

Евгений Сошкин

## Черное солнце, украденный город

(О единстве двух мандельштамовских лейтмотивов)

---

1. Самый приметный лейтмотив сборника «Tristia», ставший одной из эмблем творчества Мандельштама, можно обозначить как 'аномальное солнце'. Относящиеся к нему образы многократно появляются также и в сохранившихся фрагментах доклада «Скрябин и христианство» (= «Пушкин и Скрябин», 1916—1917). Инвариантный символ черного или ночного солнца, похорон солнца, солнца-сердца и пр. имеет обширную генеалогию, частью несомненную, частью допустимую, однако его главный непосредственный источник — творчество Вячеслава Иванова и его учение о трансцензусе<sup>1</sup>, а через это посредство — орфический миф о космогоническом самоумалении бога — первого Диониса (Загрея), сына Зевса и Персефоны, младенцем разорванного и съеденного титанами — олицетворениями стихийных сил. Из пепла титанов, испепеленных Зевсом за это злодеяние, Прометей сотворил людей<sup>2</sup>. Соответственно, «по орфическому догмату, человек обладает двойной сущностью: с одной стороны, дионисийской, залогом его спасения; с другой — титанической, богоборческой природой» [Вестбрук 2003: 39]. Искупителем человеческого рода выступает поэт Орфей, растерзанный представительницами Диониса — менадами как представитель его антагониста — Аполлона, покровителя поэзии. Тем самым Орфею отводится также и медиативная роль как совместителю восходящего аполлоническо-

---

© Evgenii Soshkin, 2013

© TSQ № 46. Fall 2013

<sup>1</sup> См. [Проскураина 2001: 206].

<sup>2</sup> Заглавный герой трагедии «Прометей» (1915) рассказывает: «Сама в перстах моих слагалась глина / В обличья стройные моих детей, / Когда сошел я в пахнущие гарью / Удолия, где прах титанов тлел, / Младенца Диониса растерзавших / И в плоть свою приявших плоть его».

го начала и нисходящего дионисийского, удерживающих друг друга от саморасточения и потому нуждающихся в примирении<sup>3</sup>. Их символы, соответственно, дневное и ночное солнца. Дионисийские мистерии, считал Иванов, происходят от египетского культа Изиды и ее растерзанного супруга Озириса, которого античность также отождествляла с ночным солнцем<sup>4</sup>. Символ ночного солнца Иванов перенес на Орфея и Христа<sup>5</sup>. «Следуя логике ивановских метаисторических интуиций, его трактовка Диониса как префигурации Христа имплицитно предполагает и бытование префигурации христианской Церкви, каковую он и усмотрел в движении орфиков», — подытоживает Ф. Вестбрук [2003: 47]. Орфические мистерии, в которых предположительно воспроизводились страдания Диониса, явились, с одной стороны, прообразом подражания Христу, а с другой, как постулирует Иванов следом за Ницше, — искусства трагедии. Первое понимается как результат восхождения (религиозного трансцензуса), второе — как результат нисхождения. Отсюда вовсе не следует, что в глазах Иванова трагедия, а заодно с нею и прочие литературные жанры, еще более удаленные от мистериального первоисточника, — явление избыточное, лишённое исторического предназначения. Действительно, большинству продуктов художественного творчества Иванов приписывает признаки эстетизирующей деградации<sup>6</sup>, однако ивановский эстетический проект

---

<sup>3</sup> См. [Иванов 1923: 157; 165], [Иванов 1971—1987: III, 706]. Эта медиативная роль Орфея распространяется и на пчел, которым Платон уподобляет поэтов. Их соты и мед, в свой черед, выполняют транзитивную функцию по отношению, с одной стороны, к ночному солнцу как его метонимии, а с другой — к поэзии и, шире, искусству. О символах пчелы и меда в русском символизме см. [Ханзен-Лёве 2003: 539—549].

<sup>4</sup> Герой Апулея Луций так описывает свое посвящение в таинства Изиды: «Достиг я пределов смерти, переступил порог Прозерпины и снова вернулся, пройдя все стихии, в полночь видел я солнце в сияющем блеске <...>» [Апулей 1931: 343—444]. С этим местом Л. Силард связывает мотив ночного солнца у Мандельштама [Силард 2008: 173]. Связь особенно убедительна ввиду того, что входящая в состав «Метаморфоз» сказка о Психее является одним из основных подтекстов «Когда Психея-жизнь...» (см. [Полякова 1997: 154], [Гаспаров М. 2001: 762], [Сошкин 2004: 91], [Ковалева 2005]).

<sup>5</sup> См. [Иванов 1971—1987: III, 706], [Проскурина 2001: 208—209].

<sup>6</sup> См. [Иванов 1916: 222].

как таковой в основе своей демократичен и ставит себе целью своего рода ресакрализацию искусства, служба которому предстает у него принципиально возможным уделом каждого, а не только избранных. Согласно Иванову, нисхождение Диониса сообщило поэту-теургу Орфею импульс к восхождению, в результате которого тому должна была открыться нематериальная форма будущего произведения (*forma formans*), и последующему нисхождению, результатом которого стал текст (*forma formata*), то есть аутентичный акт подражания Дионису — мистериальное принесение себя в жертву, прообраз трагического спектакля. Произведение, явившееся результатом нисхождения, в свой черед сообщает реципиенту импульс к собственному восхождению, тем самым всякий потребитель искусства потенциально может стать и его производителем<sup>7</sup>. Существенно, что двуединство Диониса и Орфея, по Иванову, повторено в двуединстве жреца и мистериальной жертвы<sup>8</sup>. В более широком плане этот принцип находит выражение в том, что имитация Диониса необходимо базируется на бунте против него, следствием которого и становится гибель бунтовщика.

«Как мифический Ликург <...>, безумием и мученической смертью наказанный за преследование „неистового Диониса“, Ницше был богоборцем и жертвою богоборства», — пишет Иванов. — «Но особенность Дионисовой религии составляет отождествление жертвы с богом и жреца с богом. Типы богоборцев в круте дионисийских мифов сами приемлют Дионисов облик. Страдая, они мистически воспроизводят страдания от них пострадавшего. <...> Ницше принял страдальное впечатление страдающего бога, им проповеданного и отринутого» [Иванов 1909: 20].

В некоторых положениях и интонациях «Скрябина и христианства» можно слышать вызов Иванову. По Мандель-

---

<sup>7</sup> Экспликация этой модели осуществляется в поздних текстах Иванова (см. [Иванов 1971—1987: III, 668] и др.), но — в согласии с давними тезисами, сформулированными еще в таких докладах и статьях, как «О границах искусства» (1913), «Взгляд Скрябина на искусство» (1915) и др.

<sup>8</sup> См. [Иванов 1905: 206], [Иванов 1905а: 147]. Ср. растерзание Орфея, воспроизводящее растерзание Диониса, но исходящее от самого Диониса в лице его представительниц.

штаму, искупительная смерть Христа явилась «творческ[им] акт[ом], положивш[им] начало нашей исторической эре» (II, 37)<sup>9</sup>. Этим актом вместе с остальным миром, принявшим Христа, было искуплено искусство этого мира и творцы этого искусства, удел которых — «не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу» (37), то есть безжертвенная, но возвышающая симуляция искупления. Соответственно, такие признаки, как *жертва* и *искупление в искусстве*, приписываются древнегреческой трагедии, как бы не отделяемой Мандельштамом от мистериального действия с его предполагаемым действительным кровопролитием. Эта институционализованная модель растерзания оказывается в одном ряду с инструментальной музыкой, которой эллины остерегались как «разрушительной стихии» (38) и потому распространили на нее государственную монополию. Христианское искусство, которое Мандельштам сводит к проявлениям русского духа, видится ему новым обиталищем эллинизма, поэтапно избавившегося здесь от угрозы, которую таил для греков соблазн экстазма: «С улыбкой говорит христианский мир Дионису: „Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим мэнадам: я весь — цельность, весь — личность, весь — спаянное единство!“» (38). В этом пункте, звучащем как скрытая полемика с Ивановым, Мандельштам, как может показаться, себе противоречит. С одной стороны, новых уровней самораскрытия христианство достигло в Пушкине (каким его изобразил В. В. Гиппиус в брошюре 1915 г. «Пушкин и христианство»<sup>10</sup>) и Скрябине, ибо в них оно раскрылось экстазическому чувству: «Скрябин — следующая после Пушкина ступень русского эллинства, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа. Огромная ценность Скрябина для России и для христианства обусловлена тем, что

---

<sup>9</sup> Здесь и далее трехтомник Мандельштама [2009—2011] цитируется с указанием только тома и страницы латинскими и арабскими цифрами соответственно. Если цитаты из одного и того же тома следуют друг за другом, указывается только страница.

<sup>10</sup> См. [Freidin 1987: 69—70], [Гаспаров М. 2001: 841].

он безумствующий эллин» (37)<sup>11</sup>. С другой стороны, «[Г]олос — это личность. Фортепиано — это сирена. Разрыв Скрябина с голосом, его великое увлечение сиреной пианизма знаменует утрату христианского ощущения личности <...>. <...> радость Бетховена <...> недоступна Скрябину<sup>12</sup>. В этом смысле он оторвался от христианской музыки <...>» (38—39). Противоречие здесь, однако, лишь формальное. Поскольку христианское летоисчисление берет начало с того момента, как земля Элады была оплодотворена семенем смерти Христовой, которой была *побеждена смерть*<sup>13</sup>, постепенное забвение христианства *варварством новой жизни* (см. 40—41) равносильно повороту исторического времени вспять, а он, в свой черед, — исчезновению искусства: «Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян — время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, — и новый Орфей бросает свою лиру в клокающую пену: искусства больше нет...» (36). Остановить этот регрессивный процесс может только акт, противоположный забвению, — реконструирующий акт припоминания. Он под силу художнику, но цена припоминания — смерть самого художника, ведь получается, что его искусство уже не принадлежит христианской эре и, следовательно, требует искупительной жертвы. Именно таким художником-теургом, новым Орфеем, Мандельштаму видится умерший Скрябин: «...умереть — значит вспомнить, вспомнить — значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение — хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление

---

<sup>11</sup> Здесь и далее шрифтовые выделения цитируемого источника даны разрядкой, тогда как курсив в цитатах мой. Это не относится к именам действующих лиц и ремаркам в цитатах из драматических произведений, которые даются разрядкой и курсивом соответственно.

