



В структуру сборника включено несколько ролевых стихотворений, в которых лирический субъект принимает образ то инока («Рождество в скиту»), то крестьянской девушки («Суженый»), то французского солдата («Песни союзных солдат»). Почему бы ему не побыть патриотом?

Если же рассматривать публицистическую стратегию Г. Иванова на фоне «временного по-мрачения» других, весьма мастеровитых авторов, приходится признать недостаточность для раскрытия этого феномена литературоведческих и лингвистических средств и необходимость привлечения аппарата когнитивной психологии.

Примечания

- 1 Колтоновская Е. Литература и война. (Параллели) // Вестн. Европы. 1914. № 11. С. 351.
- 2 Колтоновская Е. Вокруг войны. Писатели о войне // Русская мысль. 1915. Кн. IV. С. 135.
- 3 Колтоновская Е. Война и писатели. О писательской психологии // Русская мысль. 1914. Кн. XII. С. 136.
- 4 Там же.
- 5 Ожигов Ал. Литература, молчание и барабаны // Современный мир. 1915. № 12. С. 132.
- 6 Там же. С. 140.
- 7 Там же. С. 132.
- 8 Иванов Г. О новых стихах // Аполлон. 1915. № 3. С. 51.
- 9 См.: Зобнин Ю. Стихи Гумилева, посвященные мировой войне 1914–1918 годов (военный цикл) // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 123–143.
- 10 Сборник рассматривается в варианте, предложенном А. Арьевым в серии «Новая библиотека поэта».
- 11 См.: Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. (Новая библиотека поэта). С. 398–429.
- 12 См.: Левин Ю. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464–480.
- 13 Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. (Б-ка поэта. Большая сер.). С. 262.
- 14 Там же. С. 234.
- 15 Там же. С. 235.
- 16 См.: Романенко А. Советская словесная культура : образ риторика. М., 2003. С. 12.
- 17 Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 403.
- 18 Иванов Г. Стихотворения. С. 149.
- 19 См.: Костомаров В. Русский язык на газетной полосе. М., 1971.
- 20 Иванов Г. Стихотворения. С. 133.
- 21 Там же. С. 136.
- 22 Там же. С. 137.
- 23 Там же.
- 24 Там же. С. 144.
- 25 См.: Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- 26 Там же. С. 174.
- 27 Иванов Г. Стихотворения. С. 134.
- 28 Там же. С. 145.
- 29 Там же. С. 142.
- 30 Там же. С. 133.
- 31 Там же. С. 137.
- 32 Там же.
- 33 Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 213.
- 34 Там же. С. 234.
- 35 Там же. С. 263.
- 36 Там же. С. 402.
- 37 Гумилев Н. Проза. М., 1990. С. 82.
- 38 Там же. С. 57.
- 39 Там же. С. 73.
- 40 Иванов Г. Стихотворения. С. 137.
- 41 Там же.
- 42 Там же. С. 141.
- 43 Там же. С. 133.
- 44 Там же. С. 135.
- 45 Там же. С. 144.
- 46 Там же. С. 138.
- 47 Там же. С. 136.
- 48 Там же. С. 137.
- 49 Цит. по: Арьев А. Примечания // Иванов Г. Стихотворения. С. 514.
- 50 Гумилев Н. Проза. С. 97.
- 51 См.: Тарасова И. Жанр глазами ироника (жанры в поэтической картине мира раннего Г. Иванова) // Жанры речи : сб. науч. ст. Вып. 7. Саратов, 2011. С. 302–312.

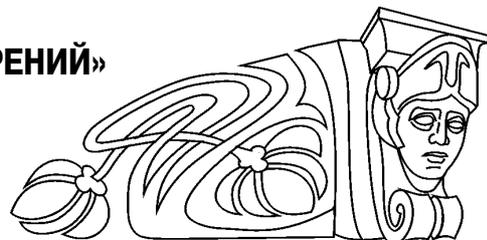
УДК 821.161.1.09-1+929 Мандельштам

ПРОЕКТ МАНДЕЛЬШТАМА «СЕМЬ СТИХОТВОРЕНИЙ» (1930–1931): ЦИКЛ ИЛИ ПОДБОРКА?

Б. А. Минц

Саратовский государственный университет
E-mail: bella-mints7@yandex.ru

В статье рассматривается неосуществленный авторский проект Мандельштама «Семь стихотворений» (1930–1931). Выдвинута гипотеза циклической природы данной группы стихотворений, их



образно-тематической целостности, соотнесенности с другими циклами Мандельштама.

Ключевые слова: Мандельштам, цикл, подборка, мотив, идиллическое, трагическое.



