



- ³⁰ Христианство. Энциклопедический словарь : в 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 7.
- ³¹ Островский А. Свои люди – сочтемся. С. 91.
- ³² Там же.
- ³³ Вяземский. П. Фон-Визин. СПб., 1848. С. 213.
- ³⁴ Мольер Ж.-Б. Указ. соч. С. 367.
- ³⁵ См.: Родиславский В. Мольер в России // Русский вестник. 1872. Т. 98. № 3. С. 38–96; Веселовский А. Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы. М., 1879; Он же. Альцест и Чацкий // Веселовский А. Этюды и характеристики. М., 1907.
- ³⁶ Островский А. Письмо Мысовской А. Д., <28 июля 1885 г. Щельково> // Островский А. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 16. Письма, 1881–1886. М., 1953. С. 185.
- ³⁷ Островский А. Проект «Правил о премиях дирекции императорских театров за драматические произведения» // Островский А. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 12. М., 1952. С. 195.
- ³⁸ Лакшин В. Наш русский «Тартюф» // Лакшин А. Александр Николаевич Островский. М., 1982. С. 92–105.
- ³⁹ Ростопчина Е. Письмо Погодину М. П., <1849 г. Москва> // Ростопчина Е. Талисман : Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. М., 1987. С. 67.

УДК 821.161.1.09-14+929 Мандельштам

ЛИРИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ «ПЕТРОПОЛЬ» О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА: ТЕКСТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

Б. А. Минц

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

Статья посвящена одной из малоизученных авторских редакций цикла «Петрополь» и показывает, что в форме триптиха он имеет самостоятельную художественную ценность. Анализ демонстрирует процесс рождения индивидуального поэтического мифа и синтез различных уровней смысла.

Ключевые слова: цикл, триптих, миф, «петербургский текст», текстология, поэтика, композиция.

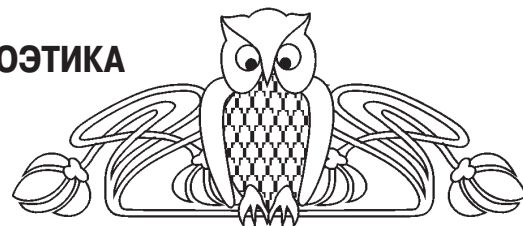
Lyrical Triptych «Petropolis» by O. E. Mandelstam: Textual Criticism and Poetics

B. A. Minz

The article focuses on one of the little-researched author's edition of a cycle of poems «Petropolis» and shows that in the form of a triptych it has an inherent artistic value. The analysis demonstrates the birth process of the individual poetic myth and the synthesis of various levels of meaning.

Key words: cycle, triptych, myth, «Petersburg text», textual criticism, poetics, composition.

Творческая личность О. Э. Мандельштама парадоксальна во многих своих проявлениях. Это, в частности, видно и в его практике циклизации лирических текстов. В первую, «гутенберговскую», половину своего литературного пути Мандельштам иногда следовал обычной для своего времени стратегии компоновки отдельных стихотворений в лирические циклы. Но это касалось только публикаций в периодике. Некоторые циклы можно назвать «блуждающими», ибо они меняли свой состав, статус отдельных частей ещё до формирования книги стихов. В книгах Мандельштам последовательно тяготел к «рассыпанию» циклических структур и к более или менее строгой хронологии. П. Нерлер считает эту



особенность Мандельштама уникальной: «Уже в 20-е годы хронология становится определяющим, формирующим книги принципом. Уже это делает Мандельштама антиподом всех его современников: в России в этом отношении он поистине уникален»¹. Тем интереснее изучить опыт докнижных публикаций, чтобы в перспективе сравнить с опытом складывания книги стихов: речь здесь идёт о разных пластах творческой саморефлексии. Большая часть авторских лирических композиций остаётся в пассиве мандельштамоведения и нуждается в системном исследовании. Интерес к особому измерению поэзии Мандельштама, которое чаще всего фиксируется в текстологических студиях или при изучении творческой истории, продиктовал нам обращение к одному из «блуждающих» циклов поэта – «Петрополю».

Мы исходим при этом из следующей аксиомы: каждый авторский опыт группировки лирических текстов есть уникальный творческий акт, достойный специального изучения. Лирический текст, как живое существо, «пульсирует» в прижизненном творческом пространстве автора. Он может менять свой статус, контекст, накапливая смыслы и семантические метаморфозы, аккумулируя драматизм поэтической мысли и отражая органическую кристаллографию лирики поэта. Мы позволили себе такую исследовательскую метафору, ибо полагаем, что излюбленные геологические и кристаллографические образы Мандельштама отражают ярко выраженную структурность его творческого мышления, «чувство граней и перегоронок»², парадоксально отразившиеся в его поэтическом наследии. «Поэзия, завидуя кристаллографии!» (Ш: 240), – писал поэт в



своём эссе о Данте. Лирические композиции разной природы (например, циклы, подборки) свидетельствуют об уплотнении поэтической ткани, о «превращении и скреживании» (Ш: 217) и об особом всплеске поэтической энергии, влияющем на своё ближайшее текстовое окружение.

