



УДК 821.161.1.09-14+929 Мандельштам

«ПЕРВАЯ МОСКОВСКАЯ ТЕТРАДЬ» И ПРОБЛЕМА БОЛЬШОЙ ФОРМЫ В ЛИРИКЕ МАНДЕЛЬШТАМА 1930-Х ГОДОВ

Б. А. Минц

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

В статье на материале «Первой московской тетради» рассматриваются проблемы циклизации в лирике Мандельштама начала 1930-х гг. Предметом изучения является иерархия разных типов лирических единств и некоторые тенденции формирования книги стихов в творчестве позднего Мандельштама.

Ключевые слова: Мандельштам, книга стихов, большая форма, цикл, композиция, общий генезис.

The «First Moscow Notebook» and the Issue of the Great Form in Mandelstam's Poetry of the 1930s

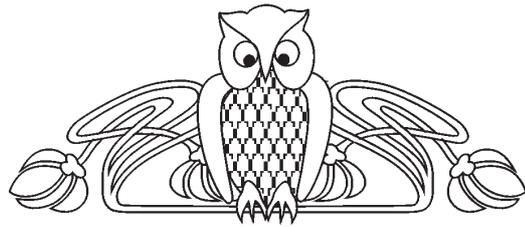
B. A. Mints

The article deals with the issues of cyclization in Mandelstam's poetry of the beginning of the 1930s, based on the materials of the «First Moscow notebook». The object of study is the hierarchy of different types of lyrical entities and some tendencies in the formation of the book of poems in the late works of Mandelstam.

Key words: Mandelstam, book of poems, great form, cycle, composition, overall genesis.

В первой половине 1930-х гг. О. Мандельштам стремится к тому, чтобы представить свою творческую работу не в виде отдельных стихотворений или маленьких подборок, а в виде более или менее объемных и цельных собраний стихов. Однако его положение в советской литературе таково, что это стремление находит отражение по большей части в неосуществленных проектах¹. Был опубликован только цикл «Армения» и несколько подборок². В результате говорить о большой форме лирического единства, т. е. о книге стихов или ее разделах применительно к лирике Мандельштама 1930–1934 гг., можно лишь условно, опираясь на текстологические материалы и соображения вдовы поэта.

Н. Мандельштам свидетельствовала, что «О. М. сам определил начало и конец двух тетрадей, составляющих “Новые стихи”»³, т. е. стихи 1930–1934 гг.⁴ В домашнем обиходе четы Мандельштамов сложилось понимание «тетради» как предполагаемого раздела книги стихов, как более свободной и спонтанной формы, нежели книга, ограниченная эдизционными правилами. «Начало и конец “тетради” регулируется только единством стихотворного порыва, породившего внутренне связанные между собою стихи»⁵. Межтекстовые связи в «тетради» иного порядка, нежели в небольшом цикле, ибо они осложняются соотношением



циклов друг с другом и с отдельными текстами, иерархией и разнообразием лирических единств, отличаются от небольших циклов масштабом концепции. В определении границ текстовых групп противоречиво взаимодействуют у Мандельштама органическая открытость временного контура книготворчества и специфика ретроспекции в составлении поздних сводов.

«Тетрадь» в поздней лирике Мандельштама складывается на основе общей тенденции, характерной для его поэтических книг, внутренним каркасом которых становится творческий календарь, естественный хронологический поток стихов⁶. Создавая в книге слепок этого потока, поэт в 1910–1920-е гг. разрушал циклы, опубликованные в периодике, и уже сложившиеся связи стихотворений уходили на большую глубину. В начале 1930-х гг. тенденция хронологического выстраивания в проектах книг приобретает другие оттенки в силу невозможности полноценно осуществить творческую волю в публикациях. Вариативность становится еще более интенсивной, вдохновленная стремлением сохранить точный слепок творческой работы со всей ее многослойностью, внутренним драматизмом, органикой смысло- и текстопорождения. Вариативность сказывается в генетических связях стихотворений, вышедших из единого черновика: ряд стихотворений, отпочковавшихся от «Армении»; общее происхождение стихотворений «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Неправда», «Нет, не спрятаться мне от великой муры...»; раздвоение единого замысла на «Фазтонщик» и отрывок «Как народная громада...»; общие строфы в черновиках стихотворений «Еще далеко мне до патриарха...» и «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем...». За такой поэтической «кухней», характерной для мандельштамовских «двойчаток» предыдущего периода, стоит углубляющаяся конфликтность поэтического сознания и попытка дать художественное оформление противоречивым его граням.

Склонность Мандельштама к хронологической структуре книги стихов обнаружилась рано. Так, например, по мнению О. Лекманова, в первом «Камне» (1913) впечатление поэтического дневника поддерживается дневниковыми зачинами в некоторых стихотворениях и объединением стихотворений в пространственные группы⁷. В «Первой московской тетради», которую составляют стихи с октября 1930 по сентябрь 1931 г., «пространственные» группы (Армения, Ленинград-Петербург, Москва) и мотивные комплексы



с пространственной семантикой (случайное жилище, трамвай, острог, гроб, колодец, сруб, беговая дорожка, кольца бульваров, отражения в реке и т. п.) становятся основой для историко-культурных, биографических, мифопоэтических слоев образного строя и составляют особую подсистему. При этом образный строй «пространственных» групп, насыщенных культурными смыслами, не является строительным материалом только формально выделенных групп (за исключением «Армении»), а рассеивается по «Первой московской тетради», вступая в дистантные переключки и в оппозиции с другими «пространственными» доминантами. Они имеют сверхтекстовую природу в том понимании, какое представлено в известных работах В. Н. Топорова о петербургском тексте. Так, «армянский» слой представлен в «Отрывках из уничтоженных стихов» в «московском» контексте, вербально воплощая оппозицию христианской Армении и «буддийской Москвы», которая выполняет структурообразующую роль в «Первой московской тетради»:

В год тридцать первый от рожденья века
Я возвратился, нет – читай: насильно
Был возвращен в буддийскую Москву.
А перед тем я все-таки увидел
Библейской скатертью богатый Арарат
И двести дней провел в стране субботней,
Которую Арменией зовут (III, 56)⁸.

В самом цикле «Армения» конфликт христианского миропонимания и традиции с миром «рыжебородых сардаров», «казнелюбивых владык» (III, 36) развернут в историко-культурном плане как древний, изначальный, как вечная битва. Четвертое стихотворение цикла в этом плане наиболее выразительно в ряду поэтических «фресок»:

Закутав рот, как влажную розу,
Держа в руках осьмигранные соты,
Все утро дней на окраине мира
Ты простояла, глотая слезы.

И отвернулась со стыдом и скорбью
От городов бородатых востока;
И вот лежишь на москательном ложе
И с тебя снимают посмертную маску (III, 37).

