

Олег Заславский

Отпечаток

(О стихотворении

О. Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...»)

Дайте Тютчеву стрекозу —
Догадайтесь, почему.
Веневитинову — розу,
Ну а перстень — никому.

Баратынского подошвы
Раздражают прах веков.
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.

А еще над нами волен
Лермонтов — мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.

Вводные замечания

Стихотворение О. Э. Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...» носит характер загадки. Это обстоятельство неоднократно притягивало внимание комментаторов, пытавшихся предложить объяснение. При этом основной упор был сделан на выявлении подтекстов. Сам по себе такой подход для изучения поэтики Мандельштама является естественным и необ-

© Oleg Zaslavskii (zaslav@ukr.net), 2012

© TSQ 41. Summer 2012 (<http://www.utoronto.ca/tsq>)

ходимым, как это убедительно продемонстрировано в работах К. Тарановского (2000) и его школы. Однако в данном случае он представляется далеко не достаточным.

Стихотворение ориентировано за загадку, что предполагает необходимость дать на нее ответ, но поскольку произведение состоит из целого набора различных загадочных фрагментов, то главной загадкой стихотворения следует признать общий конструктивный принцип, который объединил бы различные загадки стихотворения (и соответствующие им подтексты) в единое целое. Пока же, несмотря на то, что был выявлен целый ряд вполне убедительных подтекстов, вместо общей картины имеющиеся к настоящему времени результаты похожи скорее на конгломерат разрозненных сведений. Это обстоятельство частично исправил Е. Сошкин (2010) в недавней статье (где также содержится обзор основных выявленных подтекстов), установив между рядом подтекстов мотивные связи — такие, как духота (затрудненность дыхания) и свойство быть ранищим (жалящим) предметом, связанное а атрибутами поэтов. Однако смысловая связь между этими двумя свойствами в данном контексте осталась неясной, к тому же они сочетаются не у всех упоминаемых в стихотворении поэтов. Кроме того, из этого ряда выпадают перстень (атрибут без поэта) и Лермонтов (поэт, обладающий способностью мучить, но не имеющий атрибута). Поэтому, хотя приведенные Е. Сошкиным интересные наблюдения и позволяют связать между собой некоторые важные смысловые элементы, все же целостной картины они не дают.

Кроме того, в качестве подтекста может выступать не только другой текст, но и другой язык, как это убедительно продемонстрировано в работе Г. А. Левинтона (1979). Она, среди прочего, содержит беглое наблюдение о словесной игре в данном стихотворении: «Фета жирный карандаш» (нем. fett — жирный). Однако осталось неясным, каков же содержательный смысл использования такого приема в контексте данного

стихотворения¹. И как различные виды подтекста — текст и язык — связаны друг с другом².

Общий конструктивный принцип

Ниже предлагается единый подход ко всем загадкам, приведенным в этом стихотворении. Попутно получает содержательное истолкование сделанный ранее ряд наблюдений о языковой игре (а также предлагается ряд новых), а оба вида подтекстов естественным образом объединяются в единое целое. Мы утверждаем, что конструктивный принцип стихотворения может быть сформулирован следующим образом: «*творец запечатлевает свое имя в окружающем мире*». В случае Вене-

¹ В этой связи любопытно, что по воспоминаниям О. Ронена (2002: 37) в черновой версии одной из своих работ он также пришел к выводу о значимости указанного выше подтекста, однако К. Тарановскому такое сопоставление показалось натянутым, и в окончательный вариант статьи это наблюдение О. Ронен не включил. Действительно, если рассматривать такие случаи как изолированные детали, то в отрыве от целого открывается практически ничем не ограниченный произвол. Примером этого можно считать заметную часть книги Г. Амелина, В. Мордерер (2002). Богатый материал, касающийся языковой игры (особенно связанной с немецким языком и идишем), приведен в книге А. Р. Городецкому (2008), однако и там внешнее сходство без тщательного анализа структуры текста оставляет степень достоверности неясной.

