



КИРИЛЛ ТАРАНОВСКИЙ

О ПОЭЗИИ  
И ПОЭТИКЕ

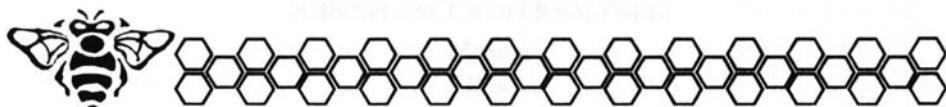


STUDIA POETICA



STUDIA POETICA

АРИАТАРАНОВСКИЙ  
О ПОЭЗИИ  
И ПОЭТИКЕ



М в 08 ян  
вт

## СОДЕРЖАНИЕ

Помимо главного при внимательном чтении  
включаются хроникализабор языка литературы  
(ЧФЧ)

# КИРИЛЛ ТАРАНОВСКИЙ

# О ПОЭЗИИ И ПОЭТИКЕ

Миниатюрная структура поэтического текста: разговоры о поэзии и о языке  
и ее реалиях: контекст и публикации о языке

Миниатюры русского языка в поэзии КИРИЛЛА ТАРАНОВСКОГО о стихе

Миниатюры языка поэзии в поэзии КИРИЛЛА ТАРАНОВСКОГО

Баллады А. Алатырьской

Миниатюры языка в поэзии М. М. Соколовой

Миниатюры языка в поэзии А. А. Барыкиной

Миниатюры языка в поэзии И. М. Кантоффа в поэзии

Миниатюры языка в поэзии А. А. Капустина



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2000



ББК 80 я 44  
Т 19

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского фонда фундаментальных исследований  
(РФФИ)  
проект 99-06-87002



## Тарановский Кирилл

Т 19      О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432 с. – (Studia poetica).

ISBN 5-7859-0099-8

Собрание классических работ известнейшего специалиста по русской поэтике. Включает его труд о поэтике Мандельштама (в полном объеме – впервые), а также статьи – образцы тонкого анализа образов и стиха Блока, Маяковского, Пастернака и других поэтов.

ББК 80 я 44

## Кирилл Тарановский О ПОЭЗИИ И ПОЭТИКЕ

Издатель А. Кошелев

Корректор М. М. Коробова

Подписано в печать 20.11.99. Формат 70x100 1/16.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Школьная.  
Усл. изд. л. 34,83. Заказ № 1489      Тираж 3000.

Издательство «Языки русской культуры».  
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.  
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).  
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru  
С апреля 1998 г. каталог в ИНТЕРНЕТ  
<http://postman.ru/~lrc-mik>

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография "Наука"».  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su), only the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

ISBN 5-7859-0099-8

© М. Л. Гаспаров. Составление, 2000

9 785785 900998 >

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,  
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя .....	7
Дж. Бейли, Х. Баран. Об авторе .....	9
Очерки о поэзии О. Мандельштама .....	13
I. Концерт на вокзале. <i>К вопросу о контексте и подтексте</i> .....	13
II. Сеновал. <i>О замкнутой и открытой интерпретации поэтического текста</i> .....	39
III. Черно-желтый свет. <i>Еврейская тема в поэзии Мандельштама</i> .....	77
IV. Часы-кузнечик. <i>Разбор одного «заумного» стихотворения</i> ..	105
V. Пчелы и осы. <i>Мандельштам и Вячеслав Иванов</i> .....	123
VI. Почва и судьба. <i>Третий Рим. Молчание. Поэт в могиле</i> ..	164
О поэтике Бориса Пастернака* .....	209
Поэма Маяковского «Про это». Литературные реминисценции и ритмическая структура .....	221
Основные задачи статистического изучения славянского стиха .....	234
Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. ....	257
О ритмической структуре русских двусложных размеров .....	274
Ранние русские ямбы и их немецкие образцы .....	283
Из истории русского стиха XVIII в. Одическая строфа в поэзии Ломоносова .....	291
Четырехстопный ямб Андрея Белого .....	300
Некоторые черты символики Блока* .....	319
Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока .....	330
«Сладкие» и «влажные» рифмы у Лермонтова .....	343
Звуковая ткань русского стиха в свете фонологических дистинктивных признаков* .....	347
Звукопись в «Северовостоке» Волошина .....	358
Некоторые проблемы анжамблана в славянском и западноевропейском стихе* .....	364
О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики .....	372
Вместо послесловия. Г. А. Левинтон, Р. Д. Тименчик.	
Книга К. Ф. Тарановского о поэзии Мандельштама .....	404
М. Л. Гаспаров. К. Тарановский — стиховед .....	417
О. Ронен. К. Ф. Тарановский и «раскрытие подтекста» в филологии ....	420
Библиография работ Кирилла Тарановского .....	426

\* Перевод с английского Т. В. Скулачевой и М. Л. Гаспарова.