<sup>12</sup> Можно предположить, что Скрябину противопоставлен именно Бетховен в какой-то мере из-за своей глухоты — по аналогии с воском, которым Одиссей мог бы оградить свой слух от пения сирен. — Е. С.

<sup>13</sup> Мандельштам придает новый смысл формуле песнопения *смертию смерть поправ*, перенося ее из пасхального контекста («Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав») в контекст евангельской символики зерна.

его искусства!» (40). Радикальный *разрыв* Скрябина с голосом спровоцировал пробуждение в музыке духа греческой трагедии. «Музыка совершила круг и вернулась туда, откуда она вышла», то есть к трагическому мифу и трагедийному пению хора: «снова Федра кличет кормилицу, снова Антигона требует погребения и возлияний для милого братнего тела. |<sup>14</sup> Что-то случилось с музыкой, какой-то ветер сломал с налету мусийские камыши — сухие и звонкие. Мы требуем хора <...>». Таким образом, музыкой Скрябина и его смертью был порожден новейший миф — «законный наследник мифов древности — миф о забытом христианстве...» (39—40).

Можно сделать вывод, что христианство, по мнению Мандельштама, нуждается в художниках, отпавших от христианства и погибших от стихийных сил, в тех, чья смерть благодаря этому отпадению от христианства стала спасительной для него, приобрела значение теургического акта, как произошло с Пушкиным и в еще большей степени со Скрябиным. Смерть такого художника предстает «как бы источником» его «творчества, его телеологической причиной. Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины — смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет» (35). Эта каузальность обусловлена памятью, оглядкой на преодоленную историческую дистанцию. Она антиномична забвению, обращающему вспять движение истории.

Обе концепции — Иванова и Мандельштама — строятся на одной и той же presupпозиции: для того чтобы инвестировать в некую систему, необходимо покинуть ее пределы.

2. На ивановскую сакральную символику ночного солнца-сердца<sup>15</sup> у Мандельштама наслаиваются пушкинские коннота-

<sup>14</sup> Здесь и далее вертикальной чертой обозначены абзацы в цитируемом тексте. — Е. С.

<sup>15</sup> Эта символика (см. цикл «Солнце-сердце» в кн. «Cor ardens») связана с сердцем Диониса, спасенным от титанов как залог его возрождения. М. М. Бахтин полагал, что в образе *солнца-сердца* Иванов соединил античные коннотации солнца с мотивом кровотокащего сердца в иконографии Христа [Бахтин 1979: 380]. На это возражает В. Проскурина, показывая, что

ции: мотив похороненного сердца появляется в «Евгении Онегине» (I: L), а уподобление самого Пушкина закатившемуся солнцу — в некрологе В. Ф. Одоевского<sup>16</sup>, где вслед за этим упоминается и сердце: «...всякое русское сердце знает всю цену этой невозвратимой потери и всякое русское сердце будет растерзано»<sup>17</sup>. На этой имплицитной основе строится обобщение, которым Мандельштам открывает свой доклад: «Пушкин и Скрябин — два превращения одного солнца, два перебоя одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце. <...> их личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы» (II, 35).

Этот фрагмент доклада заканчивается, обрываясь на середине фразы, неясным местом, без точного понимания которого, однако, невозможно реконструировать инвариант аномального солнца в мифопоэтике Мандельштама:

«Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исакий — великолепный саркофаг — так и не дождался солнечного тела поэта. Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полость саней, увозивших для отпеванья прах поэта.

Я вспомнил картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного Солнца, образ поздней греческой трагедии, созданный Еврипидом, видение несчастной Федры.

В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце-сердце горит над нами, — но, увы! это не солнце искупления, а солнце вины. Утверждая Скрябина своим символом в час мировой войны, Федра-Россия [.....]» (35—36).

---

оба компонента отсылают и к античной, и к христианской традиции [Проскурина 2001: 207—208]. Среди источников образа — также *Sonnenherz* Гейне [Ронен 2003: 78].

<sup>16</sup> См. [Гаспаров, Ронен 2003].

<sup>17</sup> См. комментарий А. Г. Меца: II, 490.

Предшествующее упоминание о *двух превращениях одного солнца* может подтолкнуть к отождествлению Пушкина и Скрябина с *солнцем искупления* и *солнцем вины* соответственно. Но вспомним, что смерть Скрябина, будучи *телеологической причиной* его творчества, сама представляет собой *искупление в искусстве*. Иными словами, и Пушкин, и Скрябин суть последовательные «реинкарнации» солнца искупления. Что в таком случае понимается под солнцем вины?

Анализируя всю совокупность упоминаемых Мандельштамом аномальных солнц, К. Ф. Тарановский четко разграничил убийственное черное солнце и группу образов, обозначающих умершее или умирающее солнце, — таких, как ночное, вчерашнее, похороненное солнце, солнце, покрытое черным плащом или возлежащее на черных носилках:

«Два мандельштамовских черных солнца, оба в большой степени отрицательные, не следует смешивать с образами „ночного солнца“, „вчерашнего солнца“ и „похороненного солнца“, которые в его поэзии всегда имеют положительный характер. Единственное амбивалентное ночное солнце находится в его прозе („Шум времени“, статья „Семья Синани“): „Ночное солнце в ослепшей от дождя Финляндии, конспиративное солнце нового Аустерлица!“. „Солнце нового Аустерлица“ является для Финляндии символом ожидаемой свободы; для России оно означает новое поражение. Все другие „русские“ ночные и вчерашние солнца символизируют культурный и духовный свет, который по-  
гас <...>» [Тарановский 2000: 101]<sup>18</sup>.

Далее Тарановский фокусируется на *ночном солнце* как «образ[е] поздней греческой трагедии, создано[м]<sup>19</sup> Еврипидом, видени[и] несчастной Федры», а также на *солнце вины*:

---

<sup>18</sup> «Конспиративное солнце нового Аустерлица» О. Ронен интерпретирует как производный образ от расхожей сентенции «Слава — солнце мертвых», которая впоследствии отозвалась в «Стихах о неизвестном солдате» [Ронен 2007: 258—259].

<sup>19</sup> В воспроизведении Тарановского, как и в американском собрании сочинений, причастие относится к *трагедии*: «образ поздней греческой трагедии, созданной Еврипидом». — Е. С.



«Существует и одно загадочное „ночное солнце“ <...>, которое нельзя безоговорочно отнести к положительно-му семантическому полю, и чье значение остается неясным <...>. Мы не знаем, как Мандельштам мотивировал свой образ Федры — России. В „Ипполите“ Еврипида нет ночного солнца <...>. Совершенно очевидно, что он наделил новым, более сложным значением черное солнце Федры, так как противопоставил его солнцу-сердцу Скрыбина, солнцу вины» [Там же: 101—102].

Под *черным солнцем Федры* Тарановский подразумевает повторяющийся образ из «— Как этих покрывал и этого убора...». С этим черным солнцем он уверенно отождествляет то ночное солнце, припомнить образ которого Мандельштам приглашает свою аудиторию — «видение несчастной Федры». Заключая, что черное / ночное солнце Федры противопоставлено солнцу-сердцу Скрыбина — солнцу вины, Тарановский то ли подразумевает, что в данном случае солнце Федры обозначено как солнце искупления, то ли видит в солнце искупления чистую потенцию, внесхемный элемент. Обе эти версии, как мне кажется, неудовлетворительны.

Систему двух солнц, связанных статичными отношениями притяжения-отталкивания, Мандельштам опять-таки позаимствовал у Иванова, но существенно ее трансформировал. У Иванова дневное и ночное солнца — символы Аполлона и Диониса — нуждаются в теургической медиации, так как их взаимное отчуждение чревато катастрофой. Есть у Иванова и сказочный вариант этой модели: ночью Солнце «Под землю свысока / Видит Солнце-двойника <...> Что во рву глубоком светит» и поэтому «Вдруг ослепнет, и темно, / Словно черное пятно» («Солнцев Перстень», кн. «*Cor ardens*»). Таким образом, хиастически противопоставлены друг другу потемневшее ночью небесное солнце и ослепительно-яркое подземное. Но и эти два солнца чают воссоединения: «...Лик явленный, сокровенный / Мы сольем, воскреснув, оба, / Я — в тебе, и ты — во мне!» («Солнце-Двойник», кн. «*Cor ardens*»). У Мандельштама похороненное ночное солнце предстает жертвой черного солнца

двойника, наделенного признаками самозванца-узурпатора. Тяга к единению в данном случае является односторонней: в полном соответствии с романтической коллизией двойника, черное солнце вожделеет к ночному и стремится его поглотить, то есть катастрофой чревато не отдаление двух солнц друг от друга, а их сближение. Вводя понятийную пару 'вина — искупление', Мандельштам, очевидно, подразумевает искупление в подражание Христу — то есть искупление *чужой* вины. Что касается дихотомии черного и ночного солнц, то она, похоже, не имеет прямого аналога в творчестве Иванова<sup>20</sup>. Еще дальше она от символики аномального солнца у других авторов<sup>21</sup>.

Тарановский на момент выхода его книги о Мандельштаме (1976)<sup>22</sup> не был знаком с перечеркнутым наброском к «Скрябину и христианству», впервые напечатанным в 1981 г. (в IV-м,

---

<sup>20</sup> Ночное солнце служит Иванову одним из опорных символов. Характерная особенность символа черного солнца — множественное число: *черные солнца*. Черное солнце может быть как синонимично ночному (ср.: «Когда взмывает дух в надмирные высоты / Сбирать полночный мед в садах Невест-богинь, — / Мы, пчелы черных солнц, несли в скудные соты / Желчь лута — омег и полынь». — «Vitiato melle cicuta», кн. «Cor ardens»), так, в принципе, и антиномично ему, но при этом никак не будучи с ним соотнесено (ср. образ черных солнц как символ разрушительных стихийных сил: «Любовь позволяла Чурляису бестрепетно созерцать самый хаос невозмущенною, стройной душой. Но громада созерцаемого все же была слишком громадна, она надвигалась на душу грозной стихией, которой не в силах пронизать и опрозрачить самый прозорливый дух. Казалось, вот-вот она готова была рухнуть, и уже обрушивались на душу ее осколки <...>. Вставали черные солнца; колокол в облаках бурной мглы бил набат над разъяренной пучиной. <...>» [Иванов 1916: 331]). Наконец, оба эти символа могут быть синтезированы в третьем. Так, в финале трагедии «Тантал» (1905) заглавный герой «*обеими руками <...> поддерживает нижний край огромной потухшей сферы*» и говорит самому себе: «...Тантал, где твое солнце? где?... / Темной окаменев громадой, / повисло тяжко, / тебя подавив, твое темное солнце... / И рухнуть грозит / на тебя твое мертвое солнце...». Трагедия заканчивается словами, определяющими отношения двух солнц — темного и светлого — как эстафетные: «Из солнца — солнце. Горе солнцу! Бог богов / родил. Померк родивший... <...>» [Иванов 1971—1987: II, 73].