Два стихотворения из триптиха «Петрополь»³ – «Мне холодно. Прозрачная весна...» и «В Петрополе прозрачном мы умрём...» (оба – май 1916) – хорошо известны, даже хрестоматийны, и не раз привлекали внимание исследователей. Эти стихи заняли своё законное место в «петербургском тексте» Мандельштама⁴ и русской литературы в целом⁵. Они вписываются и в общую мандельштамовскую мифологию Города как модели универсума⁶. В этих стихотворениях усматривают индивидуальный поэтический миф⁷. Можно, очевидно, соотнести их с эсхатологическим петербургским мифом. Имплицитно, в мотивах «пешехода» и водной стихии, они отражают и литературный миф о Медном всаднике, ставший исключительно насыщенным семантическим фоном начала века⁸ и получивший особенно зловещее освещение в 1918–1920 гг.⁹ Отмечена антитетическая связь «Петрополя» с «Петербуржскими строфами», «Адмиралтейством» из «Камня»¹⁰ и связь с будущей не формализованной композицией 1920 г. («Чуть мерцает призрачная сцена...») и «В Петербурге мы сойдёмся снова...»¹¹. Существует также подход, который подразумевает суммарный образ Петербурга в лирике Мандельштама, данный в динамике и репрезентирующий магистральные линии творческой эволюции поэта в их глубинном бытии¹². И. Сурат наряду с термином «петербургский текст» использует также «петербургский сюжет», что само по себе нуждается в теоретическом осмыслении¹³. В последнем случае почти неизбежными представляются результирующие, хотя и не всегда акцентированные выходы и к мифопоэтике Петербурга, и к «петербургскому тексту» Мандельштама. Когда же речь заходит о таком феномене, как «петербургский цикл», говорят обычно об условности этого словопотребления. Это ещё один стимул обращения к безусловным авторским композициям, с которых, как нам представляется, и следует начинать изучение таких проблемных единств, как «петербургский текст», «петербургский сюжет» Мандельштама, «индивидуальный миф», «читательский цикл» и т. п.

Если что-то и можно добавить или оспорить по каждому из названных направлений, то в данной статье это не является нашей специальной задачей. Мы обращаемся к авторскому триптиху «Петрополь» (1918) с целью дополнить представления о его текстологии, структуре, поэтике, мифопоэтическом потенциале. Сознательное ограничение предмета анализа

строгими рамками именно *авторской* группировки текстов продиктовано стремлением приблизиться к пониманию внутривидовых связей поэзии Мандельштама и процесса их органического становления.

Текстология у «Петрополя» интересная, но запутанная. Путаница и разночтения возникают уже при сравнении разных изданий Мандельштама, тем более что в комментариях есть неточности¹⁴. Попробуем восстановить некоторые моменты.

Весной 1918 г., почти одновременно Мандельштам опубликовал стихи из «Петрополя», задуманного как цикл ещё весной 1916 г., в разных изданиях и в разном формате. В газете «Вечерняя звезда» за 4 марта (19 февраля) 1918 г. появляется стихотворение «Мне холодно! Прозрачная весна»¹⁵, а за 15 (2) марта – «В Петрополе прозрачном мы умрём...»¹⁶. Между ними, вслед за первым текстом, 6 марта (21 февраля), опубликовано стихотворение «На страшной высоте блуждающий огонь...» (1918)¹⁷, которое не было Мандельштамом включено в цикл 1916 г., но по звучанию примыкает к нему. Две недели зимы и ранней весны 1918 г. прошли для поэта под знаком гибели Петербурга, хотя появившееся в субботнем номере 2 марта (24 февраля) старое стихотворение «Пусть имена цветущих городов...» свидетельствует, что надежда боролась в его сознании с отчаянием. Газетный контекст весьма важен для понимания некоторых семантических уровней стихов Мандельштама. В иных случаях важны и состав напечатанной в одном издании группы стихов, и их последовательность. Изучение связей лирики с газетным фоном породило целое направление в мандельштамоведении¹⁸. Здесь мы ограничимся лишь двумя замечаниями. Во-первых, название издания «Вечерняя звезда» обыгрывается в стихотворении «На страшной высоте...»¹⁹, хотя связано и со стихотворением «Мне холодно...» и с лирикой «Камня». Этот приём обыгрывания станет оригинальным свойством поэзии Мандельштама 1917–1918 гг. Во-вторых, основной газетный фон составляли телеграммы с фронта, сообщения о налётах на Петроград, немецких бомбах и цепелинах, о Брестском мире и театре военных действий. По мнению Д. Сегала, соседство пробольшевистских и антибольшевистских материалов свидетельствует об эклектизме линии газеты, а позиция Мандельштама была созвучна левой позиции «Вечерней звезды» (Вяч. Полонский, С. Есенин, Е. Замятин, Л. Рейснер, И. Бабель)²⁰. Стихи Мандельштама публиковались без дат, тем самым они ассоциировались в восприятии читателя с современностью.

В журнале «Ипокрена» под римской цифрой I поэт объединил стихи 1916 г. «Мне холодно. Прозрачная весна...», «Не фонари сияли нам, а свечи...» и «В Петрополе про-



зрачном мы умрём...» в одно трёхстрочное стихотворение²¹. Под цифрой II опубликовано стихотворение 1918 г. «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», а всё вместе составляет либо значимую для Мандельштама подборку, либо цикл или заявку на цикл. Совершенно иной исторический, биографический и лирический контекст изменил смысл и статус каждой из трёх частей первого стихотворения, переосмысленных автором в новой ситуации и новой фазе своего творческого развития. Для изучения журнального фона небезынтересно было бы обратить внимание на такие публикации, как «14 июля (1789)» и «Бонапарт» М. Волошина, звучащие своеобразным историософским аккомпанементом мандельштамовским стихам.