международная научная конференция «Современные проблемы теории и практики поэзии и литературы» (2000). В 2001 г. в Университете им. А. С. Пушкина состоялся семинар «Литературные проблемы и проблемы языка в творчестве К. Ф. Тарановского». В 2002 г. в Университете им. А. С. Пушкина состоялась научно-практическая конференция «Литературные проблемы и проблемы языка в творчестве К. Ф. Тарановского».

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Кирилл Федорович Тарановский родился в 1911 г. и умер в 1993 г. Ему было 9 лет, когда он покинул Россию вместе с родителями; 30 лет — когда он защитил диссертацию в Белграде; 42 года — когда он ее напечатал отдельной книгой, потому что в промежутке была война. Это были «Русские двусложные размеры» (1953) — фундаментальный труд, который подвел итоги «героической» эпохе становления современного научного стиховедения и стал настольной книгой для всякого, занимающегося русским стихом. Ему было 47 лет, когда он переехал работать в США — сперва в Лос-Анджелес, потом в Гарвард; 56 лет — когда он напечатал первую статью о поэтике Мандельштама (в юбилейном сборнике в честь своего старшего товарища Р. Якобсона); 65 лет — когда его «Очерки о Мандельштаме» вышли отдельной книгой (1976), а ученики его, официальные и неофициальные, в Америке и в России, уже разрабатывали предложенные в ней понятия интертекстуальной поэтики — «контекст» и «подтекст»; с тех пор это направление стало одним из самых видных в современной филологии. Только в 62 года ему было позволено вновь увидеть Россию, для первого раза — туристом; только в 66 лет он смог провести в Москве полгода, работая с А. Н. Колмогоровым и его учениками над усовершенствованием методов изучения стиха. Его публикации в советских изданиях стали появляться с 1966 г., но лишь редкие и небольшие. Его мечтой было, чтобы сделанные им работы вернулись на родину, стали доступны всякому российскому филологу. Надежда на это появилась лишь в последние годы его жизни.

Тогда и был составлен этот том избранных его работ, при его участии и с его одобрения. Из-за издательских трудностей выход книги затянулся на семь лет; автор так и не смог ее увидеть. Главную часть его составляют «Очерки о поэзии Мандельштама» — специально для настоящего издания Кирилл Федорович написал их русский вариант, значительно расширенный и дополненный по сравнению с английской книгой. Другая его монография, «Русские двусложные размеры», представлена здесь образцово сжатым авторским конспектом — статьей «О ритмической структуре русских двусложных размеров». Остальные статьи посвящены отдельным вопросам стихосложения, привлекавшим

внимание автора уже после «Русских двусложных размеров», вопросам лингвистического анализа звукописи, образному и символическому строю поэзии — это был круг его интересов последних лет. Особое положение занимают статьи «Четырехстопный ямб Андрея Белого» и «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики»: первая — о семантике ритма, вторая — о семантике метра; эти темы, прорывающие традиционные рамки стиховедения и новым, неожиданным образом ставящие вечный вопрос о связи художественной формы и содержания, тоже дали толчок многочисленным исследованиям по семантике стиха в последние десятилетия: Кирилл Федорович Тарановский оказался первопроходцем и в этой области.

Составитель и издатель приносят глубокую благодарность Виде Тарановской-Джонсон и Федору Тарановскому за поддержку при подготовке этого издания.

**M. L. Гаспаров**

## ОБ АВТОРЕ

Кирилл Федорович Тарановский родился 19 марта 1911 г. в Юрьеве (ныне — Тарту), где отец его, видный историк права (ученик А. Л. Бло-ка, отца поэта), был профессором в университете. Здесь прошли его детские годы. В 1920 г., после революции и гражданской войны, семья эмигрировала в Югославию. Кирилл Тарановский окончил сербскую гимназию в Земуне (в 1929) и юридический факультет в Белграде (в 1933). В студенческие годы началась его литературная работа, его переводы русских стихов и пьес на сербохорватский язык. Юридическая карьера была ему не по душе; он вновь поступил в университет и окончил филологический факультет в 1936 г. Летом 1937 г. и с февраля 1938 по июнь 1939 г. он продолжал учение в Карловом университете в Праге, слушая Хлумского, Горака, Мукаржовского. Здесь он сблизился с Пражским лингвистическим кружком, более всего — с Романом Якобсоном; их встреча стала началом долгой дружбы и научного товарищества. В белградской аспирантуре руководителем Тарановского был А. Белич. Свою докторскую диссертацию («Русские двудольные ритмы») он защитил в Белграде, уже оккупированном немцами, 14 июля 1941 г. Из-за войны и последующих политических событий напечатана она была только через двенадцать лет. В Белградском университете Тарановский преподавал на разных должностях с 1937 по 1958 год, с 1956 г. — ординарным профессором.