<sup>21</sup> См.: [Тарановский 2000: 101], [Мандельштам Н. 1997: 170; 189].

<sup>22</sup> Где интересующее нас место совпадает по смыслу с процитированной русской версией: [Taranovsky 1976: 151—152]. Так же обстоит дело и с сербским изданием книги — см. [Taranovski 1982: 138].

дополнительном, томе «Собрания сочинений» под ред. Г. Струве, Н. Струве и Б. Филиппова) и оканчивающимся такими словами: «Если победит Рим — победит даже не он, а иудейство — иудейство всегда стоит за его спиной и только ждет своего часа — и восторжествует страшный противуестественный ход истории — обратное течение времени — черное солнце Федры...» (II, 489). Если бы ученому было известно, что и при работе над докладом упоминалось «черное солнце Федры», он, возможно, не отождествил бы с Федрой еще и ночное солнце.

Весь ход известных нам мандельштамовских рассуждений подсказывает, что солнце искупления — это ночное солнце, оно же солнце-сердце Пушкина и Скрябина, а солнце вины — это черное солнце Федры-России, отождествимой — судя по тому, что в начале своего доклада Мандельштам говорит о сборности — с местоимением *мы*. «Видение[м] несчастной Федры» ночное солнце (искупления) названо как объект ее страсти, а (черным) солнцем вины оно оборачивается, лишь будучи вознесено над собою человеческой массой и утверждено влекомую к нему Федрой-Россией (то есть этою же самой массой) в качестве своего символа. Происходит как бы поглощение ночного солнца его агрессивным двойником — черным солнцем. Многомиллионная Ферда-Россия предстает в амбивалентном положении виновницы гибели теурга и спасительницы его сердца<sup>23</sup>.

Роковое влечение Федры к своему пасынку послужило Мандельштаму мифологической основой для тех преобразований, которым он подверг бинарную «солнечную систему» Иванова.

Поскольку Ипполит у Еврипида выведен поэтом-девственником, который отверг женские домогательства и вследствие этого был растерзан стихийными силами, его фигура совершенно естественно оказывалась в одном ряду с Орфеем (Тесей

---

<sup>23</sup> По догадке Р. Д. Тименчика, отождествление Федры с Россией могло быть подсказано часто звучавшей в применении к России пословицей «Велика Федора, да дура».

даже упрекает сына в приверженности орфическому культу<sup>24</sup>), а восприятие Орфея как одной из префигураций Христа в учении Иванова сопрягалось с трактовкой Ипполита и Федры как протохристиан в предисловии Анненского к переводу трагедии Еврипида<sup>25</sup>. Распространение символики орфического ночного солнца на Ипполита было естественным и логичным решением.

Имелись в классических источниках и основания для закрепления символа черного солнца за Федрой. Исходный контекст появления аномального солнца у Мандельштама — страдания Федры в первом стихотворении «Тристий». Черное солнце — метафора ее страсти к Ипполиту: «Мы же, песнью похоронной / Провожая мертвых в дом, / Страсти дикой и бессонной / Солнце черное уйдем». Генезис этой метафоры проанализировал Вяч. Вс. Иванов:

«...У Еврипида в „Ипполите“ „темный огонь“ (солнца) вводится в речи полубезумной Федры и соответствует солярной и одновременно хтонической символике трагедии, в мифологическом плане раскрытой еще <...> О. М. Фрейденберг <...>. В „Федре“ Сенеки (строка 1217) парадоксальность этого образа в латинском его воплощении (*donator atrae lucis* „держатель темного света“) соответствовала барочному (в типологическом смысле) изображению страстей. Расин, по его собственным словам, ориентировался больше на Еврипида, чем на Сенеку, но воздействие последнего в повлиявших на Мандельштама словах его Федры вероятно: | *Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire, | Et dérober au jour une flamme si noire.* <...> Первые мандельштамовские наброски стихотворения о Федре, датируемые осенью 1915 года, содержат намек на образ черного пламени: | Черным факелом среди белого дня | К Ипполиту любовью Федра зажглась... | В окончатель-

---

<sup>24</sup> «Ты чванишься, что в пищу не идет / Тебе ничто дышавшее, и плутни / Орфеевым снабдил ты ярлыком» (пер. И. Анненского). Здесь и далее цитаты из «Ипполита» по [Еврипид 1999].

<sup>25</sup> О воздействии этого предисловия на Мандельштама см. [Freidin 1987: 74–75].

ной редакции стихотворения 1916 года <...> прямо переводится приведенное сочетание у Расина, но вместе с тем оно дублировано собственно мандельштамовским архетипическим черным солнцем <...>» [Иванов В. В. 1997]<sup>26</sup>.

С этим черным солнцем у Мандельштама соседствует еще одно аномальное солнце: «— Любовью черною я солнце запятнала». Под ним может подразумеваться оклеветанный Ипполит, и тогда мы имеем дело с вариантом орфического ночного солнца. В пользу такого понимания свидетельствует фрагмент, не вошедший в печатный текст стихотворения: «Знаменитая беззаконница — / Федра солнце погребла — / В очаге средь зала царского / Злится скучная зола! / Но светило златокудрое / Выздоровливает вновь. / Злая ложь и правда мудрая / Пред тобой равны, любовь!» С этим «апокрифическим» благополучным исходом перекликается первоначальный вариант финала «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920): «А ночного солнца *не погубишь* ты». Но запятнанное солнце может претендовать и на другое означаемое, выпадающее из мандельштамовской модели отношений ночного и черного солнц: возможно, под ним подразумевается Гелиос, дед Федры, которому у Расина стыдно за внучку<sup>27</sup>.

Итак, мандельштамовские источники благоприятствовали использованию черного и ночного солнц в качестве означающих соответственно для субъекта и объекта преступной страсти — мачехи и пасынка. В позднейших текстах Мандельштама эта связь между двумя оппозициями неизменно сохраняется.

---

<sup>26</sup> См. также [Тарановский 2000: 100].

<sup>27</sup> См. [Эткинд 1995: 56]. Впрочем, Расин приписывает солнцу только свойство краснеть, а не покрываться черными пятнами: «Noble et brillant auteur d'une triste famille, / Toi dont ma mère osait se vanter d'être fille, / Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois <...>»; пер. М. Донского: «О лучезарное, державное светило, / Чьей дочерью себя надменно объявила / Мать Федры! За меня краснеешь ты сейчас?» Ср. у Мандельштама атрибуцию этого глагола *царской лестницы ступеням*, которые *покраснели от стыда*.

Называя Федру не мачехой, но матерью Ипполита («И для матери влюбленной / Солнце черное взойдет» и др.; ср. в ранней редакции: «Черным факелом среди белого дня / К Ипполиту любовью Федра зажглась / И сама погибла, сына вина <...>»), Мандельштам педалирует не просто запретность, но и противоестественность ее чувства к нему<sup>28</sup>. *Черное солнце Федры* для Мандельштама — синоним «страшн[ого] противуестественн[ого] ход[а] истории — обратн[ого] течени[я] времени» (II, 489). В основе этого сближения — опущенное звено ассоциативной связи, соединяющей *противуестественный ход истории* с «противуестественным» инцестуальным влечением, закольцовывающим эстафету поколений. Но и специфика уз, соединяющих мачеху и пасынка, окажется в дальнейшем актуальной в проекции на отношение России к своему поэту — еврею Мандельштаму<sup>29</sup>.

3. Кажется, в поле зрения исследователей до сих пор не попадало устойчивое пересечение двух повторяющихся мотивов — аномального солнца и конкретного города в бедственном положении<sup>30</sup>. Оно приводит на память модернистское клише ‘закат цивилизации’, но по сути, как мы увидим, представляет собой надстройку над более фундаментальным смысловым уровнем.

Сосредоточимся на двух стихотворениях, ключевых для понимания связи между системой двух солнц и городом во время или после бедствия: «Эта ночь непоправима...» (1916) и «Вернись в смесительное лоно...» (1920). Первое из них написано на смерть матери:

Эта ночь непоправима,  
А у вас еще светло!  
У ворот Ерусалима  
Солнце черное взошло.

---

<sup>28</sup> Ср. [Freidin 1987: 97].

<sup>29</sup> См. [Фрейдин 1991: 24–26].

<sup>30</sup> Исключение составляет любительская книга Н. Ваймана [2013], где черное / ночное солнце, а также иные светила (*зеленая звезда, черный Веспер*) более или менее прямо отождествлены с умирающими городами.

Солнце желтое страшнее —  
Баю-баюшки-баю, —  
В светлом храме иудеи  
Хоронили мать мою.

Благодати не имея  
И священства лишены,  
В светлом храме иудеи  
Отпевали прах жены.

И над матерью звенели  
Голоса израильтян.  
Я проснулся в колыбели,  
Черным солнцем осиян.

Общепризнано, что в мотивном отношении с этим стихотворением теснейшим образом смыкается написанное в 1917 году «Среди священников левитом молодым...». В нем прямо упомянуто разрушение и восстановление иерусалимского Храма, на основании чего и в стихах на смерть матери (прежде всего в третьей строфе) усматривают намек на те же события. Более определенные выводы могут быть сделаны на основании следующей интерпретации позднейшего из двух текстов, предложенной В. В. Мусатовым:

«... "утрюмо созидается" разрушенный храм — как на киноплёнке, запущенной с обратного конца. Речь идет об Иерусалимском храме, превращенном в руины легионами Тита в 70 г. н.э. Вместе с ним рухнула идея иудейского мессианизма, на смену которой пришло апостольское христианство. <...> Во второй половине октября [1917 г. — Е. С.] лорд Бальфур, министр иностранных дел Англии, отправил лорду Ротшильду, президенту Британской Сионистской федерации, Декларацию в поддержку создания еврейского национального государства в Палестине. А 26 ноября Алленби освободил Иерусалим [от турок. — Е. С.]<sup>31</sup>. <...> Коль скоро воздвиг-

---

<sup>31</sup> Апеллируя к этим событиям, Мусатов опирается на известную работу Д. М. Сегала «"Сумерки свободы": О некоторых темах русской ежеднев-

гается разрушенный Иерусалимский храм и погребается Христос, иудеи, лишённые благодати и священства, получают обратно и то, и другое. Но именно это и вызывает предупреждение молодого левита: "Уж над Евфратом ночь: бегите, иереи!" С Евфрата на Иудею однажды действительно пришла "ночь": в 587 году до н.э. войска вавилонского царя Навуходоносора разрушили Иерусалим и его храм<sup>32</sup>. <...> По логике обратного времени сначала создается разрушенный римлянами Иерусалимский храм, затем погребается Христос, но потом следует "ночь" с Евфрата, и храм снова будет разрушен вавилонянами. Следовательно, старцам надо не радоваться, а бежать» [Мусатов 2000: 163—164].