Таким образом, в начале весны 1918 г. интересующие нас стихи существовали и в качестве автономных текстов, и в качестве строф единого стихотворения. Приблизительно через год они предстали перед читателями литературного журнала «Свободный час» в виде цикла «Петрополь» с общим заглавием и римской нумерацией трёх частей, в очередной раз сменивших свой статус²². Но и на этом метаморфозы не прекратились. В сборнике «Tristia» (1922), изданном без участия автора и не одобренном им, «Мне холодно» и «В Петрополе» напечатаны среди других стихов 1916 г. как уже двухчастный цикл с римской нумерацией и датой (1916). Во «Второй книге» (1923) находим только «Мне холодно. Прозрачная весна...». В «Камне» (1923), наоборот, – только «В Петрополе прозрачном мы умрём...», причём в окружении стихов 1916 г. из второй редакции «Камня» (1916). Наконец, в «Стихотворениях» 1928 г. оба текста просто печатаются рядом и снабжены датой²³. Получается, что центральная часть цикла «Не фонари сияли нам, а свечи...» не выдержала строгого авторского отбора и была отброшена. Современные издания в данном случае сориентированы именно на книги, а не газетно-журнальные публикации, и повторяют два основных варианта: 1) двухчастный цикл²⁴; 2) отдельные стихотворения²⁵. «Петрополь» как триптих находит своё место в разделе «Разные редакции»²⁶.

Появление триптиха «Петрополь» в издании 1919 г. не было спонтанным и случайным. Именно в таком виде он был задуман ещё в 1916 г. А. Мец называет три источника, подтверждающие этот факт: автографы из портфеля «Аполлона» (архив М. Лозинского) с датой (Май 1916); альбом А. Радловой (ИРЛИ); экземпляр «Камня» 1916 г., принадлежавший С. Каблукову (архив Мандельштама в Принстоне), с пометой (Май 1916. СПб)²⁷. Следовательно, перекодировка заключалась не только в семантических результатах объединения отдельных текстов 1916 г. и ориентации их на

ситуацию 1918–1919-го, но и в переосмыслении цикла в его целостности.

Из разночтений упомянем строчную и прописную букву в начале слова «медуза» в стихотворении «Мне холодно. Прозрачная весна...», смена которых создаёт игру имени собственного и нарицательного, античной терратоморфной архаики и визуально-тактильной изобразительности. Мифологическая Медуза фигурирует в авторских редакциях «Вечерней звезды», «Свободного часа», «Второй книги» (1923) и «Стихотворений» 1928 г. Реальная медуза – в «Ипокрене», в отвергнутом Мандельштамом издании «Tristia» (1922). Описанное разночтение имеет место и в современных изданиях.

Практически все названные исследователи обращают внимание, прежде всего, на первое и третье стихотворения триптиха («Мне холодно...» и «В Петрополе...»), удостоивая второе – «Не фонари светили нам, а свечи...» – лишь беглого упоминания. Всё же и эти упоминания содержательны и характерны. Е. Таборисская говорит о приглушённости мотива гибели в первой части триптиха «Мне холодно. Прозрачная весна...» и предполагает, что мотив оттеснен шестью последними стихами, «рисующими свидание с женщиной»²⁸, имея, очевидно, в виду редакцию из «Ипокрены», то есть единое стихотворение. Если это так, то единое стихотворение завершалось «гибельной» частью – «В Петрополе прозрачном мы умрём...», и в таком случае гипотеза становится неубедительной. Более точна И. Сурат, которая объясняет изменившееся отношение к Петербургу отчасти теми переменами, которые связаны с любовью к Марине Цветаевой и открытием Москвы, России вне Петербурга: «И вот уже Петербург воспринимается как холодная и безжизненная альтернатива Москве, разгоревшейся любви, православию и московским страницам русской истории»²⁹. На это можно только возразить, что поэт последовательно, на протяжении двух лет, включал любовный фрагмент именно в цикл «Петрополь», и центральное положение этого фрагмента придавало ему особую важность. Даже если «московская» тема и присутствовала в нём, то имплицитно, была абсолютно неведомой для непосвящённого читателя. Автор отбросил центральный фрагмент во «Второй книге» (1923), «самой “авторизованной” из прижизненных книг поэта»³⁰, и причины могли быть разные, и чисто психологического, и художественного свойства. Во всяком случае, мифогенная антитеза «Петербург – Москва», восходящая к традиции, скорее всего, к триптиху относится отдалённо, имея природу семантического отзвука и подкрепляясь контекстом мандельштамовской лирики этой поры.