Весной 1958 г. он побывал в Оксфордском университете как приглашенный лектор, зимой 1958—1959 — в Гарвардском университете как приглашенный профессор. После этого он принял приглашение Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе и преподавал там с 1959 по 1963 г. В 1963 г. он перешел в Гарвард и оставался там до самой своей отставки в 1981 г. В 1976 г. по научному обмену он совершил полугодовую поездку в Москву и Ленинград, а в 1982—1983 учебном году — в Югославию. Еще в 1955 г. он был ответственным секретарем югославского организационного комитета первого послевоенного конгресса славистов в Белграде, потом входил в редколлегии журналов «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics» и «Russian Literature», выступал с докладами на международных конференциях и в американских и

европейских университетах. Писать и печататься он продолжал почти до самой смерти. Он умер после недолгой болезни 18 января 1993 г. в своем доме в Арлингтоне близ Бостона.

Кирилл Тарапоновский был филологом-славистом той формации, которая уже исчезает в американской и мировой науке. Он обладал широчайшим кругом знаний, одинаково чувствовал себя специалистом в языке и в литературе, свободно говорил на нескольких языках и был настоящим знатоком славянской поэзии. Его научные интересы охватывали словесность нескольких славянских стран от памятников Средневековья до новейших стихов. Но каков бы ни был материал, он подходил к нему с ювелирным анализом текста, стремясь понять его структуру на всех уровнях, от звуковой ткани до семантики. Он твердо верил, что долг исследователя — вникнуть в «музыкальную партитуру» текста, в объективную структуру, заложенную в нем. Импрессионистические «прочтения» и обобщения претили ему, и он осуждал любителей интерпретаций, построенных на сугубо личных впечатлениях от литературы.

В центре научного внимания Тарапоновского была поэтика в самом широком смысле. Монография «Русские двудольные ритмы», итог первого периода его научной работы, стала, наряду с исследованиями Б. Томашевского и Р. Якобсона 1920—1930-х гг., классикой русского стиховедения и образцом «русского метода» анализа стиха с помощью точных подсчетов. Опираясь на точные фонетические понятия и на обширные статистические обобщения, Тарапоновский смог обрисовать ритмические особенности каждого русского классического размера в отдельном произведении, в творчестве каждого поэта, в литературе каждого периода и в конечном счете во всей русской поэзии XVIII—XIX вв. Его положения, высказанные на основе огромного тщательно проанализированного материала, были подтверждены последующим подъемом стиховедения в России, начавшимся в 1960-х гг. и отмеченным именами А. Н. Колмогорова, А. В. Прохорова, М. Л. Гаспарова. Тарапоновский выступил и в рискованной области сравнительного стиховедения — русского, сербохорватского, украинского, немецкого. Каждая из его новаторских статей о строении стиха, тщательных и точных, бросала свет на такие проблемы, как звуковая ткань стиха, анжамбман, цензура или особенности народного стихосложения. В одном из первопроходческих исследований он включился в давнюю дискуссию о существовании стиха в древнерусской литературе, предложив для нее понятия «сказовый стих» и «молитвословный стих»; в другом он исследовал ассоциативные связи между стихотворным размером и тематическим комплексом (5-ст. хорей и тема пути в русской поэзии).

В поздние годы Тарапоновский все больше переключался на проблемы семантики — особенно в стихах Блока, Маяковского, Пастернака, Мандельштама. Особенno важны были его работы по Мандельштаму — они привели к пересмотру всего наследия этого поэта и к разработке

новой методологии, исключительно важной для нашего понимания поэтической семантики. Тарановский показал, что главным в поэтике Мандельштама была опора на «подтексты», реминисценции из других поэтов в его стихах. Часто такой подтекст — источник смыслового мотива, повторяющегося и порой трансформирующегося, — оказывался ключом к пониманию текста его поздних произведений. Эта «открытая» интерпретация стихов Мандельштама дополняла ту «закрытую» (восходящую к работам Тынянова 1920-х гг.), при которой анализ смысла намеренно ограничивался семантическими отношениями, не выходящими за пределы текста. Тарановский мастерски владел обоими методами и убедительно показывал всю важность их взаимодействия.

Работы Тарановского о Мандельштаме явились вовремя: на Западе ученые все больше занимались Серебряным веком, заполняя пробелы прежних исследований, и даже в СССР молодые филологи вновь открывали и осмысливали огромное культурное наследие, отвергнутое официозной наукой. Акмеизм, ощущавшийся как нравственное сопротивление советскому режиму, был в центре их внимания, и труды Тарановского были встречены ими с энтузиазмом. Первопроходческие работы Тарановского (и его ближайших учеников по Мандельштаму — таких, как О. Ронен и С. Брод) оживили исследования не только о Мандельштаме (где схожие идеи высказывались А. Морозовым), но и о таких поэтах Серебряного века, как Ахматова, Кузмин, Блок.