² Из трудов, посвященных данному стихотворению, отметим еще недавнюю книгу Ф. Б. Успенского (2008), где также содержится краткий обзор работ последнего времени на эту тему (с. 44—45). Ф. Б. Успенский показал, что в русской поэтической традиции лексема «стрекоза» использовалась в двух вариантах — поэтическая стрекоза, вообще говоря, не совпадала с реальной энтомологической. По мнению Успенского (2008: 40), «Мандельштам подчеркивает, что стрекоза у Тютчева — это не стрекоза, и хочет дать ему подлинную стрекозу *libellula*». Почему на эту роль в стихотворении выбран именно Тютчев, у которого стрекоза упоминается только один раз, и как вообще такое возвращение подлинного статуса соотносится с другими атрибутами поэтов, остается неясным. В целом, ценное исследование Успенского по исторической семантике слова «стрекоза» не имеет, по нашему мнению, прямого отношения к стихотворению Мандельштама и предложенной там загадке.

витинова это более-менее очевидно: «роза» отсылает к его шедру «Три розы», о чем уже много писали комментаторы. Оказывается (что заранее не было очевидным), этот принцип работает и во *всех* без исключения других случаях, где упоминается имя творца (или на месте такого имени оставляется значимое зияние). Причем, если в случае Веневитинова это сделано условным образом (поэт выражает себя в своем творении, к названию которого дана отсылка), то в остальных случаях, как сейчас будет ясно, это сделано буквально — обыгрыванием имени самого творца при помощи специфически поэтических средств.

Начнем со случаев языковой игры, где уже ранее были сделаны важные наблюдения, не получившие однако должного истолкования. Фамилия «Баратынский» перекликается с «борт» и соответствует «прошве» стихотворения (Шапир 1992). Т. е. здесь присутствует то же явление «язык как подтекст», что и в случае жирного карандаша Фета (см. выше), причем в обоих случаях в словесную игру вовлекается немецкий язык (нем. «Bord» — край, кромка). В обоих случаях такая двуязычная игра связана с темой поэзии, приемом которой сама же и является. В случае Фета упоминается орудие труда поэта (карандаш), в случае Баратынского поэтическая деятельность введена более завуалированным образом. А именно, «подошвы», которые проходят по праху веков, отсылают к стопам, имеющим двойной смысл — и как часть ноги, и как поэтический термин. Это могло бы показаться случайным совпадением, если бы не второе аналогичное обстоятельство (кажется, не отмеченное до сих пор): «прошва» (об отсутствии которой у Баратынского говорится в стихотворении) предполагает, что край наволочки *прострочен*, что отсылает к поэтическим *строкам*³. Таким образом, во 2-й строфе содержится

³ Омонимия слова «стопы» в данном контексте (но без его увязывания с другим ключевым словом — «строки») была отмечена в книге Г. Амелина, В. Мордерер. (2002: 33). Поскольку эти авторы неоднократно приводят чужие находки каламбурной игры без ссылок, подлинное авторство данного наблюдения остается неясным.

трехкратная каламбурная отсылка (связанная с «бортом», «прошвой» и «подошвами», причем при помощи как русского, так и немецкого языка) к теме поэзии, затрагивающая фамилию творца. Особенно важно, что своей *стойкой* поэт оставляет в веках свой отпечаток, знак своего имени⁴.

Загадочные строки

Упомянутое выше наблюдение Левинтона (1979), относящееся к 3-й строфе, стало уже общепринятым. Однако в ней же есть еще явления того же рода. Обратим внимание на упоминание Лермонтова — «не только отсутствие синекдохи-подсказки, но и вообще информационная скудость сказанного о Лермонтове ставит под сомнение принципиальную возможность определить наличие подтекста для этих строк, — что делает их самыми загадочными во всем стихотворении» (Сошкин 2010). Мы полагаем, что и здесь в качестве подтекста выступает сам язык. Лермонтов — мучитель может рассматриваться как межъязыковой каламбур, связанный с французским «Le tourmenteur» (испанским «El atormentador»)⁵. В результате получается языковая игра, лежащая на скрещении

⁴ Л. Городецкий (2008: 273—274) видит в данном стихотворении целый ряд других русско-немецких каламбуров, однако соответствующие примеры представляются нам недостаточно убедительными, так как они основаны лишь на фонетическом сходстве, причем частичном.