Допустим, что та же самая инвертированная мессианская идея восстановления Второго Храма, которое должно привести к разрушению Первого, лежит и в основе стихов на смерть матери (что и подразумевает Мусатов, парафразируя эти стихи в применении к содержанию «Среди священников...»). В таком случае их зачин («Эта ночь непоправима, / А у вас еще светло!») должен означать, что темно — *у ворот*, то есть за пределами *Ерусалима*. Темно — от солнца погибшего христианства, черного солнца Федры-России, воспылавшей страстью к поэту — своему еврейскому пасынку<sup>33</sup>, а *еще светло* — в направленном вспять историческом промежутке между возведением Второго и разрушением Первого Храма. Можно, далее, предположить, что изнутри город-храм освещен закатившимся солнцем (коррелятом ночного солнца) — еще не остывшим телом матери, источником страшного желтого света<sup>34</sup>. Этот имплицитный образ мог быть навеян фетовской темой угасших звезд, посылающих свой былой свет из прошло-

---

ной печати 1917—1918 гг.» (1973) (см. [Сегал 2006: 512—516]). — Е. С.

<sup>32</sup> На самом деле это произошло в июле 586 г. до н. э. — Е. С.

<sup>33</sup> По свидетельству Н. Я. Мандельштам, «мать Мандельштама умерла, узнав, что ее муж завел себе любовницу» [Мандельштам Н. 1990: 175] (медицинскую причину ее смерти — «склероз мозговых сосудов» — Н. Я. упоминает в письме к Б. С. Кузину от 25.8.1938 [Кузин, Мандельштам 1999: 542]). Возможно, это обстоятельство в какой-то мере повлияло на возникновение в поминальных стихах композиционной оси 'мать — мачеха'.



го в настоящее, — темой, столь близкой впоследствии Манделштану<sup>35</sup>. Сообразно попятному ходу времени смерть матери оборачивается для поэта рождением наоборот: «Я пронулся в колыбели, / Черным солнцем осиян».

Становится понятно, почему черновая строфа «Дайте Тютчеву стрекозу...» («А еще богохранима / На гвоздях торчит всегда / У ворот Ерусалима / Хомякова борода») имеет тот же

---

<sup>34</sup> Принципиально иное истолкование предложил Д. М. Сегал: «Где это солнце желтое? Явно не в Ерусалиме. Возможно, эта ситуация разрешится, если мы вспомним, что в то время, когда умерла его мать, Манделштам, вместе с братьями, отдыхал в Крыму, откуда он 25 июля 1916 года срочно уехал в Петроград по вызову отца <...>. Но в Петрограде в эти летние месяцы ночь еще очень коротка, там светит желтое солнце, в противоположность югу, Крыму, а если продолжить линию на юг, то и Иерусалиму, где ночь наступает мгновенно и гораздо раньше, чем на севере. Итак — в Ерусалиме уже ночь — свершилось непоправимое, а в Петербурге — еще бледные сумерки ("желтое солнце"). Это желтое солнце страшнее, чем черное солнце Иерусалима, ибо оно связано со всем тем комплексом хаоса, непонимания, несвободы, опасности, который Манделштам ассоциирует со своим еврейским детством и который теперь представляется ему как нечто, лишившее его матери. Черное солнце Ерусалима — это его солнце, солнце великой и роковой библейской истории, желтое солнце — это признак бытового, петроградского еврейства. | Ритуал современного иудаизма, оставшийся поэтом непонятым, представляется ему как нечто недолжное, как посягательство на него, на его мать. <...> стихотворение кончается выходом из царства страшного желтого солнца — бытового еврейско-русского Петербурга, из царства семьи и семейственности. Поэт просыпается в колыбели своего еврейства, но осиянный черным солнцем Иерусалима — Иерусалима Иеремии, Иерусалима Библии, равно как и Иерусалима Евангелия. Поэт осознает свое еврейство и принимает его как пророчество» [Сегал 1998: 274—275].

<sup>35</sup> См. [Ронен 2002: 103]. Ср. в очерке 1924 г. «Прибой у гроба», где Манделштам изобразил мертвого Ленина как ночное солнце в гробу — уже перегоревший источник еще актуального электрического света, озаряющего ночное здание. Весь очерк строится на внятной отсылке к проекту электрификации всей страны: «Университет на Моховой гудит, как пчельник глухой ночью. <...> Революция, ты сжилась с очередями. <...> вот самая великая твоя очередь, вот последняя твоя очередь к ночному солнцу, к ночному гробу... <...> Высокое белое здание расплавлено электрическим светом. <...> Там, в электрическом пожаре, окруженный елками, омываемый вечно-свежими волнами толпы, лежит он, перегоревший, чей лоб

самый подтекст из Хомякова («Широка, необозрима...»), что и стихи на смерть матери, — по принципу тематической смежности этих двух текстов Мандельштама. Если в более раннем данный подтекст усиливает мотив разрушения Иерусалима и Храма (которое, согласно евангельской концепции, символизирует крушение иудейской веры<sup>36</sup>), то в более позднем, с опорой на этот же подтекст, «борода Хомякова служит как бы эквивалентом Олегова щита» [Ронен 2002: 37], то есть знаменует собой, опять-таки, завоевание города.

Теперь мы вправе сделать обобщение: в четырех из пяти случаев прямого упоминания аномального солнца или системы двух солнц в корпусе «Тристий» коррелятом этого мотива выступает город, постигнутый катаклизмом, — Трезена, Ерусалим, Геркуланум, пореволюционный Петербург:

— Будет в каменной Трезене  
Знаменитая беда <...>

И для матери влюбленной  
Солнце черное взойдет.

*(«— Как этих покрывал и этого убора...»)*

У ворот Ерусалима  
Солнце черное возшло.

*(«Эта ночь непоправима...»)*

Это солнце ночное хоронит  
Возбужденная играми чернь <...>

И как новый встает Геркуланум  
Спящий город в сияньи луны <...>

*(«Когда в теплой ночи замирает...»)*

---

был воспален еще три дня назад... <...> И мертвый — он самый живой, омытый жизнью, жизнью остудивший свой воспаленный лоб» (III, 70—71).

<sup>36</sup> См. Мат. 24: 2; Мар. 13: 2; Лук. 21: 6.

В Петербурге мы сойдемся снова,  
Словно солнце мы похоронили в нем <...>

(«В Петербурге мы сойдемся снова...»)

Пятый случай — *вчерашнее солнце на черных носилках* в «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (далее — СТН) (1920)<sup>37</sup> — образ, которому не сопутствует упоминание какого-либо астионима<sup>38</sup>. Однако мотив «украденного» города появляется в одном из подтекстов СТН — драме Блока «Роза и Крест»<sup>39</sup>, в которой Гаэтан развлекает Бертрана леген-

---

<sup>37</sup> Кроме того, мотив солнца, пребывающего в негативной фазе, неявно присутствует в «Возьми на радость из моих ладоней...» (1920) и в оставшихся за пределами «Тристий» «Мадригале» (1916), «Кто знает? Может быть, не хватит мне свечи...» (1917) и «Телефоне» (1918). В «Кто знает?..» упоминается *разрушенная Москва*.

<sup>38</sup> Любопытно, что в «надтексте» СТН (оказиональный термин Тарановского [2000: 340]) — стихотворении Б. Кузина «Вдохновеньем творца и натугой поденщика бычьей...» (1942) — утверждается нечто прямо противоположное контекстуальной семантике аномального солнца у Мандельштама: «Человек умирает, обычай сменяет обычай. / Города остаются и здания вечно живут».

<sup>39</sup> «Розу и Крест» я причисляю к подтекстам СТН с оглядкой на два других, найденных О. Роненом. Первый из них — «Розы» Жуковского. Первая и последняя строки СТН словно бы заплетены в «двойной венок» строками Жуковского: «Радость и скорбь на земле знаменуют одно: их в единый / Свежий сплетает венок Промысел тайной рукой». Второй из них — заключительное стихотворение цикла Блока «Кармен» (1914) — «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь...». Здесь начальный стих СТН находит себе соответствие в стихе «Мелодией одной звучат печаль и радость...», а стих «Золотая забота, как времени бремя избыть» — в стихе «Сквозь бездну дней пустых, чье бремя не избудешь» [Ronen 1983: 337]. Можно предположить, что отзвук этих фраз в СТН вызван смежностью цикла «Кармен» и в особенности входящего туда «Нет, никогда моей...» с «Розой и Крестом» (1913). И цикл, и драма (начиная с 3-го изд., 1918) посвящены Л. А. Дельмас, а стих «Мелодией одной звучат печаль и радость...» варьирует слова песни Гаэтана, поразившие Бертрана и Изору: «Сердцу закон непреложный / Радость-Страданье одно!» Весьма возможно, что и эта ключевая сентенция, и заглавная символика пьесы прямо восходят к «Розам» Жуковского и что Мандельштам отреагировал на эту связь — в согласии с характерным принципом своей поэтики: избирать «для подтекстообразующего цитирования, прямого или зашифрованного, как раз места, сами представ-

дой о городе, затонувшем из-за нарушенного запрета:  
«...И старый король уснул... / Тогда коварная дочь, / Укрыв по-  
тихоньку ключи, / Открыла любовнику дверь... / Но дверь  
в плотине была, / Хлынул в нее океан... / Так утонул Кэр-Ис, /  
И старый король погиб...» [Блок 1981: 227—228].