**Mandelstam's Project «Seven Poems» (1930–1931):
Cycle or Selection?**

B. A. Mints

The article examines Mandelstam's unrealized project «Seven Poems» (1930 – 1931). A hypothesis of a cyclic nature of this group of poems, of their imagery and thematic integrity and correlation with other Mandelstam's cycles is formulated.

Key words: Mandelstam, cycle, selection, motive, idyllic, tragic.

Большое количество переходных, контаминированных форм в области лирической циклизации ставит перед исследователями непростую задачу. Давно замечено, какие трудности возникают при дифференциации многочастного стихотворения и цикла, цикла и подборки, сборника и книги стихов¹. Между жесткой структурой авторского композиционно закрепленного цикла и «плавающими» рецептивными единствами можно обнаружить самые различные формы, природа которых иногда не поддается однозначному определению. Существуют, в частности, скрытые авторские циклы, т. е. задуманные, но не осуществившиеся по творческим соображениям или в силу внешних обстоятельств. Речь пойдет как раз о подобном случае, а именно о неосуществленном проекте публикации в период второго рождения Мандельштама-поэта в начале 1930-х гг. Назвать его можно «попытка цикла» или «проект подборки». Проблема как раз и заключается в том, подборка это или цикл.

В фонде М. А. Зенкевича сохранился авторизованный список стихотворений Мандельштама 1930–1931 гг., сделанный рукой Н. Я. Мандельштам и озаглавленный «Семь стихотворений (цикл)»². Сюда вошли следующие тексты: 1) «Мы с тобой на кухне посидим...»; 2) «Не говори никому...»; 3) «Куда как страшно нам с тобой...»; 4) «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»; 5) «Я скажу тебе с последней прямой...»; 6) «После полуночи сердце ворует...»; 7) «На полицейской бумаге верже...». Дата «1930–1931» записана Н. И. Харджиевым. На листе 4 («Я вернулся в мой город...») есть авторская правка, на листе 7 – подпись Мандельштама. Титул также является автографом, что подтверждено записью Н. Я. Мандельштам. Хронологический порядок внутри этой группы стихов не выдержан. Если их записать с датами, получится следующая картина:

- 1) «Мы с тобой на кухне посидим...», январь 1931;
- 2) «Не говори никому...», октябрь 1930;
- 3) «Куда как страшно нам с тобой...» (домашнее название – «Щелкунчик»), октябрь 1930;
- 4) «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» («Ленинград»), декабрь 1930;
- 5) «Я скажу тебе с последней прямой...», март 1931;
- 6) «После полуночи сердце ворует...», март 1931;

7) «На полицейской бумаге верже...», октябрь 1930;

Такой хронологический «разнобой» может говорить как в пользу цикла, так и в пользу подборки. С одной стороны, поэт мог задумать это объединение как цикл, смонтированный вне естественного творческого потока. С другой стороны, циклы Мандельштама, как правило, хронологически компактны и тяготеют не к монтажу, а к рождению из единого замысла.

А. Г. Мец указывает еще на одну попытку опубликовать группу стихов в журнале «Ленинград» в сходном составе и порядке: с первого по четвертое плюс седьмое, т. е. пять текстов с пропуском стихотворений «Я скажу тебе с последней прямой...», которым все же предполагалось дополнить группу, и «После полуночи сердце ворует...»³ Соседство «Щелкунчика» и «Мы с тобой на кухне посидим...» зафиксировано в подборке из семи текстов 1930–1936 гг., выстроенной в соответствии с хронологией⁴.

Приведенные данные позволяют предположить, что интересующая нас группа стихотворений носила в творческом сознании Мандельштама устойчивый характер, но природа ее не совсем ясна. Современные издатели и текстологи называют это подборкой, в авторизованном списке группа поименована как «цикл».

Мандельштам использовал слово «цикл» и в традиционном значении (например, «Из цикла «Рим»» – заглавие публикации в журнале «Голос жизни»⁵, «большой кельтский цикл о короле Артуре»⁶), и в широком смысле, подразумевая произведения определенного временного отрезка. Именно последний вариант подкрепляется мандельштамовским эпистолярием 1930-х гг. Вот письмо Э. В. Мандельштаму, датированное приблизительно серединой мая 1931 г.: «Большой цикл лирики, законченный на днях, после Армении, не принес мне ни копейки. Напечатать нельзя ничего. Журналы кряхтят и не решаются» (III, 142. Курсив автора. – Б. М.). Скорее всего, речь идет о композиционно не закрепленном «волчьем», или «каторжном» цикле 1931 г., сложившемся вокруг стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...», но, может быть, и о более широком единстве. А вот письмо поэта жене из Воронежа, датируемое примерно концом мая или началом июня 1935 г.: «К «подборке» прибавь «Стансы» плюс «Железо». Выясни печатание. Для Москвы условие: все или ничего. Широкий показ цикла. Хорошо бы в Литгазете. Все варианты окончательные» (III, 159). Судя по последнему фрагменту, понятия «подборка» и «цикл» в рабочем словоупотреблении Мандельштама весьма близки, но в данном случае он кавычками подчеркивает условность термина «подборка». Возможно, подборкой назван материал для цикла, нуждающийся в структурировании. В этом же письме поэт призывает Н. Я. Мандельштам подумать «о структуре цикла» (III, 159). Это очень важный



