».

Отсылка к фигуре Мандельштама как знаку высокой культуры может носить запретно-желанный смысл, указывающий в качестве шибботлета на определенное сообщество: «<...> И разом вспомнишь, как там дышится, / Какая слышится там гамма. И синий с предисловьем Дымшица / Выходит томик Мандельштама» [Гандлевский 1995, с. 34]); либо, напротив, отказывающийся от принадлежности к этому сообществу, выбирая позицию изгоя и/или аутиста «<...> и Мандельштама я нет не люблю не надейтесь / просто мрачный собой стишок и больше вообще ничего / в следующей жизни быть может такой разноцветный / верткий как майское дерево будет звенеть» [Шостаковская 2004, с. 40].

В качестве отдельной ситуации укажем на то, что возможно включение предшествующей фигуры в личный миф; у Анны Горенко самоотожествление с Мандельштамом носит системный характер (что исследовано Е. Сошкиным) [см. Сошкин 2005]. Перед нами отнюдь не блумовская ситуация «сильного поэта» и «эфеба», но, скорее, внутрилитературная ролевая игра, имеющая неигровой, лирический выход.

Однако гораздо чаще мы встречаем модель не индивидуальную, а обобщающую признаки поэтичности. Переходом от ука-

зания на групповую идентичность (как у Гандлевского) к знаку универсального поэта, поэта *par excellence*, может служить противопоставление Мандельштама всему прочему поэтическому миру. Это лишь на первый взгляд напоминает тыняновский, к примеру, анализ; критики 1920-х говорили о поэте в развитии (пусть бы и поэте, ощущающем свое несоответствие актуальному времени), наши современники имеют дело с идеальной завершенностью (в теории; на деле, как мы понимаем, эта идеальность невозможна из-за многочисленных историко-литературных и историко-культурных искажений).

Вариантов такой «внутрипоэтической канонизации» может быть несколько. Распространена «охранительная» версия, наибольшее распространение получившая у Александра Кушнера:

... возникает одна-единственная, переходящая из стихотворения в стихотворение интонация, и какой бы новой и соблазнительной ни показалась она поначалу, в конце концов ее однообразие начинает производить гнетущее впечатление <...> Поэзия Мандельштама – наша опора, наша надежда в сопротивлении этому омертвлению [Кушнер 1991, с. 95].

Интересно, что оборотной стороной подобного подхода оказывается своего рода «антиромантический оптимизм»:

Живи Мандельштам в цивилизованной стране, не погибни он в 47 лет – как много бы он еще написал, как замечательно расцвел бы его дар! Благополучная судьба, о которой мечтала для него Надежда Яковлевна, благополучной была бы, разумеется, лишь относительно. Жизнь трагична по своему замыслу, тем более – жизнь поэта. А кроме того, настоящий поэт опережает свое время и те возможности понимания стихов, что отпущены даже самым отзывчивым его современникам [Кушнер 1991].

Оборотной стороной кушнеровского ультраконсерватизма служит понимание Мандельштама как «живого поэта», включенного в традицию деавтоматизации конвенционального стиха. По Михаилу Айзенбергу:

Новая русская поэзия в меру сил старалась перенять у Мандельштама эти тактильные способности. Общим был и поиск новых оснований для поэтического высказывания: не классический, но и не авангардный стих. Мандельштам – самый непоследовательный акмеист, прошедший между акмеизмом и футуризмом, как между

Сциллой и Харибдой. «Это какая улица? Улица Мандельштама». Это какая поэтика? Это какое-то «Лианозово». Это стих, открытый всем возможностям.

Как раз у поэтов-«лианозовцев» обнаруживается обращение к Мандельштаму как к максимально «живой», «невозвышенной» фигуре: «Эх, Мандельштам не увидел / голубей на московском асфальте, / не услышал / шелеста / и стука, / доносящегося снизу, / не взял в руки / сизую птицу, / не подул ей, дудочке, в клювик; / гули-гули, голубцы, гули-гули, / умер Осип Эмильевич, умер» [Са-туновский 2012, с. 74], или «Ну вот / Воздух // Мандельштам / Это он нам / Надышал» [Некрасов 1991, с. 18].