Чем же вызвана устойчивая парность этих двух лейтмотивов «Тристий» — аномального солнца и гибнущего города? Вполне конкретный ответ может быть получен благодаря стихотворению 1920 г. (в котором аномальность обоих солнц обозначена косвенно, через их метонимии):

Вернись в смесительное лоно,  
Откуда, Лия, ты пришла,  
За то, что солнцу Илиона  
Ты желтый сумрак предпочла.

Иди, никто тебя не тронет,  
На грудь отца в глухую ночь  
Пускай главу свою уронит  
Кровосмесительница-дочь.

Но роковая перемена  
В тебе исполниться должна:  
Ты будешь Лия — не Елена,  
Не потому наречена,

Что царской крови тяжелее  
Струиться в жилах, чем другой, —  
Нет, ты полюбишь иудея,  
Исчезнешь в нем — и Бог с тобой.

Стихотворение обращено к невесте, а точнее, по-видимому, написано в форме ее обращения к самой себе. К такому выводу подталкивает более раннее письмо к ней (от

---

ляющие собой цитату или поэтическое оформление "чужого" художественного или идеологического прототипа» [Ронен 2002: 119]. (Но ср. также крылатую формулу «Durch Leiden — Freude», восходящую к письму Бетховена графине Эрдеди от 19 окт. 1815 г.)

5(18).XII.1919)<sup>40</sup>: «Дитя мое милое! <...> Дочка моя, сестра моя, я улыбаюсь твоей улыбкой и голос твой слышу в тишине. | Вчера я мысленно произвольно сказал „за тебя“: „я должна (вместо 'должен') его найти“, т. е. ты через меня сказала...» (Ш, 374—375).

«Вероятно, наша связь остро пробудила в нем сознание своей принадлежности к еврейству», — поясняет Н. Я. Мандельштам, — «родовой момент, чувство связи с родом: я была единственной еврейкой в его жизни. Евреев же он ощущал как одну семью — отсюда тема кровосмешительства <...>. <...> Однажды, когда он доказывал мне, что я не только принадлежу ему, но являюсь частью его существа, я вспомнила стихи про Лию. Библейская Лия — нелюбимая жена. И я сказала: „Я теперь знаю, о ком эти стихи...“ Он, как оказалось, окрестил Лией дочь Лота. Тогда-то он мне признался, что, написав эти стихи, он сам не сразу понял, о ком они. Как-то ночью, думая обо мне, он вдруг увидел, что это я должна прийти к нему, как дочери к Лоту. Так бывает, что смысл стихов, заложенная в них поэтическая мысль не сразу доходит до того, кто их сочинил» [Мандельштам Н. 1990: 193].

Стихотворению посвятил подробный анализ К. Ф. Тарановский. В частности, он пишет:

«Принимая во внимание факт, что „Илиада“ была первым великим произведением древнегреческой культуры, мы можем воспринимать „солнце Илиона“ как символ эллинства, эллинского духа. „Желтый сумрак“, в свою очередь, является символом иудаизма, парафразой „черно-желтого света, радости Иудеи“ из стих. 1917 года. После 1916 г. поэзия Мандельштама тяготела к „солнцу Илиона“, отвергая „желтый сумрак“. Сравнение „иудейских стихов“ из 1916 и 1917 гг., напр., с „эллинским“ „На каменных отрогах Пиэрии“ (1919)

---

<sup>40</sup> Уже привлекавшееся в этой связи П. М. Нерлером (см. [Мандельштам 1990: I, 486]).

ясно покажет, как сильно противопоставлены эти две темы друг другу» [Тарановский 2000: 91].

Далее Тарановский снабжает комментарий Надежды Яковлевны собственным комментарием:

«Мандельштам должен был знать, что имена Лотовых дочерей не названы в Библии. Не имел ли он в виду также и известную библейскую Лию? И не сливаются ли у него две библейские женщины, дочь Лота и первая жена Иакова, в одном поэтическом образе? В библейской легенде первая жена Иакова явно противопоставляется своей младшей сестре, прекрасной Рахили, единственной женщине, которую Иаков желал и за которую заплатил такой высокой ценой: четырнадцатью годами тяжелого труда у ее отца. | В мандельштамовском „Вернись“ библейская кровосмесительница-дочь, которая по своей воле приходит к отцу, противопоставлена троянской Елене, идеалу красоты, за которую мужчины должны были бороться» [Там же].

Полностью разделяя мысль Тарановского о том, что в стихотворении произошла не путаница имен, а слияние двух библейских сюжетов, приходится, однако, оспорить его выводы. *Желтый сумрак*, действительно, несет на себе отсвет закатившегося иудейского солнца, однако *солнце Илиона* — это все то же черное солнце преступной и наказанной страсти (здесь — Париса к Елене)<sup>41</sup>. Смысл объединения образов Лии и дочерей Лота сводится к следующему: иудейские подлог на брачном ложе и кровосмесительство не преступны, а богоугодны, ибо нацелены на преумножение потомства и не имеют ничего общего со страстью. Объединению всех трех женских образов — Лотовых дочерей и старшей дочери Лавана —

---

<sup>41</sup> Ср. упоминания Трои в поэзии Мандельштама той поры, которым закономерно сопутствуют мотивы захвата и разрушения: «Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?» («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», 1915); «Где милая Троя? Где царский, где девичий дом? / Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник» («За то, что я руки твои не сумел удержать...», 1920).

под именем *Лия* способствовала безымянность первых двух, которая как нельзя лучше отвечала идее возвращения *в смешительное лоно*<sup>42</sup>.

В то же время существует прямая связь между обстоятельствами, вынудившими дочерей Лота возлечь со своим отцом, и уничтожением Содома. Вспомним канву библейских событий (Быт. 19). Лот, поселившийся в Содоме, отказался выдать своих гостей (двух ангелов в образе путников) на поругание содомлянам и предложил взамен двух своих девственных дочерей, но содомляне в ответ на это стали посягать на самого Лота и вознамерились выломать двери его дома. Тогда ангелы поразили содомлян слепотой и предупредили Лота, что Содом будет уничтожен в наказание за нечестие его жителей, поэтому Лоту следует немедленно покинуть город вместе со всею родней. Зятья Лота (т. е. женихи, помолвленные с его дочерьми) решили, что Лот шутит, и остались в Содоме. Ангелы силой вывели Лота с женой и двумя дочерьми из города, наказав им не оборачиваться. Но жена Лота оглянулась на город и была превращена в соляной столп. Потеряв жену и зятьев, Лот принужден был жить с дочерьми в пещере, скрываясь от мести окрестных жителей, которые, по-видимому, увязывали их невинность с причастностью к гибели Содома и Гоморры. Так как у Лота не было возможности восстановить свой род законным путем, его дочери решились прибегнуть к обману и по очереди возлгли со своим хмельным отцом.

Таким образом, преступные сексуальные намерения и привычки содомлян, ненавистные Богу, и противоестественное, но богоугодное сожителство ни о чем не ведающего Лота со своими дочерьми — суть крайние звенья единой цепи событий. Благодаря этому каузальному единству преступная страсть — денотат черного солнца — для Манделъштама метонимически связана с городом, наказанным за такую страсть, подобно Содому и Илиону<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Как заметил мне Р. Д. Тименчик, сближение имен *Лия* и *Елена* имеет и бытовую подоплеку: носительницы первого, стремясь ассимилироваться, как правило, меняли его на второе.

Черному солнцу Илиона — солнцу вины Париса, похитившего чужую жену (вдвойне чужую, ибо чужеземку) противопоставлен желтый сумрак — слабый отсвет иудейского солнца, который символизирует жертвенный отказ от индивидуального пребывания в истории через богоугодный и чуждый страстям инцест во имя *своего* рода и типологически связан с дионисийским самоумалением ночного солнца. В «Эта ночь непоправима...» нам предстает такое же противостояние двух солнц — еврейского желтого солнца умершей матери, тоже по-своему вернувшейся в *смесительное лоно*, и черного солнца вины Федры-России, влекомой к пасынку-инородцу.

Образы жителей Геркуланума, найденных при раскопках нетронутыми тлением, застигнутыми удушьем посреди своих обыденных занятий, традиционно внушали поэтам (и Мандельштаму в их числе) жутковатые картины внезапного пробуждения этого заживо погребенного общества. Участь Лото-

---

<sup>43</sup> По другой версии, «имя Л и я , которое он дает невесте, — из рассказа Н. Гумилева, где так зовут дочь Каина, к которой тот питает преступную страсть» [Гаспаров М. 2001: 749]. Ср.: «Источник имени Лия, по-видимому, не столько деятельная и некрасивая жена праотца Иакова, сколько придуманная Гумилевым младшая дочь Каина <...> (в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам из-за общей темы кровосмешения возникает путаница между этими созданиями фантазии Гумилева и дочерьми Лота)» [Ронен 2010: 17]. По-видимому, первым, не настаивая на факте заимствования, параллель отметил Майкл Баскер [1996: 156]. Эта гипотеза вызывает возражения. Во-первых, в рассказе «Дочери Каина» (1907), варьирующем мотивы «Двенадцати спящих дев» Жуковского, вождение Каина к Лии, младшей из его дочерей, не просто не богоугодно, а настолько неприемлемо в глазах Бога, что Он, допустивший убийство Каином брата, в данном случае, дабы предотвратить «великий грех», усыпляет Каина и повелевает семи его дочерям вечно стоять вокруг спящего, охраняя его летаргический сон. Во-вторых, в рассказе вместо привычного библейского колорита, семантически смежного с иудейским, создается буквально допотопный: главный герой, крестоносец, посланный разведчиком из Ливана в Святую Землю, сперва встречает пещерного медведя, а затем, погруженный в сон, видит первые времена, где малочисленные люди живут среди птеродактилей и ихтиозавров. Нужно также отметить, в связи с предполагаемой тождественностью солнца Илиона черному солнцу и в связи с мотивом гибнущего города, сопутствующим образу черного солнца в «Тристиях», что в рассказе Гумилева, несмотря на условную привязку действия к Третьему крестовому походу, нигде не упоминается о разрушении какого-либо города.



вой жены вполне могла придать поэтической фантазии то же направление.

4. Зададимся вопросом: как уживалась положительная оценка (древне)еврейского авантюрного инцеста ради продолжения и процветания рода, антиномичного (прото)христианскому инцестуальному влечению, пресекающему род, с характерными для Мандельштама второй половины 1910-х гг. антииудейскими настроениями, выражение которых граничило с юдофобской риторикой? Ведь даже в стихах на смерть матери обряд, совершаемый *израильтянами* (в данном случае — ироничный синоним *евреев*, в устах еврея, казалось бы, неуместный) над ее телом, предстает чуть ли не актом кощунства.