Итак, опубликовав в 1918–1919 гг. стихи 1916 г., Мандельштам как будто бы обнаружил



их пророческую природу. На самом деле уже в ранних стихах предчувствия чудовищной тяжести («Чудовищна, как броненосец в доке, / Россия отдыхает тяжело...» (I: 81), «железной кары» (I: 83), видения «чёрного омота столицы» (I: 114) мелькают тут и там, и обращены они к прошлому России и к её будущему. Война и революция превратили визионерство в страшную реальность. При этом в 1919 г. очень личная тема пробуждённого эроса была поставлена Мандельштамом в самый центр того поэтического мифа, который рождается в рамках триптиха «Петрополь». Это соединение отражало что-то сокровенное и устойчивое. Позднее поэт признаётся в своём позднем «петербургском» стихотворении: «Чужа грядущие казни, от рёва событий мятежных / Я убежал к нереидам на Чёрное море, / И от красавиц тогдашних – от тех европейнок нежных – / Сколько я принял смущенья, насады и горя!» (III: 43).

Заглавие «Петрополь», как было давно замечено, вводит пушкинско-державинскую и античную тему³¹, создавая привычное для Мандельштама наложение времён и культур, создающее эффект «просвечивания» одного воображаемого мира сквозь другой. Д. Сегал указывает на многие публикации периодической печати 1917–1918 гг., в которых «гибель Петербурга казалась чем-то схожим с высокой античной цивилизацией <...> Когда погибал Рим, дивная культура механически разрушалась варварами, но на смену шла светлая культура христианства»³². Эта аналогия сыграла важную роль в ожиданиях, сомнениях и художественных замыслах катастрофической эпохи. Напомним, что почти одновременно со стихами «Петрополя» в той же «Вечерней звезде» Мандельштам публикует одно из своих «римских» стихотворений «Пусть имена цветущих городов...», а чуть раньше, в газете «Петроградское эхо» за 18 января 1918 г., – «Когда держался Рим в союзе с естеством...». Петроград 1916 и 1918–1919 гг. приобретает черты обобщённого символа погибающей цивилизации и попадает в мысленную цепь сходных символов и литературных аллюзий.

Исследователи также обратили внимание на созвучие «Петрополь – некрополь»³³, говорящее само за себя. Однако нельзя не заметить ещё одного созвучия, гораздо более проявленного и связанного с одним из любимейших мандельштамовских символов: Петрополь – акрополь. В «Адмиралтействе» (1913) «акрополь» рифмуется со словом «тополь»³⁴: «В столице северной томится пыльный *тополь*, / Запутался в листве прозрачный циферблат, / И в тёмной зелени фрегат или *акрополь* / *Сияет* издали – воде и небу брат» (I: 83) (здесь и далее курсив наш. – Б. М.). Сочетание мотивов предсказывает сходные вариации в «Петрополе», делая образ акрополя мерцающим и подразумеваемым

благодаря общему контексту. Особенно примечательна срединная часть цикла:

Не фонари *сияли* нам, а свечи
Александрийских стройных тополей (I: 254).

В статье «О природе слова» (1922) раскрывается более широкое авторское понимание символа. Мандельштам пишет о В. В. Розанове: «Подобно некоторым русским мыслителям, вроде Чаадаева, Леонтьева, Гершензона, он не мог жить без стен, без “*акрополя*”. Всё кругом поддаётся, всё рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твёрдый орешек *кремля, акрополя*, всё равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом» (I: 222–223). Логика статьи заставляет видеть в образе акрополя ещё и символ слова-культуры. Ядро бытия, в представлении Мандельштама, размывается бесформенной стихией, какой бы природы она ни была. Петрополь для поэта стоит в одном ряду со «словом-культурой», «словом-акрополем». Множество ассоциативных лучей сходится в одном пучке: судьба сакральной для поэта культуры, средиземноморской и пушкинской, судьба человечности – вот какая тема спрятана в стихотворное «эхо». В «Адмиралтействе», «крымско-эллинистических»³⁵ и «московских» стихах акрополь присутствует как зримый, чувственный образ, наполненный семантикой высоты и крепости. Он ассоциируется с печалью и разлукой: «В стенах акрополя печаль меня снедала / По русском имени и русской красоте» (I: 120), «Что нам сулит петушьё восклицанье, / Когда огонь в акрополе горит?» (I: 138); с катастрофой: «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать», «Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник» (I: 150). В «прозрачном» Петрополе этой высоты и крепости уже нет, ибо на смену Афине³⁶ приходит Прозерпина. Всё погружается в небытие и энтропию. Акрополя больше нет, но он по-прежнему в памяти поэта, в его чаяниях, связывая воедино идею эллинистической природы русского слова, образы кремля-орешка-ядра-церковных стен из упомянутой выше статьи, то есть метафоры нетленных основ мандельштамовского Космоса.

Общий взгляд на композицию триптиха «Петрополь» подсказывает определённые векторы поэтической мысли. Начинаясь с единичного «я», данного в своём психофизическом состоянии («Мне холодно»), цикл завершается обобщённым «мы», которое в чём-то сходно с субъектом стихотворения 1920 г. «В Петербурге мы сойдёмся снова...» (поколение завершителей петербургского периода русской культуры), но носит в целом экзистенциальный характер. В середине же – любовная встреча. «Я» – «мы» (двое) – «мы» (все). Триптих как бы



объемлет круг человеческой жизни: рождения, любви и смерти. Это придаёт ему определённую завершенность, но в то же время хронотоп мифа с его циклической природой и темой вечного возвращения вносит в каждую фазу бытия полярные смыслы. Так, тема «смертного воздуха» более или менее открыто присутствует в первой и второй частях (младенчество, эрос), а тема жизни имплицитно – в последней (смерть). На это намекает имя Прозерпины, которая в мифологии олицетворяет не только смерть, но и ежегодное возвращение весны (ср. фоносемантическую игру: «Прозерпина», «прозрачная весна» «Петрополь прозрачный»). При этом мифопоэтическая семантика осложнена культурно-историческими коннотациями.