момент, свидетельствующий о внутренней подвижности циклического единства и о соавторстве в компоновке текстов. В связи с этим обостряется проблема соответствия некоторых текстологических решений Н. Я. Мандельштам авторской воле поэта. В некоторых случаях, связанных с циклизацией, решение этой проблемы затруднено.

Сама Н. Я. Мандельштам не проводит четкой границы между циклом и подборкой, усиливая тем самым степень неопределенности в этой сфере изучения творчества поэта. «В “Первой тетради” “Новых стихов”, – пишет она, – выделяется, например, “волчий”, или каторжный цикл, а также армянский. Но сама “Армения”, в сущности, не цикл, а подборка. Таких подборок у О. М. две: “Армения” и “Восьмистишия”. Только в них он нарушал хронологию, а следовательно, характер лирического дневника»⁷. Из этих слов следует, что циклом поэт считал только лирическое единство хронологического характера, выделившееся естественным образом в потоке стихотворений. Хронологический фактор, качество спонтанности и естественности творческого порыва с единой основой, первичность самой рамки и вольной композиции, которая подчиняется не принципу монтажа, а исходной мизансцене, – вот черты оригинального мандельштамовского цикла, согласно мнению Н. Я. Мандельштам. А вторичные монтажные композиции, по ее логике, – это подборки. Будучи точным в определении тенденции, это утверждение не соответствует привычной терминологии: подборкой вдова поэта называет одну из разновидностей цикла. Мандельштам обращался, как выясняется, к разным типам цикла, в том числе и такому, который строится на компоновке стихотворений разного времени. Следует только учитывать, что соотношение двух тенденций отражает системные свойства лирики поэта. На фоне гибких и хронологически компактных образований объединение стихов разного времени обращает на себя особое внимание, ибо выбивается из характерной для позднего Мандельштама практики.

Действительно, в 1930-е гг. в его лирике, по словам Ю. И. Левина, «возникает общая “недискретность”, стихотворение теряет свою отдельность, самооценку и законченность, перестает быть самостоятельной конструктивной единицей. Стихи одного “порыва” образуют своеобразный “цикл”, совершенно не похожий на привычные циклы типа блоковских или пастернаковских»⁸. П. М. Нерлер говорит о трансформации понятия «цикла» «из тематического (в этом смысле вполне актуального даже для таких близких поэтов, как Анненский и Ахматова) – в хронологическое»⁹.

Сложность заключается также в том, что описанные особенности циклообразования делают состав некоторых циклов и границы между ними трудноопределимыми. Происходит пересечение сегментов – и одни и те же тексты могут быть отнесены исследователями к разным циклам.

Именно так и происходит с некоторыми текстами «Семи стихотворений», которые включают в более известный «волчий» цикл: «После полуночи сердце ворует...»¹⁰, «Я скажу тебе с последней прямокой...»¹¹. Дженифер Бейнз делит все стихи первой московской тетради на группы по биографическому и временному критерию: «армянская группа», «ленинградские стихи», «московские стихи». «Волчий цикл», выделяемый исследователем со ссылкой на Н. Я. Мандельштам, выпадает из этой стройной классификации¹², а разночтения в составе циклов рождаются как из-за разных критериев их выделения, так и из-за реальной неопределенности и подвижности границ.

Приведенные выше примеры домашней филологии четы Мандельштамов подтверждают зыбкость границы между подборкой и циклом. Тем не менее, это все-таки разные формы. Если цикл вызывает исключительный интерес исследователей как самодостаточный художественный феномен, то авторская подборка фигурирует обычно либо в общем контексте изучения циклизации, либо в эдиционной практике как форма, противопоставленная циклу, как группа текстов, не несущая специфических признаков художественного целого, указанных автором. На самом деле подборка таит в себе самые разные возможности в зависимости от конкретного авторского задания. Она репрезентативна, избирательна, может содержать композиционную идею в ее начальном развитии (контраст, тематическое или образное сходство и т. п.). С циклом ее роднит наличие рамки и авторская интенция объединения, выделения некоего сегмента из потока стихов. Подборка может таить в себе возможность движения к циклу. Она, как и цикл, свидетельствует о новом слое творческой концептуализации, о некоем послании собеседнику: диалогическое начало в подборке актуализировано. В случае же Мандельштама 1930-х гг. каждая попытка прорваться к читателю получает для поэта важность, степень которой многократно усилена литературной изоляцией.