Первая его статья была о переводах Вяч. Иванова из Сапфо как возможном ключе к «южным» стихотворениям Мандельштама; за нею последовали другие, пересматривавшие и расширявшие как метод, так и материал. Сжато и ясно написанные, эти статьи сохраняют творческую атмосферу того времени: в них чувствуется не только собственная увлеченность Тарановского, но и живость его первых гарвардских семинаров, и его непрерывная переписка с коллегами из России — М. Гаспаровым, Ю. Левиным, Д. Сегалом. Потом эти очерки были переработаны в книгу «Статьи о Мандельштаме», вышедшую по-английски в 1976, а по-сербски в 1982 г. Многолетняя переписка с русскими учеными была лишь одним из многих знаков его давней и глубокой привязанности к России. Он с любовью вспоминал месяцы, которые он провел в 1976 г. со своей женой Верой Любомировной в Москве и Ленинграде, среди настоящих ученых, вне всякой официальности, открывая в себе близость с такими сверстниками, как В. Я. Бухштаб и Л. Я. Гинзбург, и завязывая личное знакомство с младшим поколением филологов. В свою очередь и сам он произвел глубокое впечатление на русскую интеллигенцию времен застоя, и воспоминания о его пребывании в России — как и о более кратких визитах Р. Якобсона — дышат теплотой, любовью и живым юмором.

Старшие его гарвардские товарищи — Х. Лант, Дж. Мальмстед, В. Сечкарев, Ю. Штридтер, Д. Фангер — пишут в памятном слове о нем:

«Он был большой ученый и мог внушать некоторым большой страх. Он знал наизусть бесконечно много славянских стихов и не раз выражал грусть, когда коллеги и ученики не могли уловить что-то главное в разбираемых текстах. По-английски он говорил хорошо, но немного скованно, и когда он приостанавливался, то нелегко было прочесть его мысль и его взгляд из-за толстых стекол очков. Многие, знавшие его только в американские годы и только в университетской обстановке, были бы удивлены, узнав, что смолоду он был отличным спортсменом — пловцом и гимнастом, — что лет до пятидесяти он легко ходил на руках, и что иной раз ему помогали сводить концы с концами его редкая память и его математические навыки в таких нефилологических искусствах, как бридж и покер. Кто бывал у него дома в Арлингтоне, те знали его лучше. Широкое гостеприимство, щедрое угощение, домашняя водка, веселая беседа на нескольких языках, любовная и неутомимая забота Веры Любомировны, воспоминания нараспашку, песни и, чаще всего и памятнее всего, само собой начинающееся чтение стихов, знакомых и незнакомых, — во всем этом раскрывался человек глубоких и богатых чувств, при всей его сдержанности в официальной обстановке. Такие вечера продолжались тридцать лет; когда они кончились, кончилась целая эпоха».

Научные заслуги К. Тарановского нашли достойный отклик в юбилейном сборнике «Slavic Poetics» (1973): здесь к его 60-летию собрали свои статьи более пятидесяти его учеников и товарищей со всего мира. Все, кто были его учениками и товарищами, помнят его высокие требования к научности — меньше риторики, больше точности и фактов! — и помнят, как был он щедр советами и научной помощью во всех областях своих богатых знаний.

Дж. Бейли (Висконсинский университет)  
Х. Баран (университет Олбани)

Некролог, напечатанный в «Slavic and East European Journal»,  
v. 37, 1993, p. 417—420.

# ОЧЕРКИ О ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

## I

### КОНЦЕРТ НА ВОКЗАЛЕ

#### *К вопросу о контексте и подтексте*

Двадцать второго октября 1920 г. А. Блок записал в дневнике:

«Гвоздь вечера — И. Мандельштам, который приехал, побывав во врангелевской тюрьме. Он очень вырос. Сначала невыносимо слушать общегумилевское распевание. Постепенно привыкаешь. «Жидочек» прячется, виден артист. Его стихи — возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только».

Не совсем ясно, что значит последняя фраза Блока: что искусство, как таковое, основная тема поэзии Мандельштама или же что оно является главным источником его вдохновения. Что бы Блок ни думал, оба предположения верны.

Я получил блаженное наследство  
Чужих певцов блуждающие сны;  
Свое родство и скучное соседство  
Мы презирать заведомо вольны.  
И не одно сокровище, быть может,  
Минуя внуков, к правнукам уйдет,  
И снова скальд чужую песню сложит  
И как свою ее произнесет.

(«Я не слыхал рассказов Оссиана»)\*

Эти строки Мандельштам написал еще в 1914 г. В июне 1932 г. он повторил эту же идею в стихотворении о Батюшкове:

Что ж, поднимай удивленные брови,  
Ты, горожанин, и друг горожан,  
Вечные сны, как образчики крови,  
Переливай из стакана в стакан.

\* Все цитаты и ссылки — по изданию: Собрание сочинений в 3-х т. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вашингтон, 1961—1971 (2-е изд. I тома — 1967). Все курсивные выделения — наши.

Идея о переливании вечных снов из стакана в стакан получила дальнейшее развитие в стихотворении «К немецкой речи», написанных через два месяца:

Чужая речь мне будет оболочкой,  
И многое прежде, чем я смел родиться,  
Я буквой был, был виноградной строчкой,  
Я книгой был, которая вам снится.

Образ виноградной строчки находит объяснение опять-таки в стихах о Батюшкове. Это просто метафора об изначальной свежести поэзии:

И отвечал мне оплакавший Тасса:  
«Я к величаньям еще не привык,  
Только стихов виноградное мясо  
Мне освежило случайно язык».