Тема поэта и его пребывания на распутье также заявлена в «Армении» («Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...») и получает развитие в своеобразных отрывках цикла. Ассоциативные ходы ведут от армянских впечатлений к пушкинскому «Путешествию в Арзрум», к гибели Грибоедова и в целом к теме судьбы поэта (стихи 1930 г., примыкающие к циклу «Армения», – «Дикая кошка – армянская речь...», «И по-звериному воеет людье...»).

Ближе к финалу «Первой московской тетради» всплывают самые мрачные воспоминания о

поездке в Армению. В «Фаэтонщике» «чумный председатель» напоминает не только о резне в Шуше и пушкинском «Пире во время чумы», но и о гоголевской тройке. Это саркастически перевернутый символ России, несущейся к катастрофе под водительством таинственной власти: безносый возница, «словно дьявола погонщик» (III, 58), «возница, который неизвестно куда везет <...> некто в маске, от которого мы зависим»⁹. Символ звучит в унисон с одной из многочисленных блоковских вариаций знаменитой «тройки»¹⁰, а именно с «демонским ямщиком»¹¹, и в то же время в нем угадывается как общий архетип пути, так и специфически мандельштамовские его версии¹², подразумевающие либо inferнальную власть, либо волю «чужих людей». Из одного черновика вырастают и зловещий «Фаэтонщик», и «мирный отрывок»¹³ «Как народная громада...», который у Н. Мандельштам ассоциировался со спасением от безносого возницы. Между тем эта, казалось бы, бесхитростная зарисовка стада в контексте «Первой московской тетради» приобретает дополнительный смысл, ибо в ней угадывается специфический образный ряд «Армении»: «Как бык шестикрылый и грозный, / Здесь людям является труд» (III, 35); «Плечья осьмигранными дышишь / Мужичких бычачьих церквей» (III, 35). Здесь отзываются и ассирийский код, напоминающий о пленниках, которые «копоятся под ногами огромного царя» из статьи «Гуманизм и современность» (1922) (II, 286), и ощущение «народной громады», величественной и грубой виталистической силы народа¹⁴. Так, «пространственная» группа, порожденная армянскими впечатлениями, становится одним из каркасов «Первой московской тетради» и полноценной моделью мира с его бытийными основами. В ней, в частности, проявляется одна из характерных для всей лирики Мандельштама классических триад «власть – поэт – народ», противоположение своего уникального опыта, своей беззащитности и воли чему-то громадному и внеположному (деспотии, «народной громаде», губительной силе)¹⁵. Эта триада в ранней лирике наиболее ярко воплощалась в «римских», «овидиевских» мотивах и уже тогда была парадоксальна и лишена однозначности («О временах простых и грубых...», 1914; «Обиженно уходят за холмы...», 1915; «С веселым ржанием пасутся табуны...», 1915; «У моря ропот старческой кифары...», 1915). В «Первой московской тетради» она наполняется реальным биографическим смыслом.

Несколько иная конфигурация у «московских» стихов как фрагмента «московского текста» Мандельштама и как другого полюса «Первой московской тетради». Но и здесь ядром является несобранный цикл стихотворений, написанных в мае – сентябре 1931 г. и объединенных особенностями поэтики («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», «Еще далеко мне до патриарха...», «Отрывки из уничтоженных стихов», «Довольно



кукнуться! Бумаги в стол засунем...», «Сегодня можно снять декалькомани...»). С ним коррелирует написанное раньше стихотворение «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», входящее в неформальный «волчий» цикл, а также аллюзии на Москву как символ русской государственности в «Армении»¹⁶: «И нахохленные орлы с совиными крыльями, еще не оскверненные Византией» (III, 38). «Московские» стихи тяготеют к тому, чтобы дать широкую и совершенно непредвзятую картину жизни, но здесь более остро стоит проблема личной позиции. «Московскими» стихами завершается «Первая московская тетрадь»¹⁷. Финальные аккорды бросают свет на всю композицию этого лирического единства. Наступает пауза с осени 1931 по весну 1932 г., наполненная работой над «Путешествием в Армению».

Дневниковый топос в «Первой московской тетради» представлен редкими и не специфически вкраплениями, придающими в свете мрачных предчувствий особую ценность и уникальность запечатленному мигу: «Помоги, Господь, эту ночь прожить...» (III, 44); «Ночь на дворе. Барская лжа...» (III, 45). В целом же биографическое время вбирает в себя иллюзию жизни, подошедшей к завершению и спрессованной в один миг – от рождения до текущего момента. Отсюда – сквозные мотивы детства с обыгрыванием прямого и метафорического значения: «Вспомнишь на даче осу, / Детский чернильный пенал» (III, 40); «Я вернулся в мой город, знакомый до слез, / До прожилков, до детских припухлых желез» (III, 42); «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (III, 43); «Жизнь начиналась в корыте картавою мокрою шопотью» (III, 50); «Как мальчишка / За взрослыми в морщинистую воду, / Я, кажется, в грядущее вхожу, / И, кажется, его я не увижу...» (III, 60).

Предварительный взгляд на иерархию лирических единств в «Первой московской тетради» дает следующую картину: традиционный авторский цикл «Армения» с отколовшимися от него стихами; неформальные циклы, выделяемые вдовой поэта и исследователями («волчий», «московский»); стихи, не входящие в циклы («Куда как страшно нам с тобой...», «Не говори никому...», «На полицейской бумаге верже...», «Ленинград», «С миром державным я был лишь ребячески связан...», «Мы с тобой на кухне посидим...», «Помоги, Господь, эту ночь прожить...», «После полуночи сердце ворует...», «Ночь на дворе. Барская лжа...», «Я скажу тебе с последней прямокой...», «Канцона», «Фазтонщик»). На самом деле градация лирических единств более тонкая и отчасти неопределимая. Так, например, «волчий» цикл может быть квалифицирован как авторский, поскольку он уверенно выделяется вдовой поэта по воспоминаниям о реалиях творческого процесса и совместной работе с поэтом над сводом стихов. Однако взаимопроницаемость границ лирических единств сказывается и здесь, и Н. Мандельштам

признает, что «цикл начинался до “Волка” в кандалах дверных цепочек, в петербургских пожарах и морозах, в остром ноже и каравае хлеба, в ощущении “В Петербурге жить, словно спать в гробу” и в потребности поскорее бежать на вокзал, “Где бы нас никто не отыскал”»¹⁸. Так в орбиту притяжения «волчьего» цикла попадают стихотворения «Ленинград», «С миром державным я был лишь ребячески связан...», «Помоги, Господь, эту ночь прожить...», «Мы с тобой на кухне посидим...» как стихи осознанного отщепенства. Исключив из этого ряда «петербургские» стихотворения «С миром державным я был лишь ребячески связан...», «Помоги, Господь, эту ночь прожить...» и добавив «Куда как страшно нам с тобой...», первое после пятилетнего молчания и открывающее «Первую московскую тетрадь», «Не говори никому...», «На полицейской бумаге верже...», «После полуночи сердце ворует...», «Я скажу тебе с последней прямокой...», мы получим авторский проект подборки или цикла «Семь стихотворений», скрытый от широкого читателя в архивах¹⁹.