Поскольку циклическая природа и соответствующая ей композиционная идея не являются в данном случае очевидными, попробуем посмотреть, есть ли намек на целостность в образах и мотивах «Семи стихотворений», можно ли говорить о едином художественном универсуме.

Заглавие «Семь стихотворений» можно понять как рабочее, однако в творчестве Мандельштама есть случаи семантизации таких домашних обозначений, актуализирующих этап творческой эволюции: «Вторая книга», «Четвертая проза», «Стихи 1921–1925 годов», «Новые стихи», наконец, «Воронежские тетради»¹³. Очевидно, эффектные заглавия книг и разделов не были «коньком» Мандельштама-поэта, ему важнее были состав и последовательность стихов¹⁴.

О композиционной составляющей замысла можно судить лишь приблизительно, сравнивая



два проекта публикации (семь и пять или шесть стихотворений), где порядок в целом сохраняется. О едином хронотопе, подобном тому, который описан Ю. И. Левиным в разборе крымско-эллинических стихов Мандельштама, здесь говорить затруднительно. Ряд стихотворений пронизывает мотив временного пристанища, иногда звучащий в подтексте, в связи с биографическим субстратом. Это гостиница в Тифлисе («Куда как страшно нам с тобой...»)¹⁵. Это ленинградская квартира брата Евгения, где Мандельштам жил «на лестнице черной» и откуда пришлось бежать, потому что в Ленинграде поэту места не нашлось по решению Н. Тихонова и писательских организаций; жена же жила у сестры в «каморке за кухней»¹⁶ («Мы с тобой на кухне посидим...», «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»). Это съёмная дача, «где-то в Вырице», где «он вдруг “проснулся и начал жить”»¹⁷, и съёмный угол у старухи в годы Гражданской войны («Не говори никому...»)¹⁸. Еще одним биографическим локусом становится жилье брата Александра в Старосадском переулке в Москве, где в крошечной комнатке Мандельштам ютился вместе с семьей брата и где только ночью можно было судорожно записывать варианты строчек («После полуночи сердце ворует...»)¹⁹.

Несколько выпадают из этой «квартирной» линии стихотворения «Я скажу тебе с последней прямой...» и «На полицейской бумаге верже...», но мотив бесприютности и неприкаянности звучит и в них. Более того, бесшабашное отчаяние первого и страстный сарказм второго становятся своеобразными эмоциональными всплесками, прорывами на фоне более или менее сдержанных переживаний других стихотворений этой группы. В этом плане им созвучна импульсивность «Ленинграда». Биографические ситуации, подсказавшие стихи «Я скажу тебе с последней прямой...» и «На полицейской бумаге верже...» (дружеская попойка в компании с биологами и неудачная попытка устроиться на работу в Тифлисе)²⁰, также косвенно говорят о жажде приюта, о бродяжьей жизни и изгойстве.

Итак, одним из центральных мотивов и первоначальных импульсов «Семи стихотворений» становится бесприютность. При этом бытовая неприкаянность и литературная изоляция, отраженная имплицитно в стихе о полицейской бумаге верже и в «Ленинграде», смыкаются в сознании Мандельштама с общими приметамы эпохи и экзистенциальными началами собственного пребывания на земле. Точные детали скудного быта («хлеба каравай», «примус», «корзина», «ореховый пирог», «вырванный с мясом звонок») получают символический смысл не столько в интертекстуальном пространстве культуры, сколько в ближних межтекстовых связях и в непосредственных выходах в плоть эпохи и жизни поэта, приближающейся к своему роковому рубежу. Все же говорить о полной независимости поэтического кредо позднего Мандельштама «от культурной