Следует отметить, что метафора винограда, как поэзии, была дана намеком уже в «Грифельной оде» (1923), самом сложном стихотворении Мандельштама о творческом процессе: «Плод нарывал. Зрел виноград»<sup>1</sup>.

Идея об исконности поэзии («...прежде чем я смел родиться ... я книгой был ...») высказана на более отвлеченном уровне в одном из его «Восьмистиший» (1934 г.). «Губы» в этом стихотворении — вне всякого сомнения — «поэтические губы» (любимый образ в поэзии Мандельштама), а шепот, который был рожден еще прежде губ, не что иное, как сама поэзия:

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме,  
И Гёте, свищущий на вы涌现出ся тропе,  
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,  
Считали пульс толпы и верили толпе.  
Быть может, прежде губ уже родился шепот  
И в бездревесности кружились листы,  
И те, кому мы посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты<sup>2</sup>.

Поэзия существовала еще до того, как человечество ее осознало. Но поэтов пока еще не было; были только редкостные предчувствия:

«Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен...

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл.

Удивительно, в самом деле, что все возятся с поэтами и никак с ними не развязутся. Казалось бы — прочел и ладно. Преодолел, как теперь говорят. Ничего подобного. Серебряная труба Катулла:

*Ad claras Asiae volemus urbes*

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латинские стихи потому, что русским читателем они явно воспринимаются как категория долженствования; императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.

Время вспахано плугом, и роза землею была.

Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином». («Слово и культура», 1921).

Старый и Новый Завет и Апокалипсис, Гомер и Сапфо, Овидий и Тибулл, Данте и Тассо, Вийон, Расин и Верлен, Диккенс и Эдгар По, Державин, Батюшков, Пушкин, Языков, Тютчев, Лермонтов, Фет, Блок, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Анненский, Ахматова — это только несколько источников, отражающихся в поэзии Мандельштама, или как явные реминисценции, или как зашифрованный подтекст. Само собой разумеется, что такие реминисценции, и даже и прямые цитаты, приобретают новое качество в его творчестве. Мандельштам не был подражателем. Эту особенность поэзии Мандельштама заметил Бенедикт Лившиц еще в 1919 г. (то есть после «Камня», но до «Tristia»):

«Не новых слов ищет поэт, но новых сторон в слове, данном как некая завершенная реальность, — какой-то новой, доселе не замеченной нами грани, какого-то ребра, которым слово еще не было к нам обращено. Вот почему не только «старыми» словами орудует поэт: в стихах Мандельштама мы встречаем целые строки из других поэтов; и это не досадная случайность, не бессознательное заимствование, но своеобраз-

ный прием поэта, положившего себе целью заставить чужие стихи зазвучать по-иному, по-своему»<sup>3</sup>.

Мандельштам прекрасно мог применить к себе то, что написал об Анненском: «Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать»<sup>4</sup>.

Близкий друг Мандельштама, Н. И. Хардjiев, как-то рассказал нам следующий случай. Незадолго до своего последнего ареста, Мандельштам, зайдя к нему, пожаловался, что ему нечего читать. Хардjiев дал ему стихотворения Хлебникова, какой-то роман Уэллса и несколько недавно опубликованных французских романов. Мандельштам посмотрел на всю эту кучу и сказал: «Что из этого всего можно сделать?»<sup>5</sup>.

Предположение, что Мандельштам считал свое чтение потенциальным сырьем материала для своего собственного творчества, выглядит весьма вероятным. Не только литература, но и архитектура, живопись и музыка, а также философия, история и даже естественные науки были источником его вдохновения. Ю. И. Левин в частном письме к нам назвал Мандельштама «Самым перелiterатурным и перекультуренным [русским] поэтом». Таким образом, Кларенс Браун в сущности прав, когда приписывает Мандельштаму следующую мысль: «Если хотите меня читать, вы должны иметь мою культуру»<sup>6</sup>.

Итак, исследование всех Мандельштамовских литературных и культурных источников становится очень важной предпосылкой для более глубокого понимания и более полной оценки его поэзии. Другими словами, если исследователь находит в первой публикации стихотворения «Нашедший подкову» подзаголовок «Пиндарический отрывок», это значит, что он должен ознакомиться с одами Пиндара. И мы хотели бы подчеркнуть, что такое чтение действительно увлекательное. Читатель переживает настоящую радость узнавания, радость открытия, о которой так убедительно говорит Цветаева в своих воспоминаниях, называя ее «несравненной радостью открытия в сокрытии»<sup>7</sup>.

Иногда это узнавание приходит сразу, без дальнейшего исследования. Например, Мандельштамовская строка: «Да будет в старости печаль моя светла» содержит простую цитату из знаменитого пушкинского стихотворения:

На холмах Грузии лежит ночная мгла:

Шумит Арагва предо мною.

Мне грустно и легко; *печаль моя светла*

Печаль моя полна тобою...