Рецепция Мандельштама у Иосифа Бродского, в отличие от многих иных современных поэтов, достаточно подробно рассма-тривалась. Поэтому стоит отметить лишь возможность рассматри-вать Бродского в контексте «семантической поэтики» (об этом под-робно говорит Томас Венцлова [см. Венцлова 2005, с. 90]), – в той степени, в которой поэт сознательно себя встраивает в контекст мировой культуры, отказываясь от первородства ленинградского андеграунда; схождение Бродского с Мандельштамом в самой воз-можности множить культурные отсылки, образующие своего рода фрактальную структуру, у Мандельштама ведет к выходу в область над-смысловую, что не характерно для Бродского. В этом Бродский, абсолютизовавший язык, скорее, противостоит Мандельштаму, стремившегося выйти в сверх- или доязыковое пространство.

Наиболее распространен, однако, «срединный» путь, выделяю-щий Мандельштама как уникальную фигуру, но не обозначающий через него место разрыва с современностью, а наоборот, указыва-ющий на максимальную продуктивность Мандельштама именно в современной ситуации (иногда – в пику прошлому):

Явное влияние Мандельштама огромно и для очевидных его-по-следователей-эпигонов сокрушительно, но еще сильнее его тайное, подспудное влияние: влияние не его личной образной системы, а его методики [Айзенберг 1997, с. 44].

Переход в «царство метафизики» позднего Мандельштама не что иное, как переход от речи внешней к речи внутренней. Почти заумной. Это «дикое мясо», довербальная речь, «шевелиющиеся губы» [Кулаков 1999, с. 1968].

Мандельштам (вместе с Введенским) полностью изменил рус-скую поэзию (и прозу в не меньшей степени). Понимание текста не как описания, а как события, перенос способа связи с повество-

вания на ассоциации, перенос центра тяжести со слов в пустоту между узоров брюссельского кружева, стремление к максимальной плотности смыслов. Многие авторы и читатели предпочли это не заметить, но продолжать после Мандельштама поэзию «прямого высказывания» так же бесплодно, как писать оды в духе Тредиаковского после Пушкина.

Принципиальным оказывается в восприятии Мандельштама и рефлекслирующими поэтами, и инкорпорированными в поэтический цех критиками, во-первых, снятие оппозиции между «традицией» (в пассаистском смысле) и «авангардом»; во-вторых, настойчивое ощущение постмандельштамовской поэзии как выходящей за пределы слов, физиологичной: «Там нам все и передалось – через прикосновение. Значения этих слов мы не понимали, но их особым смыслом стала сама способность физически прикасаться, телесно отпечатываться» [Айзенберг 2018, с. 12]. Выход во внесмысловую сферу оказывается единственно подлинным при восприятии поэзии: «<...> сказанное, самоговорящее, настолько у позднего Мандельштама существеннее намерений, мыслей и чувств автора, что одно просто-напросто перестает иметь отношение к другому» [Юрьев 2014, с. 220].

Интересно, что авторами, высказывающими такого рода (мета) программу, совершенно не ограничивается число поэтов, обращающихся к фигуре Мандельштама как проективной для современности. В сущности, довольно сложно представить общий контекст (групповой, эстетический, мировоззренческий), который позволил бы говорить о единой традиции Мандельштама или конвенциональном способе рецепции его творчества и биографии. Скорее, здесь следует говорить о своего рода «пучке возможностей», осуществляемых с той или иной степенью успешности.

Литература

- Айзенберг 1997 – *Айзенберг М.* Взгляд на свободного художника. М., 1997.
Айзенберг 2018 – *Айзенберг М.* Урон и возмещение. М., 2018.
Венцлова 2005 – *Венцлова Т.* Статьи о Бродском. М., 2005.
Гандлевский 1995 – *Гандлевский С.* Праздник. М., 1995.
Григорьев 2000 – *Григорьев В.П.* Будетлянин. М., 2000.
Еременко 1991 – *Еременко А.* Стихи. М., 1991.
Кулаков 1999 – *Кулаков В.* Поэзия как факт. М., 1999.
Кушнер 1991 – *Кушнер А.* Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991.
Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 2006 – Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как