традиции и литературных моделей»²¹ нельзя. Посредничество культурной памяти имеет место, но поэт высказывается в резко полемическом по отношению к своему же поэтическому прошлому тоне («Я скажу тебе с последней прямой...»). Античные и пушкинские аллюзии (троянский миф, ангел Мэри и «Пир во время чумы» – в названном выше стихотворении; мотивы бессонницы и «жизни мышью беготни» – в стихотворении «После полуночи сердце ворует...») либо даны в резком диссонансе с реальностью, либо ориентированы на наиболее трагические узлы традиции. Происходит снятие мифопоэтического ореола с воспринимаемых реалий или его травестирование и перекодирование. В то же время такие простые предметы домашнего и литературного быта, как табак, хлеб, примус, черная лестница, дверная цепочка, рапортчики (у Мандельштама – рапортчики, т. е. шпилька в адрес РАППа), приобретают метафизический смысл, «служат основой для новой мифопоэтики»²². Возникает картина противоестественного мира, который отнимает раз за разом у лирического «я» ощущение укорененности в жизни. Все, что относится к первоначалам бытия (хлеб, тепло, кров), и все, что дорого поэту, поставлено под знак убывания и осквернения. Процесс этот получает космический размах, если даже звезды «пишут и пишут свои рапортчики» (III, 41).

Не раз была замечена перекличка образного кода некоторых стихотворений позднего Мандельштама с его концепцией «домашнего» эллинизма, предложенной в статье «О природе слова» (1922). «Сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» (I, 227) остается в силе как сущностная основа миропонимания поэта, как спасительное пространство вокруг брошенного в хаос времени человека. Однако происходит расшатывание эллинизма, на «простоту, устойчивость, домашность накладывается отпечаток убогости, нищеты и, более того, падает некий зловещий отблеск»²³. Предметы крошатся, уплывают из рук как последние признаки защиты, свобода выбора простых житейских действий мнимая: «Ох, как крошится наш табак» (III, 35), «Хочешь, примус туго накачай, // А не то веревок собери / Завязать корзину до зари, // Чтобы нам уехать на вокзал, / Где бы нас никто не отыскал» (III, 44). Гармония и дисгармония составляют нерасчленимый симбиоз. «Идиллическое самоопределение <...> является не “уходом из реальной жизни”, а порой единственно возможным тихим протестом против такого рода миропорядка»²⁴.

Разрушительное воздействие мира ощущается и в модальности некоторых фрагментов, ибо даже в воспоминаниях всплывает то, чего не было и никогда не будет: «А мог бы всю жизнь просвистать скворцом» (III, 35), «Вспомнишь



чернику в лесу, / Что никогда не сбирал» (III, 40). Параллелью к этим фрагментам могла бы послужить емкая поэтическая формула Ахматовой: «Мне подменили жизнь. В другое русло, / Мимо другого потекла она»²⁵.

Идиллические мотивы и в лирике Мандельштама 1920-х гг. были погружены в контекст убывания: «Бестолковое, последнее / Трамвайное тепло» (1925) (II, 54); «Я все отдам за жизнь – / Мне так нужна забота, – / И спичка серная меня б согреть могла» (1922) (II, 36). Но там им аккомпанировала общая тема «похода мирового», а в начале тридцатых годов они становятся для поэта частью осмысления неизбежности своего разрыва с веком. Не случайно вдова поэта говорила, что «волчий», или «каторжный» цикл начинался «до “Волка” в кандалах дверных цепочек, в петербургских пожарах и морозах, в остром ноже и караване хлеба, в ощущении “В Петербурге жить Словно спать в гробу” и в потребности поскорее бежать на вокзал, “Где бы нас никто не отыскал”»²⁶. В то же время это высказывание намекает на прозрачность границ между циклами и на разные стадии циклообразования.

Тема тюрьмы и каторги и впрямь мелькает в «Семи стихотворениях», придавая им качество преддверия ада: «Все, что ты видел, забудь – / Птицу, старуху, *тюрьму*» (III, 40); «Шевеля *кандалами* цепочек дверных» (III, 43). «Каторжный» импульс бросает свой свет и на мотивы страха («Куда как страшно нам с тобой» (III, 35); «Или охватит тебя, / Только уста разомкнешь, / При наступлении дня / Мелкая хвойная дрожь» (III, 40)), бегства («Чтобы нам уехать на вокзал, / Где бы нас никто не отыскал» (III, 44)), смерти и посмертного бытия («У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса» (III, 43); «Я на лестнице черной живу, и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок» (III, 43)).

Итак, образ Дома в анализируемом лирическом единстве включает в себя некий архетип желанного приюта. Сущностные начала просвечивают сквозь мелочи быта. Но действие энтропии проникает в самые сокровенные области жизни, в дорогие сердцу воспоминания. Дом оборачивается временным приютом, ловушкой, бездомностью, а возвращение (в родной город, в память о детстве, о друзьях, об античной культуре) – бегством, нарушением границы бытия и небытия. В таком мире вокзал спасительней, чем кухня.