Этот прием гораздо сложнее в первой строфе стихотворения «10 января 1934 г.», написанного сразу после кончины Андрея Белого:

Меня преследуют две-три случайных фразы —  
Весь день твержу: *печаль моя жирна*,  
О боже, как черны и синеглазы  
*Стрекозы смерти, как лазурь черна.*

В этом случае новая поэтическая реминисценция как бы проектирована на пушкинскую модель, реминисценция, заимствованная из «Слова о полку Игореве»: «Печаль жирна [= едкая] тече средь земли рускыи»<sup>8</sup>. Отметим попутно, что образы стрекоз смерти и черной лазури восходят к Белому, к его симфонии «Кубок метелей» (М., 1908, с. 131—132):

*Холодные стрекозы* садились на окна и ползали по стеклу...  
Прыснули вверх снега и как линии качались над домами. Обрывались *стеклянеющими стрекозами*, стрекозы садились на окна, смерзались снегом. Стеклянели там *мертвыми лилиями*.

И дальше (с. 224): «Милое, милое небо сияло — милая, милая *гробная лазурь*». Более того, прилагательное «черная» в применении к лазури находится у Белого в его танке «Лазури» (1916):

Светлы, легки лазури...  
Они — черны, без дна;  
Там — мировые бури.  
Там жизни тишина:  
Она, как ночь, черна<sup>9</sup>.

Неудивительно, что Мандельштам, оплакивая смерть своего собрата по перу, вспоминал образы из его описаний<sup>10</sup>.

Как видим, отголоски из Пушкина, «Слова о полку Игореве» и из сочинений самого Белого, являются *подтекстом* в строфе, цитированной выше.

Не всегда так легко находится подтекст в поэзии Мандельштама. Свою статью «Слово и культура» (1921) Мандельштам заканчивает следующим афоризмом: «Говорят, что причина революции — голод в междупланетных пространствах. Нужно рассыпать *пшеницу по эфиру*»<sup>11</sup>.

Тот же образ появляется в стихотворении «А небо будущим беременно» (1923):<sup>12</sup>

Итак, готовьтесь жить во времени,  
Где нет ни волка, ни тапира,  
А небо будущим беременно —  
*Пшеницей сътою эфира.*

В нашем гарвардском семинаре о Мандельштаме (весной 1968 г.) все его участники были заинтригованы этим образом. Глагол говорят

указывал на то, что это цитата. В июне того же года, во время моего посещения Москвы, я спросил Надежду Яковлевну Мандельштам, знает ли она его источник. Надежда Яковлевна мне отрезала: «Это он просто так написал, и я всегда на него сердилась.» А в сущности, Мандельштам ничего не писал *просто так*. Через некоторое время подтекст был обнаружен одним из участников моего семинара, Омри Роненом. Этот образ восходит к мистической философии Г. И. Гурджиева, который верил, что органическая жизнь на Земле питает Месяц и другие небесные тела, что войны и революции возникают в результате планетарных влияний, в частности, что они бывают вызваны голодом на Месяце<sup>13</sup>.

Мандельштам любил мечтать о счастливой жизни человечества, о его «золотом веке», прошедшем и будущем. В 1919 г., в самом разгаре гражданской войны, он обратился к эллинскому орфическому мифу о «святых островах». В начале двадцатых годов, под угрозой новой интервенции западных союзников, Мандельштам обратился к Гесиоду, к его мифу о «святых островах». В начале двадцатых годов, под угрозой новой интервенции западных союзников, Мандельштам преобразил гурджиевскую фантастическую космогорию в новый поэтический миф.

У всех поэтов есть свои любимые темы, свои любимые образы и даже свои любимые слова. Все эти повторяющиеся темы и образы создают внутренние циклы в творчестве данного поэта, циклы, которые невозможно вместить в точные хронологические рамки. Более того, такие возвращающиеся темы могут быть характерными для нескольких поэтов-современников, вне зависимости от так называемых поэтических школ и даже от исторических периодов. Например, многие русские поэты в начале двадцатого века находились под сильным впечатлением от образа кораблей, причем такие разные, как Блок, Гумилев, Маяковский, Мандельштам и Б. Лившиц. Автобиографический образ распятия — тоже общий для многих поэтов двадцатого века (Белый, Брюсов, Блок, Хлебников, Маяковский, Есенин, Пастернак и др.). Имеются десятки русских стихотворений, написанных пятистопным хореем с динамической темой пути и статической темой жизни. Все эти стихотворения составляют «лермонтовский цикл», как мы его назвали, который начинается лермонтовским «Выхожу один я на дорогу» и ведет к блоковскому «Выхожу я в путь, открытый взорам», «процыганенному романсу» Маяковского или к пастернаковскому «Гамлету» («Гул затих. Я вышел на подмостки»).

Само собой разумеется, что мы получим больше поэтической информации, если включим стихотворение в более широкий контекст и вскроем его связи с другими текстами.