Художественная и концептуальная целостность творческого порыва, продиктовавшего «Первую московскую тетрадь», находит выражение в общих мотивах, претерпевающих смысловые метаморфозы, в своеобразной сетке антитез, стягивающей и «прошивающей» тексты разной тематики и разного образного строя. К числу таких антитез относится пара «нищета – пир»²⁰: «А мог бы всю жизнь просвистать скворцом, / Заесть ореховым пирогом» (III, 35); «Не потому ль, как подкидывишь, молчишь, / Что пополуночи сердце тирует, / Взяв на прикус серебристую мышшь?» (III, 44); «За гремучую доблесть грядущих веков, / За высокое племя людей, – / Я лишился и чаши на тире отцов, / И веселья, и чести своей» (III, 46); «А она мне соленых грибков / Вынимает в горшке из-под нар, / А она из ребячьих пупков / Подает мне горячий отвар» (III, 48); «Вытьем, дружок, за наше ячменное горе, / Вытьем до дна...» (III, 53); «Мы со смертью пировали – / Было страшно, как во сне» (III, 57). Стихотворения-дразнилки «Я скажу тебе с последней прямокой...» и «Я пью за военные астры...» целиком построены на вариациях мотива пира, а метафора «пира во время чумы» становится сквозной²¹. Как видно из приведенной цепочки микроконтекстов «Первой московской тетради», метафора «пира» почти универсальна. Это и творческий пир, за который заплачено отщепенством, и пир бесшабашного отчаяния или даже дерзкого вызова, и пир как следствие другого выбора или другой жизни («а мог бы...») и горький пир нищеты, и пир смерти – пир со смертью. Предметом отдельного исследования могут стать и другие образные оппозиции и мотивные комплексы, выполняющие интегрирующую роль, например, «речь – молчание», «память – забвение».

В композиции «Первой московской тетради» в какой-то степени отпечатана архитектоника «Божественной комедии» Данте, который в 1930-е гг.,



несомненно, был «центральным солнцем» (II, 256) мандельштамовской вселенной. Если говорить о проекте «Семь стихотворений», то в ретроспективе поздних сводов это лирическое единство представляется своеобразным «преддверием ада» по сравнению с «волчьим», или «каторжным», циклом. Житейская неустроенность и литературная изоляция вырастают до размеров символа эпохи и зловеще искаженных жизненных основ. Но настоящее «нисхождение» происходит именно в «волчьем» цикле, где пророческое визионерство заставляет поэта разыграть наиболее трагический вариант судьбы. Со стихотворения «Канцона» волны приятия жизни чередуются с мрачным предчувствием «судьбы развязки» (III, 52).

Интегрирующие феномены, описанные выше, являются производными от центральной коллизии и концепции лирического героя, т. е. некоего инварианта, смыслового ядра, который продуцирует целостность «тетради». Лирический герой пребывает в ситуации мучительного выбора, будучи одновременно «непризнанным братом» (III, 51) и «человеком эпохи Москвошвея» (III, 53), вросшим в современность. Его схватка с Веком – это одновременно попытка Век понять и постичь свою собственную природу. Образные аналоги и «двойники» лирического героя обнажают его внутреннюю противоречивость: не-волк, Щелкунчик, бушлатник в остроге, «трамвайная вишенка» (III, 48), дитя, подкидыш, «еврейский музыкант» (III, 47), кум Неправды, прозорливец и псалмопевец, воин и разночинец, старик-мальчишка, Фауст. Это заведомо немонолитная личность, таящая в себе разные и даже противоположные возможности, слабость и силу, сомнения и уверенность в своей правоте. В лепке лирического автопортрета у Мандельштама ощущается влияние его же прозы, в частности «Египетской марки», «Четвертой прозы», а также влияние литературной (например гофмановской) традиции в изображении чудака-художника, отстаивающего свою честь. Органичен для него пафос трагикомического, соединение смешного и героического, лирики и сарказма, хотя в своеобразной симфонии «Первой московской тетради» отчетливо звучат и чистые ноты высокой трагедии, молитвы, бесстрашной исповеди. Человек мыслится как самодостаточный феномен. Жизнь со всем ее пестрым сором периодически как бы накрывает лирического героя как некий солидарный порыв, превышающий на время морок эпохи. Постоянные колебания приятия/неприятия современности также определяют природу «тетради», но это родовое свойство зрелой лирики Мандельштама. Отсюда огромная важность поисков незыблемого, обозначение черты, ступить за которую равносильно потере себя.

Своеобразным «центром» и трагической кульминацией «Первой московской тетради» является группа стихов, сложившаяся вокруг так называемого «Волка»²² («За гремучую доблесть грядущих веков...», 17–18 марта 1931 – конец 1935)

и обозначенная Н. Мандельштам как «волчий», или «каторжный», цикл: «В “волчьем” цикле подготовка к ссылке – сибирские леса, нары, срубы... Материал этого цикла – дерево: плаха, бадья, сосна, сосновый гроб, лучина, топорище, городки, вишневая косточка... Из деревянного волчьего сруба все эти темы распространяются на всю тетрадь»²³. По мнению Н. Мандельштам, «кончается “Волчий цикл”»²⁴ на стихотворении «Сохрани мою речь за привкус несчастья и дыма...» (3 мая 1931) и включает в себя следующие хронологически соседствующие тексты: «Ночь на дворе. Барская лжа...» (март 1931), «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...»²⁵ (2 марта 1931), «Жил Александр Герцевич...» (27 марта 1931), «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» (апрель 1931), «Неправда» (4 апреля 1931), «Я пью за военные астры...» (11 апреля 1931), «Рояль» (16 апреля 1931)²⁶.

«Волчий» цикл принадлежит к тому типу не оформленного автором лирического единства, который характерен для О. Мандельштама и подразумевает спонтанный характер складывания, хронологическую природу и временную компактность, подвижность композиции, наличие сквозных мотивов, общий генезис некоторых текстов. Центральное стихотворение цикла, «За гремучую доблесть грядущих веков...», получило окончательное оформление в 1935 г. Последняя строка «И меня только равный убьет», найденная в 1935 г., возможно, отражает более поздний этап самосознания. В «волчьем» цикле гораздо острее, нежели в других стихах «Первой московской тетради», проявляется самая трагичная сторона противостояния поэта и века – такая степень причастности к эпохе, которая подводит вплотную к возможности внутреннего перерождения, потери собственной идентичности. Стихи цикла отражают отдельные ипостаси лирического сознания и их противоречивое сосуществование, в какой-то мере распутывают мучительный клубок противоречий и в то же время запечатлевают наиболее страшные его узлы. Сложность и неоднозначность концепции личности раскрывается в полной мере лишь в иерархии лирических единств и в самом процессе работы над текстами.