Можно продемонстрировать поэтику трагического парадокса, совмещения противоположных полюсов и на примере темы детства, эксплицированной в нескольких стихотворениях данной группы. Симптоматично, что скрытой субфабулой первого же стихотворения, рожденного после пятилетнего молчания, становится страшная сказка о Щелкунчике и сражении с мышинным воинством. Щелкунчик в стихотворении «Куда как страшно нам с тобой...» выполняет функцию и адресата, и двойника поэта²⁷. Черты эксцентрического чудака

и героя, которые прочитываются в гофмановском Щелкунчике, странным образом сосуществовали в самом поэте. Будни и страшная сказка задают два образных ряда. Будни – это страх, крошащийся табак. Ореховый пирог ассоциируется с праздником, а Щелкунчик – с Рождеством и, в свою очередь, с рождественским страшным сном, подобным сну из ранней лирики Мандельштама: «Сусальным золотом горят / В лесах рождественские елки; / В кустах игрушечные волки / Глазами страшными глядят» (I, 34). Мотив хрупкой игрушечности уже в первом «Камне» (1913) имел трагическую подоплеку: «Я блуждал в игрушечной чаше / И открыл лазоревый грот... / Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?» (I, 68). Теперь же игрушечная ипостась самого лирического героя вместе с коллизией сказки делает более ясной метафизику житейской ситуации и подчеркивает не только хрупкость, но и мужество.

Домашняя реплика в «Щелкунчике» как будто вырвана из будничного кошмара, похожего на страшную сказку. «Ореховый пирог» и Щелкунчик отзовутся позднее своеобразным эхом в стихотворении «К немецкой речи» (1932): «Скажите мне, друзья, в какой Валгалле / Мы вместе с вами щелкали орехи, / Какой свободой вы располагали, / Какие вы поставили мне вежи» (III, 70). Так детская сказка выводит на самые главные внутренние импульсы мандельштамовской лирики 1930-х гг. Детские страхи оттеняют запредельность настоящего, проявляют в нем архетипическое начало. Странный сплав легкомыслия, свободы и чести, роднивший таких разных, во многом противоположных людей, как Гумилев и Мандельштам, также вписывается в аллюзии, указывающие на героя Гофмана. «Детские» мотивы не только возвращают к началу жизни, но и содержат предчувствие гибели, несут в себе некий первоначальный код судьбы, который поэт стремится вспомнить или отгадать.

Иная ипостась темы детства раскрывается в стихотворении «Не говори никому». Цепь «случайных» образов, разрозненные вспышки сознания носят характер потаенного текста памяти, ведомого только ее носителю. Воспоминания в стихотворении имеют свою логику: от запрета на речь и память свидетеля времени («Не говори никому, / Все, что ты видел, забудь – / Птицу, старуху, тюрьму / Или еще что-нибудь» (III, 40)) к истокам отдельной уникальной личности, к моменту ее пробуждения. Во втором катрене детский страх (с биографической подоплекой) перед хвойным лесом незаметно переливается в общую тему страха и молчания: «Или охватит тебя, / Только уста разомкнешь, / При наступлении дня / Мелкая хвойная дрожь» (III, 40). Детское сознание доминирует в последнем катрене. Об этом говорит детская этимология, слишком простодушная на фоне изощренной фоносемантики поэта («Вспомнишь на даче осу, / Детский *чернильный* пенал, / Или *чернику* в лесу...» (III, 40)) и специфическая



иерархия реалий, когда оса превращается в Событие, как и «черника в лесу, / Что никогда не сбирал». Противоположные модальности соединяются в одну странную модальность: бывшее и никогда не бывшее оказываются в пространстве памяти столь же близко, как бытие и небытие. Детская память, воспроизведенная поэтом, имеет признаки художественной модели жизни, но в большей степени она есть хранилище уникального опыта и знак хрупкости бытия. Единственные в своем роде вспышки сознания возникают в воздухе, пахнущем страхом и беспомощностью. Здесь есть намек на мучительный вопрос, куда деваются эти вспышки с уходом человека. Детство напоминает об экзистенциальных глубинах, тайнах собственного пребывания в этом мире.