Чтобы правильно оценить эти противоречия, нужно принять во внимание, что за пределами эстетической сферы персональный выбор Мандельштама, при всей своей искренности, по существу секундарен. Мандельштаму по-настоящему дорог не тот или другой из взаимоисключающих вариантов, а как раз невозможность выбрать между ними, неразрешимость внутреннего конфликта — то есть то, что составляет специфику трагической коллизии<sup>44</sup>. Вероятно, этим объясняется и склонность Мандельштама к перемене убеждений на прямо противоположные<sup>45</sup>, и свойственное ему курьезное неразличе-

---

<sup>44</sup> Ср. мандельштамовскую программу, как ее реконструирует Г. Фрейдин на основе рецензии Мандельштама (1913) на «Фамиру-Кифареда» Анненского: «If you wish to be a poet, he suggests, you must be torn — whether between "woman and stars" (ultimately, your "mother" and the stars) or between a given and a desired identity. As soon as this conflict is resolved, you cease to "hear music," becoming as an artist both dead and blind. <...>» [Freidin 1987: 58—59]. Еще в письме Иванову из Монтрё от 13 (26) августа 1909 г. с отчетом о впечатлениях от его свежезданной книги статей «По звездам» Мандельштам упрекал мэтра в нейтрализации трагического напряжения: «...мне показалось, что книга слишком — как бы сказать — круглая, без углов. | Ни с какой стороны к ней не подступиться, чтобы разбить ее или разбиться о нее. | Даже трагедия в ней не угол — потому что вы соглашаетесь на нее. | Даже экстаз не опасен — потому что вы предвидите его исход» (Ш, 361).

<sup>45</sup> Ср. в записи П. Н. Лукницкого от 8 июля 1926 г.: «АА говорит, что не может понять в Осипе одной характерной черты: статья по благодордству

ние противоположностей<sup>46</sup>, и приоритет семантического ядра над придаваемыми ему значениями позитивности и негативности. По-видимому, Мандельштам заволаговывала позиция двойника, которую инспирировала Федра, объявив себя объектом, а Ипполита — субъектом преступной страсти, то есть перевернув истинное положение вещей. Аналогичную коллизию Мандельштам интенсивно разрабатывает в конце 1920-х — начале 1930-х гг. — в «Египетской марке», в текстах, связанных со скандалом вокруг «Уленшпигеля»<sup>47</sup>. Характерно, что он и сам охотно пользуется приемами двойника — и в поэме<sup>48</sup>, и в бытовом поведении<sup>49</sup>.

превосходна. Но в ней Осип Мандельштам восстает, прежде всего, на самого же себя, на то, что он сам делал и больше всех. То же с ним было, когда он восстал на себя же, защищая чистоту русского языка от всяких вторжений других слов, восстал на свою же теорию, идею об итальянских звуках и словах в русском языке (его стихотворения — итальянские арии). Трудно будет его биографу разобраться во всем этом, если он не будет знать этого его свойства — с чистейшим благородством восставать на то, чем он занимался, или что было его идеей». Не облегчил задачу биографа и опыт 1930-х гг., когда в Мандельштаме уживались тираноборец и сталинист, пацифист и милитарист, зовущий на «последний, решительный бой» (см. [Ронен 2002: 101]). Стоя одновременно на крайних точках идеологической оси, Мандельштам под влиянием исторических, биографических и медицинских обстоятельств лишь перемещал вес на ту или другую из них.

<sup>46</sup> Например, в статье «Конец романа» он не только упорно путает понятия центробежной и центростремительной силы («тяги»), но и даже непосредственно объясняет значение второй из них с точностью до наоборот: «центростремительная тяга, тяга от центра к периферии» (II, 122). Автору не указали на его ошибку ни редакторы трех прижизненных публикаций, ни жена, переписавшая текст. Так печаталось (и никогда не комментировалось) и во всех доступных мне посмертных изданиях, кроме одного, где формулировка отредактирована (без пояснений): «центростремительная тяга, тяга от периферии к центру» [Мандельштам 1990: II, 203]. Но это внесло еще худшую путаницу, так как по контексту следовало бы менять не формулировку, а термин: «центростремительная» на «центробежная».

<sup>47</sup> См. [Сошкин 2011].

<sup>48</sup> К примеру, в статье «О природе слова» (1922), нападая на символистов, Мандельштам от своего имени почти дословно воспроизвел фрагменты статей Андрея Белого (см. [Марголина 1991: 443]).

<sup>49</sup> Так, в связи с историей о присвоении Мандельштамом части причитавшегося Б. Лившицу гонорара Н. К. Чуковский резюмирует: «Характерно, что в результате всей этой истории не Лившиц обиделся на Мандель-

Из двух инцестуальных моделей Мандельштаму, разумеется, интересней трагическая, идущая от Еврипида. Соответственно, он видит себя, еврея, объектом притяжения вожделем Феды-России. Но его еврейство служит противовесом, привязывая его к себе узами библейского инцеста. Эти узы функционально схожи с веревками, которыми велел привязать себя к мачте Одиссей, готовясь внимать сиренам (вспомним *сирену пианизма* в «Скрябине и христианстве»).

5. После 1924 г. Мандельштам явным образом уже не возвращается к инварианту аномального солнца, причем теургическая мотивика освобождается от солярного контекста еще раньше<sup>50</sup> и уже никогда не исчезает из его творчества<sup>51</sup>. Независимо от нее в 1930-е гг. Мандельштам вновь мобилизует образы городов, постигнутых катастрофой. В частности, анализируя «Дайте Тютчеву стрекозу...» (1932), где читателю прямо предложены литературные загадки, и сопоставляя подтексты-отгадки, найденные как моими предшественниками, так и мною самим, я обнаружил, что практически все они датируются серединой 1820-х — серединой 1830-х гг., т. е. на сто лет старше своего «надтекста», и что для некоторых из них центральным является вариативный образ призрачного города, заколдованного сонного царства, Геркуланума, погребенного заживо под пеплом, и т. п. — образ, транслирующий идею столетнего возвращения, которую пестовал «серебряный век»

---

штама, а Мандельштам на Лившица» [Чуковский 1989: 164].

<sup>50</sup> Как справедливо отмечает Э. Вайсбанд, «социальная реальность революционной и послереволюционной России эксплицирует орфическую матрицу растерзания <...> в поэзии Мандельштама» [Вайсбанд 2008: 298]. В начале 1920-х гг. такой экспликацией стал сюжет о телесном распаде как следствии дисгармонизации мира и обращения времени вспять. Этот сюжет, развернутый прежде всего в «Я по лесенке приставной...» и «Веке» (оба — 1922), выделил М. Б. Ямпольский [2003], указав на источник, несколько отстоящий от орфического мифа и мистической доктрины Иванова, — «Тимей» Платона.

<sup>51</sup> См., например, [Сошкин 2014].

по отношению к «золотому», и овеванный эсхатологическими предчувствиями обеих эпох<sup>52</sup>.

Последующую экспликацию интересующий нас мотив получает в «Стихах о неизвестном солдате», в единственном из его фрагментов, вошедшем во все редакции почти без изменений и потому имеющем особое эпистемологическое значение для трактовки произведения в целом. В двух самых ранних ре-

---

<sup>52</sup> См. [Сошкин 2010]. В исследовании Юрия Левинга, которое в какой-то мере было спровоцировано знакомством с моей вышеуказанной статьей в рукописи и в первой (сетевой) публикации (2007), отмечен ряд мотивных и лексических совпадений основной редакции «Дайте Тютчеву стрекозу...» (ДТС) с несколькими стихотворениями Клюева: «Ночь со своднею-луной...», «Меня октябрь настиг плечистым...», «Я человек, рожденный не в боях...». Ученый приходит к выводу о неслучайности этих совпадений и о влиянии Клюева на Мандельштама (вопрос о направлении заимствования возникает из-за расплывчатой датировки перечисленных текстов Клюева — 1932—1933). Наиболее верным признаком этой интертекстуальной связи и ее вектора Левинг считает слово *прошва* как встречающееся только единожды в поэтическом словаре Мандельштама и непосредственно восходящее к «Меня октябрь настиг плечистым...» [Leving 2009: 55]. Но это обобщение не учитывает корпус поэтических переводов Мандельштама (за что несу ответственность и я как один из первых читателей и частных критиков работы Левинга). В переводе из Макса Бартеля «Когда мы шагаем в центральные кварталы...», опубликованном еще в 1925 г., мы найдем не только слово *прошва*, но и рифму-антецедент '*подошвы — прошвы*'. Едва ли было случайностью, что Мандельштам в ДТС воспользовался рифмой, ранее появившейся там, где шла речь о порабощенном городе в терминах уподобления города блуднице (о его бытовании в древности см. [Топоров 1987]): «И шаркают дальше наши грубые подошвы, / И город, с собачьим страхом в глазах, / Как девка, валяется у нас в ногах; / Но плюем на брильянты и кружевные прошвы!»; ср.: «Wir wandeln daher in Donner und Blitzen. / Die Stadt ist wie eine Dirne geschmückt, / Die sich demütig vor unsere Füße bückt. / Wir spotten der Perlen. Wir lachen der Spitzen» [Barthel 1920: 132]; букв. пер.: «Мы бродим в громе и в молнии. / Город, как шлюха, в украшениях, / Которая покорно кланяется нам в ноги. / Мы издеваемся над жемчужинами. Мы смеемся над кружевами» (ср. также *кружевные прошвы* > *наряды тафтяные* черновой редакции ДТС). Принимая общий вывод Левинга (подтверждаемый, в частности, ценным анализом мотива «бесхозного» перстня) о поэтическом диалоге Мандельштама с Клюевым и поэтами его круга не только в «Стихах о русской поэзии», но и, скрытым образом, в ДТС, подчеркну, что на данном этапе все же нельзя констатировать наличие в ДТС подтекстуальных при-

дакциях этот фрагмент находится непосредственно после вступительного четверостишия. Поэтому, с одной стороны, он подлежит более или менее автономному анализу, с другой же — его пониманием может в принципе быть обусловлено и понимание любого внеположного ему сегмента текста.