Цикл имеет торжественное обрамление, если говорить об условных рамках не выделенного единства. Два ключевых текста – «Волк» и «Сохрани мою речь...» – задают тон всей группе стихов: они сродни заклинанию, предсмертной мольбе, но одновременно строятся как попытка диалога с эпохой²⁷. В начале цикла лирический герой молит о сохранении своей человеческой природы ценою ссылки и каторги, в финале – о сохранении своей речи ценою возможной потери этой природы. В начале цикла он «лишился и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей» (III, 46) за сомнительную доблесть будущего, но чувство внутренней правоты заставляет гордо выпрямиться и сохранить себя. В финале он вроде бы готов



принести более страшную жертву, которую требует от него век, – принять участие в казнях, пусть и косвенное или даже метафорическое (построить срубы, найти топориче для казни). К рамочным компонентам можно отнести и зеркальную образную вертикаль, объединяющую два пограничных стихотворения: «Уведи меня в ночь. Где течет Енисей / *И сосна до звезды достает*» (III, 47) – «Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима, / *Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда*» (III, 51). В этой рамке цикла находит выражение и пространственно-временная горизонталь русской истории, соотнесение идеальных топосов природы, национальной жизни и христианства. Образы, относящиеся к сфере идеала и сакрального видения, находят в контексте цикла или даже одного текста модификации с семантикой гибели: «*И сосна до звезды достает*» – «*Ведь лежать мне в основном гробу*» (III, 48)²⁸; новгородские колодцы, в которых «к Рождеству отразилась семью плавниками звезда» – «*дремучие срубы, чтобы в них татарва опускала князей на бадье*» (III, 51). Родственные «деревянные» образы, за которыми стоят рукотворные и нерукотворные явления, несут в себе знаки и спасения, и гибели: спасения в идеальном мире природы и культуры, гибели – в реальном. Одновременно Мандельштам воплощает два полюса национального мира: с одной стороны, приверженность к христианской культуре, а с другой стороны, провалы в безудержную жестокость. В последнем стихотворении цикла сосредоточены выразительные параллели российской истории: Древняя Русь – петровская эпоха – современность. Острог, пытки и казни мыслятся как общий признак российской государственности и русской смуты.

Анализируя черновики «Волка», И. М. Семенко показала не только движение замысла, отражающее поиски позиции и огромную духовную работу Мандельштама, но и частичное рождение цикла из единого черного полотна²⁹. Так, в черновиках «Волка» уже содержались «побег» (строки и строфы) стихотворений «Неправда», «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», не говоря уже о мотивных переключках со стихотворениями «Ночь на дворе. Барская лжа...» (мотив шапки в рукаве), «Колют ресницы» (комплекс «острожных» образов), «Жил Александр Герцевич...» (мотив шубы). Н. Мандельштам описала этот типичный для поэта способ циклизации: «Работа над запутавшимся в клубок циклом носит характер дифференцирующий – один организм как бы отделяется от другого и каждому из них отдаются все принадлежавшие ему признаки»³⁰. Помимо аспекта творческой психологии здесь проявляется мировоззренческий аспект, ибо рождение цикла содержит в себе момент гармонизации сознания, которое тоже напоминает запутавшийся клубок. Уже сложившаяся в лирике Мандельштама тенденция разведения разных, иногда противоположных, позиций, разных точек

обзора, художественных решений и одновременного сведения их в лирическое единство, будь то двойчатка или традиционный цикл, в «Первой московской тетради» приобретает определенные очертания. Это трагедия современного человека, в сознании которого разыгрывается неразрешимый конфликт между стыдом и честью, ощущением причастности к жестокому абсурду и его неприятием, жизнелюбием и ожиданием смерти.

В реконструированной И. М. Семенко ранней редакции «Волка»³¹ и в беловом автографе³² колебания мысли наиболее наглядно воплотились в сочетании уже найденной константы («*Но не волк я по крови своей*» – «*Потому что не волк я по крови своей*») и варьирующихся формул. При этом смысловая связь тоже варьируется – от причинно-следственной до неуловимо-амбивалентной в своих возможных рецепциях: «*Потому что не волк я по крови своей / И лежат мне в основном гробу*»; «*Потому что не волк я по крови своей / И за мною другие придут*»³³; «*Потому что не волк я по крови своей / И во мне человек не умрет*»; «*Потому что не волк я по крови своей / И неправдой искривлен мой рот*»³⁴. Как видно из этой выборки, поэт мучительно ищет главную формулу, констатируя неизбежность смерти, неистребимость человеческой природы, причастность к неправде. Второй из приведенных вариантов связки двух строк предполагает возможность противоположных толкований: «другие» – либо те, которые родственны поэту в своей не-волчьей природе и время которых настанет в далеком будущем, либо верные слуги века-волкодава (буквальный смысл «за мною придут»).

Главное стихотворение цикла Е. Г. Эткинд рассматривал как финал трилогии о Веке, в которой «Мандельштам движется от веры в спасение человека человеком, делом его духа – до веры в природу как последний источник добра. От “флейты” – до “шубы сибирских степей”». Это коренное изменение философии»³⁵. Анализ «волчьего» цикла позволяет увидеть, что поэтическая философия Мандельштама в образе Века не столько претерпевает однонаправленное изменение, сколько усложняется, приобретая, если воспользоваться характерной метафорой поэта, качество «тысячествольности».

В «Волке», продуцирующем цикл, заявлен характерный для русской литературы 1920–1930-х гг. синтез утопии и антиутопии. Точнее, применительно к лирике Мандельштама, нужно говорить об элементах утопической вневременной образности в индивидуальном авторском контексте и системе гротескных моргальных образов, в которых одновременно воплощается настоящее и интуитивно предощущаемое будущее:

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе (III, 46).



Россия в «волчьем» цикле предстает в разных измерениях как страна-острог, страна-каторга, страна бесчестия – и как страна сияющих голубых песцов, которую Рождественская звезда оберегает и в небесах, и в колодезных водах. «Первобытная краса» Сибири представляется поэту как награда-наказание за сохраненную честь, как гибель-очищение. Идиллический пейзаж являет собой интeриоризированное, одухотворенное пространство свободы, достигаемой ценою жертвы.