Особую роль играет тема детства в стихотворении «Ленинград». Как заметил Ю. И. Левин, образы детства подчиняются выраженной «внефабульным образом, преимущественно в тропях <...> сквозной теме, которую можно условно назвать темой боли»²⁸ и, в частности, детской болезни: «Я вернулся в мой город, знакомый до слез, / До прожилков, до *детских припухлых желез*» – «Так *глотай же* скорей / *Рыбий жир* ленинградских речных фонарей» – «Где к зловещему дегтю подмешан *желток*» (III, 42) (возможная ассоциация с гоголь-моголем)²⁹. Другой особенностью вариаций темы детства в этом стихотворении является ее причастность к «петербургскому тексту» Мандельштама и в прозе, и в поэзии, и в его богатейших интертекстуальных связях. Этот вопрос требует отдельного рассмотрения. Здесь же заметим, что физиологический характер решения обостряет образы телесной памяти так, будто лирический субъект сам поражен, насколько он жив, как едина его телесно-духовная субстанция. А семантика боли и болезни, изначально пронизывая даже воспоминания о начале жизни, как бы готовит к резкому скачку: «Петербург! Я еще не хочу умирать» (III, 43). Другими словами, мысли о детстве – это одновременно мысли о гибели, это попытка связать воедино весь свой уникальный опыт. «Градация сквозной внефабульной темы стихотворения очевидна: от “детских припухлых желез” до “кандалов”; мирное возвращение в “знакомый до слез” город оборачивается надвигающейся гибелью»³⁰.

В стихотворении «После полуночи сердце ворует...» «детская» тема развивается подспудно, ассоциативно. Ключевыми в этом плане становятся образ подкидыша и обыгрывание гадательных считалок-дразнилок: «Любишь – не любишь, поймешь – не поймашь. / Не потому ль, как подкидыш, молчишь, / Что полуночи сердце пирует, / Взяв на прикус серебристую мышь» (III, 44). Да и сказанное о сердце «хорошо озорует» продолжает ту же линию. Оставим на будущее анализ сложной символики фрагмента, ориентированный, прежде всего, на толкование образа «серебристой мыши»³¹. Пока стоит за-

метить, что ключевое слово «подкидыш» можно адресовать и лирическому «я», и сердцу, несмотря на то, что привычная логика подсказывает скорее первый вариант: «Не потому ль, как подкидыш, молчишь, / Что полуночи сердце пирует...» (III, 44). В любом случае семантическое поле названных элементов стихотворения включает в себя значения сиротства, отщепенства. Гадание «любишь – не любишь, поймешь – не поймашь» может быть связано как с образом догоняющего времени, так и с темой творчества как игры с попыткой уловить суть мироздания. Языковая игра в фонетические перевертыши (ср.: «Все лишь бредни / Шерри-бренди») частично входит в тему детства. Однако теперь детство атрибутировано не как возраст, а как состояние, присущее поэту, как внешне дурашливое угадывание тайных токов бытия.

Таким образом, тема детства развивается на скрещивании и контрапункте идиллических и трагических смыслов, полноты и ущербности, начала жизни и ее конца. Она вбирает в себя бывшее и никогда не бывшее, страшное и праздничное. Как обычно у Мандельштама, тема настолько тесно сплетается с другими, что ее выделение во многом условно.

Помимо указанных нами тематических и мотивных скреп, способствующих впечатлению внутренней целостности «Семи стихотворений», можно назвать и другие, создающие сеть антиномий как опорную смысловую конструкцию лирического единства: речь – молчание, память – забвение, свобода – несвобода, нищета – пир, страх – отвага. Они вступают в сложное взаимодействие, претерпевают метаморфозы, подчас сохраняют амбивалентность. Это касается также природной и предметной символики. Так, например, образ птицы, традиционно у Мандельштама связанный с образом поэта и одновременно напоминающий раннюю поэтическую формулу «божье имя как большая птица», отзывается в беспечном скворце («А мог бы всю жизнь просвистать скворцом»), а потом превращается в звезды-«канцелярские птички». Такая игра слов отражает страшное превращение, которое происходит с миром. И распространяется это превращение даже на звезды. Художественные феномены и весь пестрый сор житейских впечатлений выстраиваются в определенный узор под воздействием циклообразующего импульса, хотя они же воздействуют на процесс циклообразования в момент отбора и художественного переосмысления. На этот раз импульсом является не гений места, создающий единое художественное пространство, а метафизика неустроенного бытия, осмысленного как фаза уже угаданной судьбы.

Смысловая неисчерпаемость Мандельштама требует погружения в каждый текст рассматриваемого лирического единства и детального анализа основных элементов, скрепляющих тексты. Здесь мы обозначили лишь некоторые из подобных эле-



ментов, но и это дает основание предположить, что «Семь стихотворений» является проектом цикла. Отсюда следует, что в основу этого лирического единства положена композиционная идея и последовательность стихотворений небезразлична для установления замысла. Анализ композиции этого несостоявшегося цикла принадлежит к перспективам исследования. Он поможет лучше понять лирический сюжет первой «московской тетради», складывающийся из напластований естественного потока творческой биографии и разнонаправленных векторов циклизации, выстраивания своей поэтической личности. Так, предполагаемое местоположение «Семи стихотворений» между «армянским» и «волчьим» («каторжным») циклом подчеркивает градацию трагизма и отражает образ пути не только в его подлинных биографических вехах, но и в виде цельного «текста» со своей логикой поэтической мысли и угаданным сюжетом судьбы. Скорее всего, проект не был осуществлен по причинам, не зависящим от автора, что лишь увеличивает в наших глазах необходимость его изучения как важной стадии творческой работы поэта в начале 1930-х гг.