⁵ Строго говоря, степень обязательности в интерпретации двуязычных каламбуров, связанных с именами поэтов, в стихотворении различна. Наблюдение Левинтона и Ронена касается гетеронимии в ранге омонимии и представляет собой довольно редкий для интерпретаций такого рода «точно решаемый» пример. В то же время истолкование фамилий «Баратынский» (Шапир 1992) и «Лермонтов» (как это предложено нами выше) основано всего лишь на паронимии. Однако во всех трех случаях в тексте присутствует русское слово, «объясняющее» смысл каламбура (соответственно, «прошва», «мучитель», «жирный») — и это в определенном смысле компенсирует неполное совпадение звучания. Как и в случае с анаграммами, здесь следует учитывать не только внешнее сходство, но и смысловую обусловленность контекстом.

сразу трех языков. В ряду упоминаемых в стихотворении поэтов Лермонтов выделялся тем, что у него не было внешне-го атрибута, посредством которого он мог бы включиться в общий ряд. Теперь же становится ясным, что подлинным атрибутом является само имя поэта⁶.

В этой строфе оба межъязыковых каламбура относятся к именам поэтов и связаны с атрибутами поэзии — ее орудием и/или не отделимым от нее страданием. В случае Фета страдание метонимически затрагивает субъект поэзии (ее инструмент и творца), а в случае Лермонтова — ее объект («нас»).

Облик

С учетом сказанного, вернемся к началу стихотворения. Стрекоза Тютчева — это предмет, который по форме напоминает заглавную букву фамилии поэта (Амелин, Мордерер 2002: 26), которая акцентирована в 1-й строке — «ДайТе Тютчеву сТрекозу...» Т. е., как и в предыдущих случаях, именно имя поэта «впечатывается» в окружающий мир⁷. Применяя принцип внешнего сходства и далее, можно интерпретиро-

⁶ Существует альтернативное объяснение имени Лермонтова (Лотман 1996: 59—60, Городецкий 2008: 273—274). Оно основано на немецком «Lehrer» (учитель). Однако тема учительства в стихотворении не выражена, так что данная подстановка представляется нам искусственной. Исследование межъязыковой игры позволило, таким образом, попутно найти аргумент в текстологической проблеме (написание «мучитель» в стихотворении Мандельштама следует, по нашему мнению, предпочесть гипотетическому «учитель»).

⁷ Ранее указывалось на значимость здесь в качестве подтекста «В душном воздухе молчанье...» — это единственное стихотворение Тютчева, где упоминается стрекоза (Ронен (2002: 33). Как отмечено Сошкиным (2010), через тему затрудненного дыхания оно связывается с концовкой стихотворения (одышка у Фета), а также косвенным образом и с 2-й строфой. Однако к теме поэзии затрудненное дыхание в этом стихотворении Тютчева прямого отношения не имеет, в отличие от упомянутой Мандельштамом одышки Фета.

вать и присутствующий в той же строфе перстень. Поскольку перстень по своему виду — это «ноль» (Амелин, Мордерер 2002: 23), то вполне понятно, что он и указывает на отсутствие и никому достаться не может. (Тем самым с перстнем, по нашему мнению, связывается не конкретный, пусть не названный поэт, а свойство отсутствия как таковое.) Другое свойство перстня — быть печатью — здесь не реализуется напрямую, но остается структурно значимым: это — средство оставлять отпечатки своего имени в истории литературы, о чем свидетельствуют связанные с этим предметом подтексты из Пушкина, Жуковского и Баратынского (см. обзор Сошкина 2010).

Колючесть

Е. Сошкин также отметил значимость в стихотворении мотива колючести: «В пользу предложенной гипотезы свидетельствует один признак, присущий всем атрибутам поэтов, упоминаемым в стихотворении, кроме подошв Баратынского: каждый из них — на том или ином уровне — является колющим (жалящим, режущим) предметом. Стрекоза — в силу своей этимологии (стрекать — «колоть, жалить»); роза — благодаря шипам; перстень — из-за обычая вырезать им надписи на оконном стекле (к примеру, Пушкин в 1833 г. вырезал таким способом свое имя, не застав дома Языкова)»⁸. На самом деле, и подошвы не выпадают из этого ряда, так как очевидно, что они подбиты гвоздями, которые одновременно и «раздражают прах веков» вместе с подошвами, и направлены в сторону «стопы» поэта. Способность к «раздражению» оказывается двусторонней — относящейся как к объекту (предшествующей мировой культуре), так и субъекту (творцу).