Жертвенно-героическая патетика окончательной редакции «Волка» приходит к Мандельштаму как результат трудной работы (над черновиками и над собой), содержащей в себе разные возможности человеческого выбора и зерна разных стихотворных побегов. Прежде всего, это «Неправда» и «Нет, не спрятаться мне от великой мурь...»: целые периоды этих стихотворений уже содержались в черновике «Волка» и потом отделились от него. Мандельштам вносит характерные изменения в процессе автономизации производных текстов. Вот как это происходит, к примеру, со стихотворением «Нет, не спрятаться мне от великой мурь...»:

Я – вишневая косточка детской игры
И в безводном пророческом рву³⁶

Я – вишневая косточка детской мурь
Но люблю мою курву-Москву
Я – трамвайная вишенка страшной поры
И не знаю, зачем я живу³⁷.

Нет, не спрятаться мне от великой мурь
За извозчичью спину – Москву,
Я трамвайная вишенка страшной поры
И не знаю, зачем я живу (III, 48).

Психологические колебания отразились в вариативности авторского исполнения отдельных строк: «И едва успевает грозить из угла – / Ты как хочешь, а я не рискну» – «И едва успевает грозить из угла – / Ты как хочешь, а я не боюсь»³⁸. В целом же автономизации подвергается весь мотивный комплекс, строящийся вокруг «трамвайной вишенки» и далекий от жертвенной героики «Волка». Сама этимология «вишенки» (гроздь висящих пассажиров трамвая, детская игра «кто дальше выплюнет вишневую косточку»³⁹) обнажает тему незащитности, отторгнутости⁴⁰, тему беззаботного детства, оттеняющую злоесть в своей обыденности образ трамвайного маршрута смерти (отзвук гумилевской метафоры). Мотив человека-вишенки, одновременно одинокого и неотделимого от толпы, предвещает «московские» белые стихи.

Мысль о смерти стала постоянным спутником поэта, но мысль о возможной гибели творческого наследия, о бесследности своего пребывания на земле привела Мандельштама в финале «волчьего» цикла к страшным откровениям. О стихотво-

рении «Сохрани мою речь...» написано много, но поэтическая логика его по-прежнему загадочна. К наиболее спорным моментам толкования относятся адресат и позиция лирического «я» по отношению к казни: жертва или палач? В качестве адресата называют русский язык⁴¹, народ⁴², читателя⁴³, «судьбу (в лице власть предержащих, русского народа, русского языка, литературного процесса)»⁴⁴. По мнению А. Кроун, стихотворение проецируется на эпизод XV песни «Божественной комедии», в котором Данте беседует со своим учителем Брунетто Латини⁴⁵. Тема этой беседы – как раз сохранение творческого наследия и поэтическое бессмертие, что говорит в пользу читателя как адресата. Наиболее убедительной следует признать версию, согласно которой поэт обращается к народу. Вполне оправданно, что «отщепенец в народной семье» называет народ «отец мой, мой друг и помощник мой грубый». Трагизм достигает своей предельной глубины не в поединке с властью, а в этом отщепенстве. Народ, принявший кровавый режим и требующий роковой жертвы от поэта, мыслится Мандельштамом как страшное следствие имманентных свойств национальной истории.

Художественная логика стихотворения является одним из самых впечатляющих и отчасти шокирующих вызовов в лирике Мандельштама. Прямая логика ведет к толкованию, ставящему в тупик: за сохранение «речи» обещаю быть палачом, участвовать в казнях:

И за это, отец мой, мой друг
и помощник мой грубый,
Я – непризнанный брат, отщепенец
в народной семье, –
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей
на бадье (III, 51).

О том, что это понимание никак не вяжется с главным кредо поэта, его абсолютным неприятием насилия, говорить не приходится. Логическая схема «участие в казнях в обмен на поэтическое бессмертие» выглядит абсурдной применительно к Мандельштаму. Тем не менее, «соглашательские» ноты в поздней поэзии Мандельштама как бы позволяют допустить такой поворот мысли. Исследователи либо обходят это противоречие, либо пытаются его разрешить. А. К. Жолковский, например, констатируя метания поэта от «Сохрани мою речь...» к гибельным стихам («Квартира», «Мы живем, под собою не чуя страны...»), затем остроумно переходит к парадоксу: «Чем на большие уступки он готов пойти и чем красноречивее выписывает принимаемые им ужасные условия, тем неприемлемее становится его предложение для предполагаемых партнеров. Их вряд ли может устроить аттестация в качестве палачей с петровскими топорами, мерзлыми плахами, железными рубачами, зашибанием насмерть и фантастическим опусканием на бадье в дремучие срубы... По видимости идя на ком-



промисс, поэт в действительности проговаривает все то, что он действительно думает о происходящем»⁴⁶. Но в таком случае подлинным адресатом его является власть, а стихотворение превращается в гражданскую инвективу с логическим «секретом». Так ли это?

Более органичным для художественной природы стихотворения представляется толкование М. Л. Гаспарова: поэт «принимает на себя смертные грехи народа, которому он чужд»⁴⁷. Развивая эту точку зрения, И. З. Сурат трактует как добровольное наказание поэта, как расплату за причастность к грехам народа последние строки: «Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе / И для казни петровской в лесу топориче найду» (III, 51). Сама собой при таком толковании напрашивается параллель с судьбой Спасителя⁴⁸. Но приведенные строки оставляют возможность вариативного толкования: казнь для себя как искупление или казнь для других? В то же время в безудержных метаниях от прития «русского бунта» к покаянию угадываются характерные крайности национального менталитета. Но как с принятием на себя греха увязать обещание «построить такие дремучие срубы, / Чтобы в них татарва опускала князей на бадье» (III, 51)?

Мандельштам воспроизводит чудовищно извращенный порядок, в котором человеческая честь и величие поэзии не спасают «речь» от небытия. За сохранение «речи» и любовь «мерзлых плах» (метафора России) нужно заплатить честью и уничтожением собственной природы. Но может ли истинное бессмертие быть обеспечено такой ценой? И может ли «речь» быть сохранена в ее чистоте и подлинности? Сама неразрешимость этих коллизий, невысказанность обещаний, изломанность логики объективно воспроизводит трагедию современника в самом болезненном ее проявлении. Ощущение безвыходности неизмеримо возрастает, как и степень разрушительного влияния времени на человека.