После этого короткого введения перейдем к анализу стихотворения Мандельштама «Концерт на вокзале» (1921) с точки зрения контекста и подтекста, с целью показать, как этот метод «работает». Но перед этим, все же, зададим один вопрос: что бы сам Мандельштам подумал о

таком методе? Ответ на этот вопрос можно найти в статье «Барсучья нора» и в эссе «Разговор о Данте»:

Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его родаства и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...

(«Барсучья нора», 1922)

Конец четвертой песни «Inferno» — настоящая цитатная оргия. Я нахожу здесь чистую и беспримерную демонстрацию упоминательной клавиатуры Данта.

Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъявший материю на атомы.

*Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна.* Вцепившись в воздух, она его не отпускает.

(«Разговор о Данте», 1933)

Мандельштам не был писателем больших форм, он не писал длинных поэм или повестей. Но фактически все его творчество — одно целое, одна большая форма; его неповторимое видение мира, или, как теперь принято говорить, его неподдельная, созданная им самим модель мира.

Многие его темы и образы повторяются и в его поэзии, и в прозе. Хорошим примером такого повторения является его стихотворение «Концерт на вокзале». Реалистическое описание вокзальных концертов в Павловске находится в «Шуме времени» (глава «Музыка в Павловске»), впервые напечатанном в 1925 г.:

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

В этом описании превосходно передана общая атмосфера концертов. Но в стихотворении описан один особенный концерт. Железный мир вокзала заворожен, и музыка, которую поэт слышит, приобретает символическое значение:

- I      1. Нельзя дышать, и твердь кишит червями,  
       2. И ни одна звезда не говорит.  
       3. Но, видит Бог, есть музыка над нами,  
       4. Дрожит вокзал от пенья аонид,  
       5. И снова, паровозными свистками  
       6. Разорванный, скрипичный воздух слит.
- II     7. Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.  
       8. Железный мир опять заворожен.  
       9. На звучный пир в элизиум туманный  
 10. Торжественно уносится вагон.  
 11. Павлиний крик и рокот фортепьянный.  
 12. Я опоздал. Мне страшно. Это сон.
- III    13. И я вхожу в стеклянный лес вокзала.  
       14. Скрипичный строй в смятении и слезах.  
       15. Ночного хора дикое начало.  
       16. И запах роз в гниющих парниках,  
       17. Где под стеклянным небом ночевала  
       18. Родная тень в кочующих толпах.
- IV    19. И мчится мне: весь в музыке и пene  
       20. Железный мир так нищенски дрожит.  
       21. В стеклянные я упираюсь сени,  
       22. Горячий пар зрачки смычков слепит.  
       23. Куда же ты? На тризне милой тени  
       24. В последний раз нам музыка звучит.

Лидия Яковлевна Гинзбург в статье «Поэтика Осипа Мандельштама» дает свою, очень тонкую интерпретацию «Концерта на вокзале». Приведем ее полностью:

Архитектоника стихотворения сложна. В нем настоящее встречается с детскими воспоминаниями о знаменитых симфонических концертах в помещении Павловского вокзала. Внутри этой охватывающей антitezы сталкиваются три мира: *мир музыки* (для Мандельштама, как и для Блока, музыка не только искусство, но и высшая символика исторической жизни народов и духовной жизни отдельного человека); *стеклянный мир* вокзального концертного зала и *железный мир* проходящей рядом железной дороги — суровый антимузикальный мир. Не следует однозначно, аллегорически расшифровывать подобные образы, это полностью противопоказано поэтической системе Мандельштама.

Все переплелось в тесном контексте: вокзал и аониды (музы), паровозные свистки и скрипичный, то есть наполненный зву-

ком скрипок, воздух. Железный мир вовлечен в мир музыки. Достаточно уже слова *торжественно* с его классичностью и удлиниенным звучанием, чтобы вагон уподобился атрибутам музикального «элизиума». Вокзал дрожит от музыки («от пенья аонид») — это метафора традиционная, но в последней строфе она появляется опять в новом и усложненном облике:

И мнится мне: весь в музыке и пене  
Железный мир так нищенски дрожит.

Теперь дрожит уже железный мир, завороженный, побежденный музыкой. Поэтому он весь в музыке. А в пене он потому, что дрожь вовлекла в этот смысловой круг представление о загнанном, взмыленном коне. Необычайное сочетание музыки и пены придает музыке материальность, а пене символическое значение.

Ассоциативность Мандельштама никоим образом не следует смешивать с заумной нерасчлененностью и тому подобными явлениями, с которыми Мандельштам сознательно боролся. Символистической «музыке» слов он противопоставлял поэтически преображенное значение слова, знакам «непознаваемого» — образ как выражение иногда трудной, но всегда познаваемой интеллектуальной связи вещей.<sup>14</sup>

Есть только одно место в интерпретации Л. Я. Гинзбург, с которым мы не можем согласиться. При всем желании, мы не находим в «Концерте на вокзале» ничего, что бы нам внушило образ загнанного коня в мыле<sup>15</sup>. Дрожание вокзального здания просто охватывает также внешний железный мир, причем определение качества *нищенски* указывает на то, что *богатый*, прекрасный мир музыки противопоставляется *бедному*, обыкновенному вокзальному миру. Для нас *пена* из девятнадцатой строки не что иное, как довольно простая метафора для белого паровозного пара. Эту метафору сам Мандельштам объяснил в двадцать второй строке: «Горячий пар зрачки смычков слепит.»<sup>16</sup> Если уж хотим выискивать символическое значение пены, то можем вспомнить пену, из которой родилась Афродита и которую упомянул Мандельштам в своем «Silentium» (1910), кстати, рядом с музыкой:

Она еще не родилась,  
Она и музыка и слово...