Примечания

- ¹ См.: *Фоменко И.* Лирический цикл : становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 56–57.
- ² См.: ОР ГЛМ. Ф. 247. М. А. Зенкевич. Оп. 1. № 40. 8 л.
- ³ См.: *Мец А.* Комментарии // *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 1. М., 2009. С. 589, 597.
- ⁴ См.: ОР ГЛМ. Ф. 352. А. А. Мандельштам. Оп. 5. Д. 1.
- ⁵ *Голос жизни.* 1915. № 4 (1 апреля). С. 10.
- ⁶ *Мандельштам О.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1993–1997. Т. II. С. 328. Далее ссылки в тексте даются на это издание с указанием в скобках тома римской цифрой и страницы – арабской.
- ⁷ *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1999. С. 225.
- ⁸ *Левин Ю.* Избранные труды : Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 104.
- ⁹ *Нерлер П.* О композиционных принципах позднего Мандельштама // *Столетие Мандельштама : Материалы симпозиума.* Тенафлу, 1994. С. 329.
- ¹⁰ См.: *Марговский Г.* Подкидыш мировой культуры. URL: <http://www.guelman.ru/frei/dictant/Materials/Margman.html> (дата обращения: 13.04.2014).
- ¹¹ См.: *Baines, J.* Mandelstam : The Later Poetry. L. ; Cambridge ; N.Y. ; Melbourne, 1976. P. 17.
- ¹² Ibid. P. 1–47.
- ¹³ О двух последних домашних названиях см.: *Мандельштам Н.* Третья книга. М., 2006. С. 278.
- ¹⁴ Заглавия «Камень» и «Tristia» были даны соответственно Н. Гумилевым и М. Кузминым.
- ¹⁵ См. об этом: *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 231.
- ¹⁶ Там же. С. 244–245.
- ¹⁷ Там же. С. 238.
- ¹⁸ Связь между стихотворением «Не говори никому...» и очерком «Старухина птица» из автобиографической «Феодосии» указана К. Ф. Тарановским (См.: *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 189). Проза о временах Гражданской войны с воспоминаниями о врангелевской тюрьме и о «предсмертной праздничной чистоте» (II, 397) домика старухи, по мнению К. Ф. Тарановского, помогает расшифровать строки стихотворения «Не говори никому...»: «Все, что ты видел, забудь – / Птицу, старуху, тюрьму / Или еще что-нибудь...» (III, 40). Добавим, что описанный в очерке запах хлеба и керосина ассоциируется со стихотворением «Мы с тобой на кухне посидим...», а ясное «ощущение спустившейся на мир чумы, – тридцатилетней войны, с моровой язвой» (II, 398) усиливает общее для 1919–1920 и 1931 гг. предчувствие смерти.
- ¹⁹ См.: *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 246. См. также: *Видгоф Л.* У «брата Шуры» (Старосадский переулочок, д. 10, кв. 3) // *Видгоф Л.* Москва Мандельштама : Книга-экскурсия. М., 2006. С. 93–119.
- ²⁰ См.: *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 237.
- ²¹ *Harris J.* Osip Mandelstam. Boston, 1988. P. 98.
- ²² Ibid.
- ²³ *Левин Ю.* Указ. соч. С. 26.
- ²⁴ *Есаулов И.* Идиллическое у Мандельштама // *Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики : межвуз. сб. науч. тр.* Кемерово, 1990. С. 55–56.
- ²⁵ *Ахматова А.* Сочинения : в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 263.
- ²⁶ *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 228.
- ²⁷ См.: *Крючков В.* «Щелкунчик» О. Э. Мандельштама как динамическая интертекстема // *Русская литература.* 2002. № 4. С. 195–196.
- ²⁸ *Левин Ю.* Указ. соч. С. 18.
- ²⁹ Там же. С. 19.
- ³⁰ Там же. С. 22.
- ³¹ М. Л. Гаспаров, ссылаясь на комментарий в одном из списков стихотворения, трактует образ «серебристой мыши» как символ времени (См.: *Гаспаров М.* Комментарии // *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 541).