Вершинные тексты «волчьего» цикла обуславливают его трагедийную доминанту. В черновиках «Волка» изначально даны ощущение «прокрустова ложа»⁴⁹ и неразрешимые противоречия сознания, в окончательных текстах цикла проступает «сюжет», некое развитие. Растет градус трагедийности, меняется ее природа: от героически-жертвенной до мучительно-неразрешимой, без катарсиса. В остальных стихах градус трагедийности несколько снижен, трагический пафос осложнен иными жанрово-стилевыми доминантами: атмосферой страшной сказки, кошмара («Неправда»), весельем отчаяния и горькой иронией в песенке о «еврейском музыканте», вызывающей дерзостью в стихотворении-тосте «Я пью за военные астры...», болезненным ощущением распада и омертвения («Нет, не мигрень, – но подай карандашик ментоловый...»). Новые оттенки в развитие темы художника (тяжба художника с Веком, право на творческую свободу,

сохранение творческого наследия) привносит стихотворение «Рояль», в котором, помимо прочего, угадывается мысль о влиянии эпохи на сам творческий процесс, на вдохновение: «Разве руки мои – кувалды? / Десять пальцев – мой табунок!» (III, 49). Эпоха не просто обрекает художника на гибель, она ведет к замутнению истоков творчества. Впечатления от неудачного концерта Генриха Нейгауза⁵⁰ становятся импульсом для метафоры распрямления художника после растерянности и сомнения в своих силах и своей правоте: «Чтоб смолою соната джина / Проступала из позвонков, / Нюрнбергская есть пружина, / Выпрямляющая мертвецов» (III, 50)⁵¹. Мотивы Французской революции, распространенные в русской поэзии той эпохи как аллюзия на современность и века историсофских построений, увязаны Мандельштамом с проблемой потери контакта со слушателем и в то же время становятся основой для метафоры верховного права искусства («Мирабо фортепьянных прав») (III, 49). В отброшенной, очевидно, по автоцензурным соображениям строфе поэт находит формулу, ключевую для всего позднего творчества: «В нем росли и переливались / Волны внутренней правоты»⁵².

После кульминации трагедии и воображаемого нисхождения на самое дно ада («Сохрани мою речь...») наступает некое разрешение в «Канцоне» (26 мая 1931), которая в «Первой московской тетради» выполняет функцию перехода от «волчьего» цикла к «московским» стихам и программного текста, где предельно расширяется масштаб поэтического зрения. Поэт совершает умозрительный Исход из «страны гипербореев», чтоб взглянуть на свою судьбу и судьбу России с высоты инокультурных откровений. Как бы ни толковать загадочные образы «Канцонь»⁵³, общий смысл ее ясен. Это мысленный Исход из физической родины, превратившейся в «египетский плен», в землю обетованную, в метафизическую родину. В этом синтетическом пространстве-времени поэт – и эллин, и иудей, а точнее, носитель иудео-христианской и эллинской культур. Полное погружение в российский мир оказалось столь нестерпимым, что поэт жаждет изменить само зрение. Строка «Чтобы зреньем напитать судьбы развязку» подразумевает «абсолютную точку божественного созерцания, к которой стремится автор»⁵⁴.

Мифотворческий импульс, руководивший Мандельштамом в «волчьем» цикле и «Канцоне», сменяется иным. В «московских» стихах обнаруживается тяготение к образному строю, отражающему незавершенность, неоднородность и непредсказуемость жизненного потока. Несмотря на мрачную символику «Фазтонщика», оказавшегося между «московскими» стихами, несмотря на постоянную память о казнях и наиболее вероятном исходе своей жизни, на «буддийские»⁵⁵ признаки Москвы, в которых прочитывается негативная семантика замкнутого мира, центра



Срединного царства, замороженно-пассивного перед небытием, потерявшего личностное волевое начало, Мандельштам завершает естественный творческий порыв «Первой московской тетради» открытым финалом с его импрессионистической свободой и перенасыщенностью «шумом времени» и его плотью.

Примечания

- ¹ Об этих проектах можно судить по прижизненным сводам стихов, договорам с издательствами и свидетельствам об авторских вечерах 1931–1933 гг. Известны следующие своды: стихи 1930–1932 гг. (ИМЛИ); «Ватиканский список», т. е. свод стихов 1930–1935 гг., записанный Н. Мандельштам, с авторскими пометами (Архив Мандельштама в Принстоне); «Наташина книга», т. е. стихи 1930–1937 гг., неавторизованный список (Архив Мандельштама в Принстоне); списки Маршака и Линецкой (частные архивы Б. Маршака и Э. Линецкой), сделанные с рукописи С. Рудакова, который работал над собранием стихов Мандельштама в Воронеже в 1935–1936 гг. (См. об этом подробнее: *Мец А.* Комментарии // Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 1. М., 2009. С. 589–591 ; *Мец А.* Осип Мандельштам и его время : Анализ текстов. СПб., 2005. С. 144–145). Судя по договорам с ГИХЛ 1932–1933 гг., Мандельштам планировал книги «Стихи» и «Избранное», а также двухтомное собрание сочинений. Известно о пяти вечерах поэта в 1932–1933 г. (См.: *Нерлер П.* Комментарии // Мандельштам О. Соч. : в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 501–502). О некоторых вечерах см.: *Мандельштам О.* Письмо Э. В. Мандельштаму от декабря 1932 г. // Мандельштам О. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 148 ; *Эйхенбаум Б.* Письмо Н. Харджиева Б. Эйхенбауму // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 532 ; Устные воспоминания А. Цветаевой, записанные В. Дувакиным // Осип и Надежда Мандельштам в рассказах современников. М., 2002. С. 160 ; *Тагер Е.* О Мандельштаме // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 238–239.
- ² Армения. Двенадцать стихотворений // Новый мир. 1931. № 3. С. 62–63 ; Ленинград. «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...». К немецкой речи // Лит. газ. 1932. № 53 (23 ноября). С. 2 ; Батюшков. Рояль. Ламарк. «Там, где купальни, бумагопрядильни...» // Новый мир. 1932. № 6. С. 105–107 ; «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем...». «О, как мы любим лицемерить...» // Новый мир. 1932. № 4. С. 166. О несостоявшихся публикациях см.: *Мец А.* Комментарии. С. 589, 603.
- ³ *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1999. С. 223. Слово сочетание «Первая московская тетрадь» в строгом смысле не является заглавием и поэтому условно.
- ⁴ По сложившейся текстологической традиции стихи 1930–1934 гг., в отличие от воронежских, публикуют в наиболее авторитетных российских изданиях без разделения на «тетради» (*Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 1). Другие варианты: отсутствие разделения на тетради в обеих «книгах» (*Мандельштам О.* Соч. : в 2 т. Т. 1); применение хронологии как универсального

принципа без всякой фрагментации (*Мандельштам О.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1993–1997. Т. 4). Вариативность публикаций определяет вариативность восприятия и поддержана имманентными свойствами лирики Мандельштама, усугубившимися в поздний период.