. . . . .  
Останься *пеною*, Афродита,  
И слово в *музыку* вернись...

Уже самое начало «Концерта на вокзале», его первое, безличное предложение «Нельзя дышать», играет важную роль: оно характери-

зует общее настроение стихотворения. Тема воздуха и дыхания — очень важная тема во всей поэзии Мандельштама. Очень характерно, что в начале двадцатых годов преобладают образы густого, тяжелого воздуха и затрудненного дыхания. Тема эта сложная, заслуживающая особого исследования. Все же, и приводимые ниже цитаты в достаточной мере ее характеризуют.

1) *Дыханье вещее в стихах моих  
Животворящего их духа.*

(1909)

2) *За радость тихую дышать и жить,  
Кого, скажите, мне благодарить?  
На стекла вечности уже легло  
Мое дыхание, мое тепло.*

(«Дано мне тело», 1909)

3) *Чудак Евгений — бедности стыдится,  
Бензин вдыхает и судьбу клянет!*

(«Петербургские строфы», 1913)

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

(1913)

5) *И воздух горных стран — эфир;  
Эфир, которым не сумели,  
Не захотели мы дышать.*

(«Зверинец», 1916)

6) *Воздух бывает темным, как вода,  
и все живое в нем плавает как рыба.*

*Воздух замешан так же густо, как земля, —  
Из него нельзя выйти, а в него трудно войти.*

Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.

(«Нашедший подкову», 1923)

7) *Весь воздух выпила огромная гора...*

(«Армения», VIII, 1930)

8) Кто-то чудной меня что-то торопит забыть, —  
Душно, и все-таки до смерти хочется жить.

(«Колют ресницы», 1931)

9) Мне с каждым днем *дышать все тяжелее*,  
А между тем нельзя повременить —  
И рождены для наслажденья бегом  
Лишь сердце человека и коня.

(«Сегодня можно...», 1931)

10) Люблю появление ткани,  
Когда после двух или трех,  
А то четырех задыханий  
*Придет выпрямительный вздох*

(«Восьмистишия», I—II, 1933)

11) Так, чтобы умереть на самом деле,  
Тысячу раз на дню лишусь обычной  
*Свободы вздоха и сознанья цели*<sup>17</sup>

(«Декабрь», 1933)

12) В легком воздухе свирели раствори жемчужин боль...  
(«Улыбнись, ягненок гневный», 1936)

13) О, этот медленный, одышливый простор —  
Я им пресыщен до отказа! —  
И отдышиавшийся распахнут кругозор —  
Повязку бы на оба глаза!

(1937)

14) В Петрополе прозрачном мы умрем,  
Где властвует над нами Прозерпина.  
*Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем*,  
И каждый час нам смертная година.

(1916)

15) О этот воздух, смутой пьяный  
На черной площади Кремля!

(1916)

16) И сколько воздуха и шелка  
И ветра в шепоте твоем...

(«Твое чудесное произношение», 1917)

- 17) И, зернами *дыши* рассыпанного мака,  
На голову мою надену митру мрака...  
(«Кто знает», 1918)
- 18) Вот неподвижная земля, и вместе с ней  
*Я христианства пью* холодный горный воздух.  
(«В хрустальном омуте», 1919)
- 19) Словно темную воду *я пью* помутившийся воздух...  
(«Сестры — тяжесть и нежность», 1920)
- 20) И розовыми, белыми камнями  
*В сухом прозрачном воздухе* сверкаешь.  
(«Феодосия», 1920)
- 21) Соборы вечные Софии и Петра,  
Амбары *воздуха и света*...  
(«Люблю под сводами», 1921)
- 22) *Нельзя дышать*, и твердь кипит червями...  
(«Концерт на вокзале», 1921)
- 23) Приподнять, как *душный* стог,  
*Воздух*, что шапкой томит...  
(«Я не знаю, с каких пор», 1922)
- 24) Я *дысал* звезд млечной трухой,  
Колтуном пространства *дысал*...  
(«Я по лесенке приставной», 1922)
- 25) Я обращался к *воздуху-слуге*,  
Ждал от него услуги или вести  
И собирался в путь, и плавал по дуге  
Неначинающихся путешествий.  
(«Не сравнивай», 1937)
- 26) Народу нужен свет и *воздух голубой*,  
И нужен хлеб и снег Эльбруса.  
(«Я нынче в паутине световой», 1937)
- 27) И в яму, в бородавчатую темь,  
Скользжу к обледенелой водокачке,