Шевелящимися виноградинами  
Угрожают нам эти миры  
И висят городами украденными,  
Золотыми обмолвками, ябедами,  
Ядовитого холода ягодами —  
Растяжимых созвездий шатры —  
Золотые созвездий жиры...<sup>53</sup>

Уподобление созвездий виноградным гроздьям базируется на общем признаке множественных скоплений однородных элементов<sup>54</sup>. Метафорические виноградины, в свой черед, уподоблены пушечным ядрам (по форме)<sup>55</sup> и наделены таким качеством, как ядовитость. Эти две характеристики подчеркнута переплетены друг с другом — за счет эпитета *шевелиющимися*, имеющего «мягкую», органическую, змеиную семанти-

---

мов, непосредственно отсылающих к сочинениям современников Мандельштама.

<sup>53</sup> В некоторых поздних редакциях — «Золотые убийства жиры». Ср. это разночтение с последовательным семантическим параллелизмом строк «Ядовитого холода ягодами» и «Убивать, холодать, голодать».

<sup>54</sup> Поэтому мандельштамовская зрительная аналогия шире, чем отмечавшиеся в этой связи гумилевская и нарбутовская: «звезды, как горсть виноградин» [Хазан 1991: 297], «Звезды — в злате виноград» [Лекманов 2006: 330], а также, к примеру, пастернаковская: «Ночь в звездах, стих норд-ост, / И жерди палисадин / Моргают сквозь нарост / Зрачками виноградин» («Как кочегар, на бак...», 1936). Ближе к решению Мандельштама другой образ у Нарбута, также отмеченный О. А. Лекмановым: «...виснут / Золотые гроздья звезд» [Там же]. В этой же связи уместно вспомнить шумерскую богиню Гештиннин, чье имя предположительно означает «виноградная лоза небес».

<sup>55</sup> В связи с чем указывалось на аполлинеровского артиллериста, который до мобилизации был виноградарем («Виноградарь из Шампани») (см. [Гаспаров М. 1996: 55] со ссылкой на И. Ю. Подгаецкую).

ку, но возникающего в контексте нависшей (в буквальном смысле) угрозы артобстрела<sup>56</sup>.

По мнению Н. А. Струве, образ украденных городов корреспондирует с исходной позицией пишущего. «"Украденные города", — утверждает он, — без всякого сомнения — намек на положение ссыльных, получавших „минус 6 или минус 12“, лишенных возможности пребывания в главных городах» [Струве 1988: 262]. В самом деле, если города украдены у ссыльного поэта, то эта коллизия строго симметрична той, которую подсказывает навязчивая анаграмма в раннем воронежском стихотворении:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:  
Уронишь ты меня иль проворонишь,  
Ты выронишь меня или вернешь, —  
Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...

Вяч. Вс. Иванов приводит это стихотворение как пример такого текста, где ключевое слово и анаграммируется, и называется прямо (см. [Выготский 1968: 514]). Имеется в виду слово *Воронеж*, которое, действительно, анаграммируется многократно. Однако эта сквозная анаграмма ничуть не заслоняет и другую — анаграмму слова *вор* — ключевой характеристики Воронежа, заданной не только паронимически, но и семантически («Пусти меня, отдай меня»; ср. репутацию *ворона* как птицы алчной и вороватой и символику *ножа* как воровского атрибута), а также контекстуально (ср. написанное в том же апреле 1935 г.: «Я живу на важных огородах. / Ванька-ключник мог бы здесь гулять»).

Впрочем, благодаря басенным коннотациям глаголов *уронишь*, *проворонишь*, *выронишь*, Воронеж предстает не только вором, но и потенциальной жертвой воровства. Зеркальным об-

---

<sup>56</sup> Поэтому представляются избыточными споры о том, что подразумевается под ядом *Вердена*: отравляющие газы или же источаемый жертвами артиллерийской бойни трупный яд (см. [Морозов 2006: 431]). Оба смысла равноправны. Более того, оба они должны потесниться, освобождая часть смыслового поля для *жажды* и *жары* из перевода бартелевского «Вердена» (см. ниже).

разом, украденные города являются не только жертвами, но и потенциальными агрессорами: превращенные в созвездия, они наделяются признаками умерших неестественной смертью, несущих угрозу в силу своей нерастраченной витальности. Эта двойственность возвращает нас к давнему образу *блуждающего огня* над умирающим городом («На страшной высоте блуждающий огонь...», 1918)<sup>57</sup>.

Комментируя образ украденных городов, А. Г. Мец неопределенно замечает: «Среди них подразумевается Петербург: отдаленные мотивные переключки — в одноименном переводе из М. Бартеля („Петербург“»)» (I, 659—660). На самом деле в «Стихах о неизвестном солдате» имеется целый ряд конкретных реминисценций из этого и других переводов из Бартеля<sup>58</sup>. В частности, словосочетание «виноградинами угрожают» восходит к строке «Боевых паденье градин». На том же отрезке текста «Петербурга» обнаруживается и мотивировка словосочетания «дальнобойное сердце», которое впервые появляется во второй редакции «Стихов о неизвестном солдате»; ср.: «Петербург! <...> В *сердце бьет* твое восстанье — / Боевых паденье градин. <...> Что тебе готовит утро, / *Сердце*, преданное бою?»<sup>59</sup> В других переводах из Бартеля содержатся прямые источники образов «яд Вердена» (см. [Григорьев, Петрова 1984: 5]) и «оспенный ... гений могил»: «*Верден*, ты жаждой и жарой, / Как приторным волнуешь ядом» («Верден»)<sup>60</sup>;

---

<sup>57</sup> О зловещих коннотациях этого образа см. [Тарановский 2000: 338—339].

<sup>58</sup> Как мы вскоре убедимся, в «Стихах о неизвестном солдате» получают развитие либо становятся объектами цитации преимущественно такие элементы этих переводов, которые не имеют строгих соответствий в немецком оригинале.

<sup>59</sup> Ср.: «Petrograd <...> Und mein Herz ist so in Aufruhr, / wie dein Herz im Frontgewitter. <...> Ach, wie ängstigt mich der Morgen! Soll dein Flammenherz veraschen» [Barthel 1920: 148—149]. Букв. пер.: «Петроград <...> И мое сердце в таком возбуждении, как твое во время фронтальной грозы. <...> О, как меня страшит утро! Неужели твое пламенное сердце станет пеплом!» (Мандельштам, возможно, не знал, что *Frontgewitter* — метеорологический термин, и принял его за метафору артобстрела).

<sup>60</sup> Ср.: «Verdun, dein Atem stinkt und fährt / Wie süßes Gift in das Geäder» [Barthel 1920: 76]. Букв. пер.: «Верден, твое дыхание зловонно и движется по артериям подобно сладкому яду».

«Край любезный, / Край французский. / Оспой ядер / Весь изрыт» («Песня девушки») <sup>61</sup>.

Образу угрожающих виноградин находится соответствие в «Если б меня наши враги взяли...», написанном параллельно началу работы над «Стихами о неизвестном солдате»: «Прошелестит спелой грозой Ленин». Эта строка, в свой черед, соединяет в себе аллюзию на апокалипсическое «вино ярости и гнева» (Откр. 19:15) <sup>62</sup> с вариацией все того же «Петербурга»: «Говорит Владимир Ленин: / "Начинать *поспело* время!"» <sup>63</sup>. Таким образом, словосочетание «виноградинами угрожают» содержит тонко рассчитанную цепную автоотсылку: к имени Ленина в недавнем стихотворении и оттуда — к этому же имени в переводном «Петербурге», в 1924 г. дважды публиковавшемся в периодике под названием «Ленинград». Но и на этом цепочка не заканчивается, протягиваясь к «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...», которое в газетной публикации (1932) тоже имело название «Ленинград». *Ленинград* и *виноград* образуют богатую рифму <sup>64</sup>, но более существенно, что сам

---

<sup>61</sup> Ср.: «Frankreich, Frankreich, / arme Erde, / vom Granatenschlag / durchsiebt» [Barthel 1917: 46]. Букв. пер.: «Франция, Франция, несчастная земля, просеянная сквозь сито артиллерийского огня». Передав *durchsiebt* как *изрыт*, Мандельштам привнес уподобление ядер — оспе по аналогии с речевым клише «щеки, изрытые оспой». Отсюда в «Стихах о неизвестном солдате» возник «оспенный <...> гений *могил*». Однако исходный бартелевский образ, исчезнувший в переводе, по-видимому, тоже отразился в тексте «Стихов...», — ср. «дождь, неприветливый сеятель».

<sup>62</sup> Ее отметил (но только непосредственно для обсуждаемого места «Стихов о неизвестном солдате») О. Ронен [Ронен 2002: 110]. Ср. перечисление мандельштамовских интертекстуальных параллелей к образу угрожающих плодов [Там же: 107].

<sup>63</sup> Ср.: «Lenin spricht, der kühle Stürmer: „Auf, es ist die Zeit gekommen“» [Barthel 1920: 148]. Букв. пер.: «Говорит Ленин, хладнокровно атакуя: "Вперед, время пришло!"».

<sup>64</sup> Ср. в мемуарах Пяста (1929): «...с тех пор как Москва стала единственной столицей СССР, среди бывших Ленинградцев (см. сборник С. П. Боброва „Виноградари над лозами“. Если „виноградари“, то ведь и "ленинградари") стала с тех пор наблюдаться <...> тяга граждан-интеллигентов в Москву <...>» [Пяст 1997: 193] («...кн. стихов Боброва», — поправляет мемуариста Р. Д. Тименчик, который любезно и указал мне на эту параллель, — «называлась „Вертоградари над лозами“» [Там же: 388]). Паро-



текст «Ленинграда» многообразно пересекается со «Стихами о неизвестном солдате» — тропологически («Золотые созвездий жиры» < «Рыбий жир <...> речных фонарей»<sup>65</sup>), лексически («Шевелящимися <...> угрожают» < «шевеля кандалами») и, главное, тематически: описано возвращение в подмененный город, город-западню (ср. амбивалентные *кандалы цепочек дверных*, благодаря которым в слове *город* актуализируется его этимология, но только со сменой направления значения: функция защиты оборачивается функцией заточения). Сквозь этот город просвечивает другой, призрачный, «украденный», — Петербург, населенный мертвецами (ср.: «Петербург! У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голова») <sup>66</sup>.