⁸ Любопытно, что в качестве примера использования перстня Е. Сошкин приводит как раз случай, когда при этом запечатлевается имя поэта — ср. со сказанным нами о роли перстня выше.

Черновые строфы

До сих пор мы обсуждали основную редакцию стихотворения. Однако соответствующие структурные особенности проявляют себя и в черновых строфах. Так, что касается темы острого предмета, упоминаются гвозди в строках «А еще богохранима На гвоздях торчит всегда У ворот Ерусалима Хомякова борода». Эти строки также вписываются в общий обсуждаемый нами конструктивный принцип стихотворения: борода как метонимия ее обладателя оказывается в данном случае его «отпечатком», вкладом славянофила в историю. Причем здесь (как в строках основного текста, посвященного поэтам) в упоминании о бороде, прибитой гвоздями, присутствует, через евангельские ассоциации, и намек на страдания, обусловленные исполнением своего призвания.

Соответствие между основной и черновой редакциями выдерживается и в том, что касается языковой игры, причем связанной с именем поэта. Так, двуязычному русско-немецкому каламбуру, построенному на обыгрывании фамилии «Фет» (Левинтон 1979, Ронен 2002: 37), соответствуют строки черновой редакции «Пятна жирно-нефтяные», где фамилия Фета присутствует в неявном виде (Амелин, Мордерер 2002: 33).

Имя, рана и отпечаток

Все эти наблюдения допускают содержательное истолкование. В частности, сказанное выше позволяет проследить на конкретном примере за содержательной ролью межъязыковых каламбуров и дать «ответ на вопрос, какое, собственно, приращение смысла мы обретаем, раскрыв то или иное межъязыковое соответствие» (Литвина, Успенский 2011: 87). Поэзия выступает как ранящее, тревожащее действие, которое оставляет отпечаток в веках, но за которое приходится платить — как читателю, так и творцу (в таком контексте даже смерть от болезни, как в случае Веневитинова, связывается

с ранящей шипами розой поэзии). Поэт может быть мучителем, как Лермонтов, но может и сам страдать (метонимически, через орудие своего труда) как Фет. Причем все это совершается через посредство *имени* поэта — как внешнее подобие (Тютчев), метонимия (Баратынский), скрытая языковая игра (Баратынский, Лермонтов и Фет). Имя поэта становится метонимией самой поэзии.

В результате русская поэзия выступает как феномен, соединяющий (причем на трех языках) изящную словесную игру с неизбывным трагизмом, вплоть до расплаты за нее жизнью.

* * *

Автор благодарит И. А. Пильщикова за полезное обсуждение.

Литература

Амелин, Мордерер 2002: Амелин Г., Мордерер В. *Миры и столкновенья Осипа Мандельштама*. М., 2002.

Городецкий 2008: Городецкий А. Р. *Текст и мир на листе Мебиуса: языковая геометрия Осипа Мандельштама*. М. 2002.

Левинтон 1979: Левинтон Г. А. 1979. 'Поэтический билингвизм и межъязыковые явления'. *Вторичные моделирующие системы*. Тарту 1979. С. 30—33.

Литвина, Успенский: 2011. Литвина А., Успенский Ф. Чепчик счастья: к интерпретации одного образа в «Стихах о неизвестном солдате» О. Мандельштама. *Toronto Slavic Quarterly*, № 35, 2010. С. 69—88.

Лотман 1996: Лотман М. Ю. *Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики)*. Aleksandra. Таллинн 1996. С. 59—60.

Ронен 2002: Ронен О. *Поэтика Осипа Мандельштама*. СПб., 2002.

Сошкин 2010: Сошкин Е. «К пониманию стихотворения Мандельштама „Дайте Тютчеву стрекозу...“» *Пермяковский сборник*. М. 2010. С. 529—547.

Тарановский 2000: Тарановский К. *О поэзии и поэтике*. М. 2000.

Шапир 1992. Шапир М. И. Об одной тенденции в современном мандельштамоведении. (Фигура фикции.) Доклад в Мандельштамовском обществе. <http://www.guelman.ru/slava/skandaly/m2.htm>

Успенский 2008: Успенский Ф. Б. Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М. 2008.