Посмотрим теперь более пристально на каждую часть.

I

Мне холодно. Прозрачная весна
В зелёный пух Петрополь одевает,
Но, как Медуза, невяская волна
Мне отвращенье лёгкое внушает!
По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки;
Летят стрекозы и жуки стальные,
Мерцают звёзд булавки золотые, –
Но никакие звёзды не убьют
Морской воды тяжёлый изумруд! (I: 254).

Стихотворение во многом восходит к поэтике и отдельным образам второй редакции «Камня» (1916): «Сердито лепятся капризные медузы» (I: 83), «Я вздрагиваю от холода, / Мне хочется онеметь», «Что, если, над модной лавкою / Мерцающая всегда, / Мне в сердце длинной булавою / Опустится, вдруг, звезда»³⁷. Новый контекст приметно меняет семантику родственных образов. Происходит переключение со звёзд-булавок на «морской воды тяжёлый изумруд». Смерть приходит как погружение в воды, но пока она приходит как предчувствие, не разрушая «весь стройный мираж Петербурга», «блестательный покров, накинутый над бездной» (II: 354). Энтомологический код тоже связан с темой смерти, хотя и не исчерпывается ею («Автомобилей мчатся светляки, / Летят стрекозы и жуки стальные»). Медуза из архитектурной детали превращается не то в студенистое, прозрачное (!) существо, не то в хтоническое и морское чудовище. И. Сурат указывает в качестве параллели на «петербургский цикл» Бенедикта Лифшица «Болотная Медуза» (1914–1918)³⁸. В этом цикле, между прочим, много мандельштамовских аллюзий, а с Медузой М. Л. Гаспаров связывает у Б. Лифшица «обозначение побеждённой и бунтующей стихии»³⁹, что вполне соответствует мифологической традиции.

Личная конструкция «Я вздрагиваю от холода» из раннего стиха заменяется безличной

«Мне холодно»: там – начальный миг ощущения хрупкости и незащитности, здесь – более глубокое и постоянное чувство⁴⁰. Первое стихотворение «Петрополя» строится на антитезе «я» и чего-то безличного, единичного человеческого состояния и неуютного мира.

Характер образности в первой части отражает младенческий взгляд на мир: наивное удивление и страх перед огромным и неуютным миром, энтомологический облик машин, обывательство непостижимых звёзд. С рождением и детством ассоциируются образы весны, зелёного пуха. Е. Тагер в своих воспоминаниях о Мандельштаме говорила о поздней весне 1916 г., когда завершилась работа поэта над циклом, как о «чудесной, солнечной, сверкающей»⁴¹. У Мандельштама она – прозрачная, то есть вроде бы ранняя. Но Прозерпина из финального стихотворения цикла «превращает весенний Петербург в Аид, за Аидом закрепляется свойство прозрачности»⁴². У Мандельштама «прозрачная весна» связана и с цветком смерти («Ещё далёко асфodelей прозрачно-серая весна»). И в очертаниях Невы сквозит «Стикс верхнего мира»⁴³. Так возникает семантика круга бытия, в которой жизнь и смерть пока пребывают в равновесии.

Центральное стихотворение, любовная миниатюра, запечатлевает ещё более хрупкий миг личного бытия.

II

Не фонари сияли нам, а свечи
Александрийских стройных тополей.
Вы сняли чёрный мех с груди своей
И на мои переложили плечи.
Смущённая величием Невы,
Ваш чудный мех мне подарили Вы! (I: 254).

Первые две строки вводят характерную тему столетнего возвращения, Золотого пушкинского века, но не в историческом ракурсе, как в «Камне» («Петербургские строфы»), «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...», «Какая вещая Кассандра...»), а в очень личном. Тем не менее пушкинский подтекст продолжает репрезентировать магистральную тему всего цикла. «Тополя-свечи» – это метафора сакрального тепла и света любви, поэзии, веры, природы. Видимая алогичность изображаемого действия (по традиции мужчина укрывает женщину чем-то тёплым) переводит его из области традиционной любовной игры в область человеческих отношений вообще или, может быть, отношений двух поэтов, сохраняя, тем не менее, эротический подтекст. Образный ряд, связанный с «мехом», «шубой», чрезвычайно характерен для Мандельштама. Он несколько раз в своих статьях 1920-х гг. цитирует рассказ об Овидии из пушкинских «Цыган». В частности, в статье «О природе слова» читаем об эллинизме: «Эллинизм – это



тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой и с тем же чувством священной дрожи, с каким – «Как мёрзла быстрая река / И зимни бури бушевали, / Пушистой кожей прикрывали они святого старика» (I: 226). А в финале «Шума времени» (глава «В не по чину барственной шубе») сама литература сравнивается с пушным зверем, защищённым своим мехом от ночи и зимы: «Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература – зверь. Скорняк – ночь и зима» (II: 392). Чуть раньше в этой же главе литература девятнадцатого столетия предстаёт в образах пушкинского «Пира во время чумы», создающего особый подтекст в творчестве Мандельштама. Не исключено, что в стихотворении 1916 г. рождается сложная цепочка родственных мотивов, связанных с поисками тепла и убежища в самом центре холода и губительной стихии.