- ⁵ *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 224.
- ⁶ О хронологическом принципе композиции книг и тетрадей можно говорить именно как о тенденции, ибо датировка – понятие многослойное (дата начала работы, момента записи, завершения, переработки и т. д.). Кроме того, по признанию Н. Мандельштам, «в работе часто находится не одно стихотворение, а несколько» (*Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 223).
- ⁷ См.: *Лекманов О.* Русская поэзия в 1913 году. М., 2014. С. 122. Подробный анализ первой редакции «Камня» см.: *Лекманов О.* О трех акмеистических книгах : М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. М., 2006. С. 73–116.
- ⁸ Тексты Мандельштама, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по: *Мандельштам О.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1993–1997. Т. 4. В скобках указан том римской цифрой и страница – арабской. Курсив везде наш.
- ⁹ *Мандельштам Н.* Третья книга. М., 2006. С. 272.
- ¹⁰ Об этих вариациях см.: *Минц З.* Блок и Гоголь // Минц З. Г. Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 61–63, 69.
- ¹¹ «Кто же проберется навстречу летящей тройке тропами тайными и мудрыми, кротким словом остановит взмыленных коней, смелой рукою опрокинет демонского ямщика <...>» (*Блок А.* Записные книжки. М., 1965. С. 118).
- ¹² Ср.: «Как кони медленно ступают, / Как мало в фонарях огня! / Чужие люди, верно, знают / Куда везут они меня» (1911) (I, 67); «Царевича везут, немеет страшно тело – / И рыжую солому подожгли» (1916) (I, 121).
- ¹³ *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 272.
- ¹⁴ Ср. в примыкающем к «Армении» стихотворении: «Как люб мне натугой живущий, / Столетьем считающий год, / Рожаящий, спящий, орущий, / К земле пригвожденный народ» (III, 40).
- ¹⁵ В девятом стихотворении «Армении» Мандельштам оригинально развивает коллизию «Медного всадника», контаминируя разные пушкинские образы и переворачивая лирическую ситуацию: «О порфирные цокая граниты, / Спотыкается крестьянская лошадка, / Забираясь на лысый цоколь / Государственного звонкого камня» (III, 39).
- ¹⁶ См.: *Мусатов В.* Лирика Мандельштама. Киев, 2000. С. 329.
- ¹⁷ Издатели по-разному решают проблему состава и композиции мандельштамовских «книг» 1930-х гг., и эта эдиционная вариативность определяет вариативность рецепций (читательских и исследовательских). Такая ситуация объясняется не только состоянием мандельштамовской текстологии, но и колебаниями самого поэта в данной сфере.
- ¹⁸ *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 228.
- ¹⁹ См.: ОР ГЛМ. Ф. 247. М. Зенкевич. Оп. 1. № 40. 8 лл. Несостоявшиеся публикации 1930-х гг. – предмет от-



- дельного изучения. Точные представления об отвергнутых издателями подборках стихов многое прояснили бы в вопросе о природе циклизации в поздней лирике Мандельштама.
- 20 На связующую роль мотива «пира» обратила внимание Л. Д. Гутрина (См.: *Гутрина Л.* «Но не волк я по крови своей...» (Лирика лирического героя в «волчьем» цикле О. Э. Мандельштама) // *Филологический класс*. 2014. № 11. С. 65).
- 21 Об эволюции мотива «пира» см.: *Магомедова Д.* Мотив «пира» в поэзии О. Мандельштама // *Смерть и бессмертие поэта: материалы междунар. конф., посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.)*. М., 2001. С. 134–144.
- 22 Мандельштам колебался, как расположить «волчий» цикл (См.: *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 223; *Она же*. Третья книга. С. 245). Порядок следования стихов менялся, что вполне соответствует имманентному качеству вариативности.
- 23 *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 228–229.
- 24 *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 258.
- 25 Судя по компоновке «Первой московской тетради», принадлежавшей Н. Мандельштам, в «волчий» цикл входит стихотворение, написанное раньше «Волка», – «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...» (См.: *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 252). Возможно, оно, не став «маткой» цикла, все же послужило импульсом к кристаллизации «касторжной» темы и некоторых пластов образного строя цикла. Лирическим двойником «я» здесь становится «бушлатник» на нарастающей, встречающий зарю (время казни? время нового дня жизни?).
- 26 Н. Я. Мандельштам специально оговаривает, что стихотворение «Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый...», записанное на одном из черновиков с «Сохрани мою речь...» и датированное Н. И. Харджиевым 23 апреля 1931 г., на самом деле не только не входит в «волчий» цикл, но вообще написано в Воронеже, и место его – в конце «Первой воронежской тетради» (См.: *Мандельштам Н.* Третья книга, С. 363–366). В. Швейцер и печатала стихотворение в соответствии с указанием Н. Я. Мандельштам (См.: *Мандельштам О.* Воронежские тетради / подг. текста В. Швейцер. Ann Arbor: Ардис, 1980. С. 30). Это решение оспаривается с опорой на датированный автограф (См.: *Нерлер П.* Указ. соч. С. 513), а само стихотворение предположительно отнесено к «волчьему» циклу (См.: *Морозов А.* Посвящается Осипу Мандельштаму // *Русская мысль*. Париж, 1991. 28 июля. № 3885. Лит. приложение № 12. С. IV). И состав «цикла», и последовательность текстов в силу проблем с датировкой – величины не устоявшиеся. В статье Л. Д. Гутриной, посвященной специально данному циклу, не названы стихотворения «Нет, не мигрень...» и «Рояль», а интересно, но беглому анализу подвергнуты лишь «Волк», «Неправда», «Ночь на дворе», «Нет, не спрятаться мне...», «Жил Александр Герцевич...» (См.: *Гутрина Л.* Указ. соч. С. 62–65).
- 27 См.: *Жолковский А.* Сохрани мою речь, – и я прииму тебя, как упряжь. Мандельштам и Пастернак в 1931 году // *Звезда*. 2012. № 4. С. 226–235.
- 28 См.: *Мусатов В.* Указ. соч. С. 369.
- 29 См.: *Семенко И.* Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. М., 1997. С. 49–59.
- 30 *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 226.
- 31 См.: *Семенко И.* Указ. соч. С. 49–59.
- 32 См.: *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 1. С. 475.
- 33 Там же. С. 474.
- 34 Там же. С. 475.
- 35 *Эткинд Е.* Осип Мандельштам – трилогия о веке // *Слово и судьба. Осип Мандельштам: исследования и материалы*. М., 1991. С. 261.
- 36 *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 1. С. 475. Возможно, в строках о «безводном пророческом рве» – аллюзия на библейский сюжет о пророке Данииле, отразившийся в воронежском стихотворении «Я в львиный ров и в крепость погружен...» (1937).
- 37 Там же.
- 38 *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 253.
- 39 *Семенко И.* Указ. соч. С. 56.
- 40 См.: *Гутрина Л.* Указ. соч. С. 64.
- 41 См.: *Гаспаров М.* Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // *Гаспаров М.* Избранные статьи. М., 1995. С. 356; *Видгоф Л.* Статьи о Мандельштаме. М., 2015. С. 68–69.
- 42 См.: *Эткинд Е.* Указ. соч. С. 262; *Сурат И.* Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 179.
- 43 См.: *Панова Л.* «Друг Данте и Петрарки друг». Статья 1. Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // *Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: материалы междунар. науч. семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г. Пермь – Чердынь*. Пермь, 2009. С. 97.
- 44 *Жолковский А.* Указ. соч. С. 228.
- 45 См.: *Crone A.* Wood and Trees: Mandel'shtam's Use of Dante's *Inferno* in «Preserve My Speech» // *Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkaev*. Columbus, 1986. P. 87–102.
- 46 *Жолковский А.* Указ. соч. С. 233.
- 47 *Гаспаров М.* Комментарии // *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 542.
- 48 См.: *Сурат И.* Указ. соч. С. 183–184. Ясные евангельские аллюзии с проецированием своей судьбы на судьбу Христа проходят неким пунктиром через позднюю лирику Мандельштама. Экспликация этой линии происходит, например, в стихотворениях 1937 г. «Как светотени мученик Рембрандт...» и «Небо вечера в стену влюбилось...».
- 49 См.: *Freidin G.* A coat of many colors. Osip Mandelstam and his mythologies of self-presentation. Berkley, 1987. P. 231.
- 50 См.: *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 256.
- 51 В. Мусатов трактует моргальный код этой трудной для толкования строфы в русле излюбленной мандельштамовской идеи о выпрямляющей силе смерти для художника (См.: *Мусатов В.* Указ. соч. С. 359–360). Именование пианиста «Мастер Генрих», а также строки «Нюрнбергская есть пружина, / Выпрямляющая