- потенциальная культурная парадигма // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 181–212.
- Некрасов 1991 – *Некрасов В.* Справка. М., 1991.
- Сатуновский 2012 – *Сатуновский Ян.* Стихи и проза к стихам. М., 2012.
- Святополк-Мирский 2002 – *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. СПб., 2002.
- Сегал 2006 – *Сегал Д.* Русская семантическая поэтика двадцать пять лет спустя // Сегал Д. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 213–252.
- Сошкин 2005 – *Сошкин Е.* Горенко и Мандельштам. М., 2005.
- Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Шостаковская 2004 – *Шостаковская И.* Цветочки: Стихи. М., 2004.
- Юрьев 2014 – *Юрьев О.* Писатель как сотоварищ по выживанию. Статьи, эссе и очерки о литературе и не только. СПб., 2014.

References

- Aizenberg, M. (1997), *Vzglyad na svobodnogo khudozhnika* [A Look upon a Free Artist], Moscow, Russia.
- Aizenberg, M. (2018), *Uron i vozmeshchenie* [Damage and Reparation], Moscow, Russia.
- Eremenko, A. (1991), *Stikhi* [Poems], Moscow, Russia.
- Gandlevskii, S. (1995), *Prazdnik* [The Feast], Moscow, Russia.
- Grigor'ev, V. (2000), *Budetlyanin* [The Budetlyanin], Moscow, Russia.
- Kulakov, V. (1999), *Poeziya kak fakt* [Poetry as Fact], Moscow, Russia.
- Kushner, A. (1990), *Apollon v snegu: Zametki na polyakh* [Apollo in Snow: Marginalia], Leningrad, Russia.
- Levin, Yu.I., Segal, D.M., Timenchik, R.D., Toporov, V.N. and Tsiv'yan, T.V. (2006), “Russian semantic poetics as potential cultural paradigm”, in Segal, D.M., *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as safe conduct], Vodolei Publishers, Moscow, Russia, pp. 181-212.
- Nekrasov, V. (1991), *Spravka* [Reference], Moscow, Russia.
- Satunovskii, Y. (2012), *Stikhi i proza k stikham* [Poems and Prose in Relation to Poems], Moscow, Russia.
- Segal, D. (2006), “Russian semantic poetics twenty-five years later” in Segal, D.M., *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as safe conduct], Vodolei Publishers, Moscow, Russia, pp. 213-252.
- Shostakovskaya, I. (2004), *Tsvetochki: Stikhi* [Little flowers: Poems], Moscow, Russia.
- Soshkin, E. (2005), *Gorenko i Mandelstam* [Gorenko and Mandelstam], Moscow, Russia.
- Svyatopolk-Mirskii, D. (2002), *Poety i Rossiya: Stat'i. Retsenzii. Portrety. Nekrologi* [Poets and Russia. Essays. Reviews. Profiles. Obituaries]. Saint Petersburg, Russia.
- Tynyanov, Y. (1977), *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema], Moscow, Russia.
- Venclova, T. (2005), *Stat'i o Brodskom* [Articles about Brodsky], Moscow, Russia.

Yur'ev, O. (2014), *Pisatel' kak sotovarishch po vyzhivaniyu. Stat'i, esse i ocherki o literature i ne tol'ko*. [Writer as co-survivor. Essays and studies on literature and otherwise], Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Данила М. Давыдов, кандидат филологических наук, доцент, Государственный академический университет гуманитарных наук, Москва, Россия; 119049, Россия, Москва, Мароновский переулок, д. 26; komendant3@yandex.ru

Information about the author

Danila M. Davydov, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, The State Academic University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 26, Maronovskii lane, Moscow, Russia, 119049; komendant3@yandex.ru

Дизайн обложки

Е.В. Амосова

Корректор

А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка

Н.В. Москвина

Подписано в печать 28.07.2019.

Формат 60×90¹/₁₆.

Уч.-изд. л. 8,2. Усл. печ. л. 7,8.

Тираж 1050 экз. Заказ № 829

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

www.rgggu.ru

www.knigirgggu.ru