Мир любовных и полублюбовных стихотворений 1916 г. отмечен присутствием Невы, то «тяжёлой» и «чёрной» («Соломинка») (I: 125), то трогательной («Девичий Рим на берегу Невы») (I: 124). В стихотворении «Не фонари сияли нам, а свечи...» тема губительной стихии смягчена («Смущённая величием Невы»), но по-прежнему присутствует. Чудный миг свидания, прикосновения создаёт иллюзию защищённости, но попав в контекст цикла, он выглядит ещё более хрупким и мимолётным. Он как бы тает в прозрачном смертном воздухе Петрополя-Аида.

Почему Мандельштам отбросил этот фрагмент, работая над книгами? Возможно, он казался поэту пустяком. Но в его лёгких альбомных стихах часто мелькают столь же поразительные озарения, что и в текстах основного собрания. В данном случае центральное положение в триптихе делает любовный фрагмент особенно многомерным и семантически бездонным. Принципиально важно, что семантическое поле холода, предчувствия гибели и погружения в смертный воздух создаёт некое кольцо вокруг стихотворения, где доминирует семантика тепла (свечи, тёплые тополя (в редакции, опубликованной в «Ипокрене»), чудный мех). Триптих не производит впечатления окончательного торжества смерти, в отличие от двухчастной его редакции. Важно также, что конкретная историческая подоплёка, то есть война, цепелины над Петроградом, предчувствия революции⁴⁴ и сбывшаяся революция, умирающий Петроград 1918-го, – ни в коей мере не заслоняют в этой редакции цикла мига любовного свидания.

Закрывает триптих стихотворение с заключительной интонацией, которое становится ключом к предыдущим частям, бросая на них

мрачный отсвет и способствуя семантическим метаморфозам.

III

В Петрополе прозрачном мы умрём,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе

смертный воздух пьём,

И каждый час – нам смертная година.

Богиня моря – грозная Афина –

Сними могучий каменный шлем:

В Петрополе прозрачном мы умрём –

Здесь царствуешь не ты,

а Прозерпина (I: 254).

Финальная часть, как уже говорилось, обнажает смертную сущность зримых видений Петрополя. Здесь происходит развеществление слова. И. Сурат связывает насыщенный пушкинский подтекст цикла в его двухчастной редакции («Евгений Онегин», «Медный всадник», «Прозерпина», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...») с тем, что «Мандельштам апеллирует к пушкинскому личному опыту, воплощённому в слове, к его языку, к его смертным предчувствиям»⁴⁵. Этот диалог с Пушкиным, имеющий место, как мы полагаем, и в отброшенном стихотворении «Не фонари сияли нам, а свечи...», возводится к теме судьбы пушкинской и всей петербургской эпохи культуры. Остаётся добавить, что мифопоэтика цикла придаёт образу Петрополя ещё и характер общей модели человеческого универсума, в которой конечность бытия и культуры даны в духе светлого пушкинского трагизма. Смерть – только часть жизненного цикла. Миф о Прозерпине и пушкинский код (особенно строка «И каждый час – нам смертная година») подерживают такое прочтение.

И всё же с Прозерпиной ассоциируется представление о надличной силе, которая захватывает, как вихрь, живого человека и превращает его в часть этой самой надличной силы. Это тоже одна из сокровенных тем Мандельштама. Сюжет мифа включает в себя нисхождение в Аид и косвенно затрагивает тему Орфея, исключительно важную для всей русской поэзии Серебряного века⁴⁶ и для Мандельштама 1920-х гг. Нисхождение – вообще сквозной мотив всей его поэзии, приобретающий то древнегреческие и театрально-музыкальные («В Петербурге мы сойдёмся снова...»), «Чуть мерцает призрачная сцена...»), то эволюционные очертания («Ламарк»). Мандельштам обыгрывает семантику словосочетания «испить из смертной чаши»: «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьём». Возможно, этот мотив перекликается со строкой из «Соломинки» (1916): «Всю смерть ты выпила и сделалась нежней» (I: 125), – которую комментаторы связывают с пьесой Велемира Хлебникова «Ошибка смерти». У Хлебникова



сама Барышня-Смерть по ошибке выпивает из чаши-черепа смертный напиток. Все эти переклички, в которых проступает интенция буквализации метафоры, придания ей предметности, у Мандельштама имеют также смысл пограничного состояния не только между жизнью и смертью, но и между плотью и духом. Третья строка финального стихотворения говорит о жизни в смерти или жизни перед лицом смерти и производна от того сложного комплекса образов и идей, который составляет содержание программной статьи Мандельштама «Скрябин и христианство» (1916–1917). Смерть трактуется в этой статье как наивысший момент жизни художника. В радостном подражании Спасителю видел Мандельштам в эти годы его назначение. Мотив подражания возрождается в его «Воронежских тетрадах» («Как светотени мученик Рембрандт...», «Небо вѣчери в стену влюбилось...»), приобретая при этом трагический характер. Можно предположить, что одна из створок смыслового веера триптиха «Петрополь» – смерть петербургского периода русской культуры – затрагивает и обозначенный выше комплекс, тем более что имена Скрябина, Пушкина и Христа в статье пребывают в тесном единстве.