мертвецов» (III, 50) заставляют вспомнить романтическую поэтизацию средневекового ремесленного уклада города Нюрнберга в новелле Гофмана «Мастер Мартин-бочар». В этой новелле, кстати, развивается тема уверенности художника в своей внутренней правоте и неоднозначная оппозиция «ремесло – искусство».

⁵² *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 1. С. 476.

⁵³ О «Канцоне» см.: *Мандельштам Н.* Вторая книга. М., 1999. С. 557–562 ; *Амелин Г., Мордерер В.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М. ; СПб., 2000. С. 36–64 ; *Кацис Л.* Осип Мандельштам : мускус иудейства. М. ; Иерусалим, 2002. С. 126–137 ; *Видгоф Л.* О «начальнике евреев» и «малиновой ласке». (Два шага на пути к пониманию «Канцоны» О. Мандельштама) // Видгоф Л. Статьи о Мандельштаме. С. 32–55.

УДК 821.111.09+929Акройд

ГОРОД И ФАНТАЗЕРЫ В РАБОТАХ П. АКРОЙДА

М. В. Дубкова

Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова
E-mail: pismoноsec@gmail.com

В статье анализируется образ Лондона в произведениях художников-фантазеров, описанных П. Акройдом. Результатом становится демонстрация эволюции образа города в ходе развития английской литературы в период с XIV по XX в.

Ключевые слова: Лондон, фантазеры, биография, Акройд.

The City and the Visionaries in the Works by P. Ackroyd

M. V. Dubkova

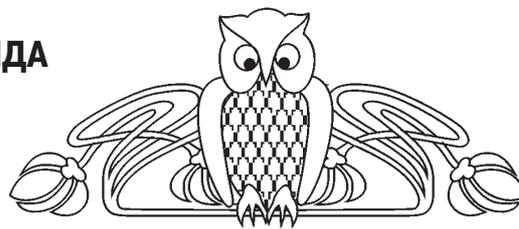
This article explores the image of London in the works of London artist-visionaries – the subjects of Peter Ackroyd's biographies. The goal is to trace the evolution of the city image in the course of the English literature development from XIVth to XXth centuries.

Key words: London, visionaries, biography, Ackroyd.

Фантазер в данном случае – один из вариантов перевода слова «visionary», которым Питер Акройд, известный британский писатель, называет героев своих биографий. Среди возможных переводов этого термина перечисляются провидец, прорицатель, мечтатель, выдумщик, фантазер. Мы выбрали «фантазер» как наименее коннотативно нагруженное понятие. «Я хочу описать тех художников, поэтов, драматургов, писателей и актеров, которые воссоздали все то разнообразие, всю ту энергию и зрелищность, которые город требует от своих жителей»¹. Движущей силой их дара служит энергия города. Согласно Акройду, их основной интерес – жизнь и движение толпы, «великая общая драма человеческого духа»². Для того чтобы быть фантазером, не обязательно быть художником или писателем. Одним из ярких фантазеров становится Дэн Лино, знаменитый комик

⁵⁴ *Амелин, Г., Мордерер В.* Указ. соч. С. 61.

⁵⁵ Дж. Бейнз одним из важнейших сюжетов первой московской тетради Мандельштама считает антитезу Армении и Палестины, с одной стороны, и «буддийской Москвы», с другой. Последняя отличается апатией, инертностью, отсутствием исторического движения, одним словом, азиатским элементом русского характера, который делает Террор практически неотвратимым (См.: *Baines J. Mandelstam : The Later Poetry.* Cambridge, 1976. P. 35). См. о «буддийских» мотивах в творчестве Мандельштама : *Мачерет Е.* О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Мандельштама // *Acta Slavica Iaponica.* 2007. Т. 24. P. 166–187 ; *Она же.* Буддизм // О. Э. Мандельштам, его предшественники и современники. Вып. 11. Сборник материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М., 2007. С. 181–193.



первой половины XX в. и герой одноименного романа Акройда. На его похороны пришла половина города, скорбя об утрате своего любимого «кривого зеркала».

Общей очевидной чертой фантазеров становится интерес к Лондону – городу, который занимает воображение Акройда всю его творческую жизнь. В своих произведениях фантазеры, среди которых упоминаются Блейк, Диккенс, Элиот, Тернер и другие художники (см. об этом лекцию Акройда «Лондонские светила и фантазеры кофни»), часто изображают Лондон и его окрестности. Задача данной работы – наметить эволюцию образа города в творчестве фантазеров и то, как эта эволюция отображена в биографиях Акройда.

Представляется целесообразным выделить три эпохи, интересующие Питера Акройда: раннего Лондона (или Лондона эпохи Проторенессанса и Ренессанса), Лондона XIX в. и Лондона XX в.

Лондон XIV–XVI вв. – бурлящий и кипящий город, что находит свое отражение в творчестве двух крупнейших творцов того времени: Джеффри Чосера (ок. 1340–1400) и Уильяма Шекспира (1564–1616).

Чосер родился в Лондоне, где и провел значительную часть своей жизни. Отличительная его черта – удивительная начитанность и книжность. Акройд говорит о растворении его личности в тексте: «Чосер стремится спрятаться за словами, а вернее, как личность раствориться в них»³. Как известно, Чосер был дипломатом; Акройд настаивает на том, что Чосер – дипломат в первую очередь, а поэзия была для него отдыхом и раз-