Подводя предварительные итоги, заметим, что пристальное внимание к трёхчастной редакции цикла не вносит кардинальных изменений в общее понимание поэзии Мандельштама 1916–1920 гг., однако позволяет более полно представить себе творческий процесс и проясняет некоторые подводные течения смысла. Триптих в какой-то степени намекает на живописную традицию и провоцирует обобщённо-философскую интерпретацию. В нём последовательно развёртывается лирический сюжет, отражающий не только разные грани восприятия Петрополя, но и метафизику человеческой жизни в её естественных фазах. Различные подтексты (современность, русская культура, античная мифология, личная биография) слиты воедино. Трёхчастная редакция цикла порождает специфический индивидуальный миф, отличный от тех, которые связаны с другими версиями.

Примечания

- 1 Нерлер П. О композиционных принципах позднего Мандельштама (К постановке проблемы) // Столетие Мандельштама : материалы симпозиума. Mandelstam centenary conference. Tenaflly (N.J.), 1994. С. 329–330.
- 2 Мандельштам О. Собр. соч. : в 4 т. / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993–1997. Т. 1. С. 180. В дальнейшем произведения О. Э. Мандельштама цитируются, за исключением особо оговорённых случаев, по данному изданию с указанием в скобках тома римской цифрой и страницы – арабской.
- 3 Трёхчастный цикл под общим заглавием «Петрополь» и с римской нумерацией частей опубликован в 1919 г. (см.: Свободный час. 1919. № 9 (2). Внутренняя сторона обложки).
- 4 См.: Сурат И. Поэт и город. Петербургский сюжет Мандельштама // Сурат И. Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 66–69.
- 5 См.: Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. М., 1995. С. 344, 366.
- 6 См. об этом: Шиндин С. Город в художественном мире Мандельштама : пространственный аспект // Russian Literature. 1991. XXXIV (15 Nov.). P. 481–501.
- 7 См.: Широков В. Миф о Петербурге в поэзии Мандельштама 1910-х годов // Genus Poetarum : сб. науч. тр. Коломна, 1995. С. 37–45.
- 8 См.: Осоват А., Тименчик Р. «Печальную повесть сохранить...». М., 1987. С. 128–215. «“Медный всадник”, – пишут авторы, – <... > стал читаться как миф в ту эпоху, когда прошлое Петербурга было осознано как причина всех последующих событий в жизни петербуржцев» (С. 153–154).
- 9 Ср.: «Кто посетил его (Петербург. – Б. М.) в страшные смертные годы 1918–1920, тот видел, как вечность проступает сквозь тление». «Титан восстал против земли и неба и повис в пространстве на гранитной скале. Но на чём скала? Не на мечте ли?» «Борьба империи с порожденной ею культурой, – еще резче: борьба Империи с Революцией. Это борьба отца с сыном, – и не трудно узнать фамильные черты: тот же дух системы, “утопии”, беспощадная последовательность, “западничество”, отрыв от матери земли. В революции слабее отцовские черты гуманизма, зато сильнее фанатические огоньки в глазах – отблеск материнской веры, но, пожалуй, сильнее и тяга к ней, забытой, непонятой матери. Народничество – болезнь этой неутоленной сыновней любви. Отец не знает ни любви, ни тоски по ней. Он довольствуется законным обладанием. Размышляя об этой борьбе перед кумиром Фальконета, как не смутиться, не спросить себя: кто же здесь змий, кто змиеборец? Царь ли сражает гидру революции или революция сражает гидру царизма?» (Федотов Г. Три столицы // Федотов Г. П. Полное собрание статей : в 6 т. 2-е изд. Paris. 1988. Т. 1. Лицо России. Статьи 1918–1930 гг. С. 50–51).
- 10 См.: Broyde S. Osip Mandel'stam and His Age : A Commentary on the Themes of War and Revolution in the Poetry. 1913–1923. Harvard Slavic Monographs 1. Cambridge (Mass.) ; L., 1975. P. 67.
- 11 Последние два текста Дж. Мальмстад относит к так называемым «орегам роетам», то есть стихам с оперной тематикой и образностью (См.: Malmstad J. A Note on Mandel'stam's «V Peterburge my sojdemsja snova» // Russian Literature. Amsterdam, 1977. V. II. P. 193–199). Здесь Петербург предстаёт, по словам Ахматовой, как «полу-Венеция, полу-театр» (Ахматова А. Сочинения : в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 206). О сравнении Петербурга с Венецией см.,



- например: *Тименчик Р.* «Folie vénitienne» по-русски в начале XX века // *Параболы*. Fr. Am Main, 2011. С. 45–63. Характерно, что М. Зенкевич объединил «петербургские» мотивы «Медного всадника», наводнения и театра в стихотворении «Наводнение в Ленинграде» (1924), когда символично через 100 лет повторилось страшное наводнение (См.: *Зенкевич М.* Под пароходным носом. М., 1926. С. 22–23). Рышард Пшибыльский разбирает «петербургские» стихи «Tristia» в контексте темы «умирающих городов» (См.: *Przybylski R.* An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam : God's Grateful Guest. Ann Arbor, 1987. P. 126–148).
- ¹² См.: *Таборисская Е.* Петербург в лирике Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама : Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 515–529.
- ¹³ *Сурат И.* Указ. соч. С. 47–90.
- ¹⁴ Например, в комментариях А. Меца ошибочно определён состав цикла в «Tristia» (1922): вместо стихотворения «В Петрополе прозрачном мы умрём...» названо «Не фонари сияли нам, а свечи...» (см.: *Мец А.* Комментарии // Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 554).
- ¹⁵ Вечерняя звезда. 1918. № 24. 4 марта (19 февр.). С. 2.
- ¹⁶ Там же. 1918. № 33. 15 (2 марта). С. 2.
- ¹⁷ Там же. 1918. № 26. 6 марта (21 февр.). С. 2.
- ¹⁸ См.: *Сегал Д.* «Сумерки свободы» : о некоторых темах русской ежедневной печати 1917–1918 годов // Минувшее. Исторический альманах. Paris, 1987. С. 131–196 ; *Лекманов О.* Поэт и газеты. Стихи О. Мандельштама 1930-х годов. Saarbrücken, 2011.
- ¹⁹ См.: *Сегал Д.* Указ. соч. С. 179.
- ²⁰ Там же. С. 183.
- ²¹ См.: Ипокрена. Поэзия. Статьи по вопросам искусства. Критика. Пг., 1918. Вып. II–III. С. 28.
- ²² См.: Свободный час. 1919. № 9 (2). Внутренняя сторона обложки.
- ²³ См.: *Tristia*. Пб. ; Берлин : Petropolis, 1922. С. 20–21 ; Вторая книга. М. : Круг, 1923. С. 18 ; Камень. М. ; Пг., 1923. С. 81 ; Стихотворения. Л. : Госиздат, 1928. С. 103–104.
- ²⁴ *Мандельштам О.* Сочинения : в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 111–112 ; *Он же.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1993–1997. Т. 1. С. 122 (под условным названием «Петрополь»).
- ²⁵ *Мандельштам О.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1991. Т. 1. С. 61 ; *Он же.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 92.
- ²⁶ *Мандельштам О.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1993–1997. Т. 1. С. 254.
- ²⁷ *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 1. С. 554. По поводу последнего источника можно высказать следующие предположения: Каблуков и сам Мандельштам не проводили чёткой границы между стихами, вошедшими во второе издание «Камня» (1916) и стихами 1916–1918 гг. Это касается и других текстов: «Не веря воскресенья чуду...», «Эта ночь непоправима...», ранние редакции «Соломинки», «Декабриста», «Золотистого мёда струя...», «Ещё далёко асфodelей...», «Среди священников левитом молодым...»
- ²⁸ *Таборисская Е.* Указ. соч. С. 523.
- ²⁹ *Сурат И.* Указ. соч. С. 67.
- ³⁰ *Нерлер П.* Указ. соч. С. 328.
- ³¹ См., например: *Harris J. G.* Osip Mandelstam. Boston, 1988. P. 38.
- ³² *Сегал Д.* Указ. соч. С. 183.
- ³³ См., например: *Сурат И.* Указ. соч. С. 67.
- ³⁴ Эта же простая рифма использована в другом стихотворении 1913 года – «Американка». Здесь противопоставление аутентичных культур Египта, Эллады, Франции и Германии современной индустриальной Америке оттеняется мрачным знамением «Титаника», уподобленного старинному тайному захоронению – крипту.
- ³⁵ См.: *Левин Ю.* Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама // Мандельштам и античность : сб. ст. / под ред. О. А. Лекманова. М., 1995 (Зап. Мандельштамовского общества. Т. 7). С. 77–103.
- ³⁶ Имеется в виду статуя Афины в вестибюле Адмиралтейства. По крайней мере, так можно объяснить тот факт, что Мандельштам называет Афины «богиней моря».
- ³⁷ Гиперборей. 1912. № 1. С. 22. Эту же редакцию см.: *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 1. С. 56.
- ³⁸ См.: *Сурат И.* Указ. соч. С. 68.
- ³⁹ *Гаспаров М.* Петербургский цикл Бенедикта Лифшица. Поэтика загадки // Гаспаров М. Избранные статьи. М., 1995. С. 202. Думается, что детальное сравнение «петербургских» стихов Лифшица и Мандельштама весьма перспективно.
- ⁴⁰ В одной из редакций было «Мне холодно!». Жертвуя эмоциональностью, Мандельштам заменил на «Мне холодно», усилив тревожные и бытийные нотки.
- ⁴¹ *Тагер Е.* О Мандельштаме // Осип Мандельштам и его время : сб. воспоминаний. М., 1995. С. 227.
- ⁴² *Ошеров С.* «Tristia» Мандельштама и античная культура // Мандельштам и античность. С. 198.
- ⁴³ *Harris J. G.* Op. cit. P. 38.
- ⁴⁴ См. об этом: *Тагер Е.* Указ. соч.
- ⁴⁵ *Сурат И.* Указ. соч. С. 68.
- ⁴⁶ См., например: *Асоян А.* К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // Русская литература в XX веке : имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4 : Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Томск, 2002. С. 16–24.