*Украденные города* получают разработку сразу в двух противоположных направлениях — как радикально иное по отношению к месту ссылки поэта, который от этого иного отделен пространственной (Ленинград) и временной (Петербург) дистанцией, и как почти оксюморонный образ, подразумевающий динамизацию того, что является статичным по определению. Кража городов трактуется в цыганском духе, как об-

---

нимическая связь *винограда* с *Ленинградом* находится в очевидном противоречии с семантической контрастностью солнечной лозы и северного климата, но это противоречие преодолевается за счет дополнительной характеристики космических виноградин — *холода ягоды*, — которая в поэтическом мире Манделштама не является семантическим раздражителем — ср. образ *замороженного винограда* («Армения», 2) (параллель отмечена в [Левин 1979: 198]); ср. строки утерянного стихотворения воронежского периода: «Такие же люди, как вы, / С глазами вдолбленными в череп, / Такие же судьи, как вы, / Лишили вас *холода* тутовых *ягод*»; ср. также тройное лексическое совпадение с текстом 1922 г.: «Из свежих капель *виноградник* / *Зашевелился* в мураве: / Как будто *холода* рассадник / Открылся в лапчатой Москве» («Московский дождик»).

<sup>65</sup> Ср. в черновых вариантах «Чуть мерцает призрачная сцена...»: «А взгляни на небо — закипает [А на небе варится не плохо] / Золотая дымная уха: / Словно звезды мелкие рыбешки / И на них густой навар». Этот претекст удостоверяет, во-первых, парадигматическую общность звездного жира на темном небе и фонарного жира на темной воде, а во-вторых — устойчивую связь этой метафорики с темой Петербурга.

<sup>66</sup> Об этой двойственности см. [Левин 1972: 43–44], [Przybylski 1987: 144–146].

ращение оседлого в кочевое: украденные города оказываются метафорой в квадрате — метафорой таких метафор звезд, как *шатры* (причем, в свете экзонимов, отражающих восприятие цыган как выходцев из Египта<sup>67</sup>, цыганский колорит *шатров* нисколько не противоречит другим египетским ассоциациям — с походом Наполеона [Семенко 1997: 92] или библейским Исходом [Гаспаров М. 1996: 70]) и *золотые жиры*, причем эти последние паронимически намекают на *ожерелья*<sup>68</sup>, определение которых (*золотые*) позволяет отождествить их с монетами. (Далее в «Стихах о неизвестном солдате» цыганская тема получит продолжение в образе *звездного табора*.)

Подобно тому как в тексте-прототипе сквозь мертвый Ленинград просвечивает призрачный Петербург, «знакомый <...> до детских припухлых желез» и приводящий на память принудительное глотание рыбьего жира в детстве<sup>69</sup>, так же и в «Стихах о неизвестном солдате» описание смертельной угрозы странно ассоциируется с картинами детства. Это происходит отчасти благодаря слову *ябедами*, которое, хотя и употреблено в старинном значении ('жалобами', 'доносами')<sup>70</sup>, но, несколько отстоя от параллельного образа *изветливых звезд*<sup>71</sup>, все равно

---

<sup>67</sup> Ср. в идиллии Черниковского «В знойный день» (1905, пер. В. Ходасевича): «...Мальчик / В сны наяву погрузился. Что в хедере слышит, бывало, / То ему чудится всюду. Пришли на деревню цыгане, / Просто сказать — кузнецы: так он в них увидел египтян».

<sup>68</sup> Ср. словосочетание *ожерелий жир* («Внутри горы бездействует кумир...», 1936), на которое уже указывалось в этой же связи, но в ином контексте: [Мейлах 1994: 144].

<sup>69</sup> Кроме того, *желток*, по замечанию Ю. И. Левина, может «ассоциироваться с гоголь-моголем» [Левин 1972: 39].

<sup>70</sup> Как отсылку к XVIII веку его расценивает Б. М. Гаспаров [1994: 235]. В сочетании *ябед* с *виноградинами*, которыми *угрожают* неизвестные *миры*, можно также заподозрить намек на библейский эпизод засылки лазутчиков в Землю Обетованную, вернувшихся оттуда в испуге от исполинских размеров всего виденного, включая «гради утверждени ограждением велицы зело» (Числ. 13:29), и принесших «плод земный» (13:27), традиционно изображаемый в виде огромной виноградной лозы, которую несут на перекладине двое людей (см., в частности, известную иллюстрацию Доре).

<sup>71</sup> Из предшествующего (первого) фрагмента «Стихов о неизвестном солдате». Параллелизм отмечен Ю. И. Левиным [1979: 198].

звучит как ходовое слово из детского лексикона со значением 'ябедниками' (ну а соседние *обмолвки* вполне можно истолковать как характерный признак детской речи). Но главная причина — в том, что на всем протяжении фрагмента исподволь нагнетаются коннотации рождественского праздника: анаграмма слова *шары*, потенциально заключенная в слове *шатры* и подсказанная тройной рифмой (*миры — шатры — жиры*) и названием шарообразных объектов (*виноградин* и *ягод*), привязка этих объектов к такому обстоятельству, как *холод*, дважды повторенный эпитет *золотые*, дважды повторенное упоминание *созвездий* и, наконец, абстрактный образ *висящих обмолвок* и *ябед*, которые, как показал М. Ю. Лотман, представляют собой анаграмму слова *яблоки* [Золян, Лотман 2012: 34–35]<sup>72</sup>, — все эти детали рисуют елку, украшенную яблоками, бусами (ср. паронимические 'ожерелья'), оплывающими (ср. *жиры*) свечами, сверкающими шарами и звездами<sup>73</sup>.

На пересечении с мотивом путешествия во времени и преодоления хронологической предопределенности, стержневым для «Стихов о неизвестном солдате» (согласно обобщающим интерпретациям, предложенным О. Роненом, В. М. Живовым, Б. М. Гаспаровым и другими), образ рождественской елки имеет совершенно четкую литературную «прописку» — творчество Диккенса. Прежде всего приходит на ум, конечно, «Рождественская песнь в прозе» (1843), где духи святков сперва показывают Скруджу рождественские эпизоды его детства и юности, затем прошлогоднюю встречу Ро-

---

<sup>72</sup> К этому можно добавить, что образ золотых яблок, определение *украденные* и общая картина ночного неба — все это обеспечивает суммарную отсылку к одиннадцатому подвигу Геракла, который с помощью Атланта похитил из сада Гесперид (дочерей Ночи) золотые яблоки, дарующие вечную молодость.

<sup>73</sup> Под другим углом этот же ряд может складываться в «образ химической войны как одного из аспектов войны глобальной», который склонен тут видеть Ю. И. Левин: «„шевелиющиеся виноградины“, „я д о в и т о г о холода ягоды“, висящие шатры и города, золотая расцветка — все это напоминает картинку с изображением газовой атаки (учебники и книжки по ПВХО — противохимической обороне — были широко распространены в 30-х годах)» [Левин 1979: 198].

ждества семейством его подчиненного и, наконец, потенциальное близкое будущее, в котором Скрудж видит сам себя умершим и безвозвратно загубившим свою душу. Духовное перерождение, достигнутое благодаря этому визионерскому опыту, позволяет Скруджу избежать ужасной участи.

Другое релевантное сочинение Диккенса — «Рождественская елка» (1850). В этом очерке писатель мысленно возвращается в детство, причем метафорой прожитой жизни служит огромная рождественская ель, чьи самые молодые верхние ветви, находящиеся дальше всего от наблюдателя, соответствуют самым давним годам детства и юности.

На движение вспять во времени может намекать и один из подтекстов строк «Ядовитого холода ягодами — / Растяжимых созвездий шатры — / Золотые созвездий жиры...». Прецедентом присвоения золотому звездному небу качества ядовитости является признание Гамлета Розенкранцу и Гильденстерну: «...этот чудесный небосклон, эта величественная кровля, сверкающая золотым огнем — что ж, мне она кажется только смешением ядовитых паров» (пер. А. И. Кронеберга, 1844)<sup>74</sup>. Дело в том, что немного ранее в той же самой сцене Гамлет, издеваясь над Полонием, говорит о способности пятиться против хода времени: «Вы сами, сударь, сделались бы так же стары, как я, если бы могли ползти, как рак, назад» (пер. Кронеберга).

Источник образа ядовитых созвездий подтверждается хорошо известными дальнейшими гамлетовскими аллюзиями в «Стихах о неизвестном солдате». Но отдельный подтекст имеется и у образа ядовитых виноградин, — это слова Моисея о евреях-отступниках из его предсмертного обращения к на-

---

<sup>74</sup> Развивая наблюдение Г. А. Левинтона о том, что стих «Этот воздух пусть будет свидетелем» восходит к «Современной оде» («И — беру небеса во свидетели») (см.: I, 659), М. В. Безродный отметил, в частности, следующий параллелизм рифмующих сегментов у Мандельштама и Некрасова: «Шевелящимися виноградинами <...> И висят городами украденными» < «Не обидишь ты даром и гадины <...> И червонцы твои не украдены» (см. запись в блоге Безродного от 8.9.2012: [m-bezrodnyj.livejournal.com/449388.html](http://m-bezrodnyj.livejournal.com/449388.html)). В свете этого параллелизма змеиная семантика в мандельштамовском тексте может иметь наряду с шекспировской также и некрасовскую генеалогию.

роду Израиля: «От виноградов бо содомских виноград их, и розга их от Гоморры: грозд их грозд желчи, грозд горести их: ярость змиев вино их, и ярость аспидов неисцельна» (Втор. 32:32) (см. [Кацис 2002: 145]). В ретроспективе мандельштамовских обращений к мотиву украденного города намек на Содом и Гоморру доказывает истинность библейского подтекста, а он, симметричным образом, удостоверяет принадлежность фрагмента «Шевелящимися виноградинами...» к той веренице текстов, которая начинается стихотворением о Федре и ее атрибуте — черном солнце<sup>75</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

[Апулей 1931]. *Апулей*. Золотой осел / Пер. М. Кузмина. Ст. и коммент. Адр. Пиотровского. — Л.

[Баскер 1996]. *Баскер М.* К разбору рассказов Н. С. Гумилева «Принцесса Зара» и «Дочери Каина» // Гумилевские чтения. СПб. — С. 137—157.

[Бахтин 1979]. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. Текст подг. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина. Прим. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — М.

[Блок 1981]. *Блок А.* Театр / Вступ. ст., сост. и прим. П. П. Громова. — Л.

[Вайман 2013]. *Вайман Н.* Черное солнце Мандельштама. — М.

[Вайсбанд 2008]. *Вайсбанд Э.* Орфей // «Сохрани мою речь...», 4/2. — М. — С. 293—303.

[Вестбрук 2003]. *Вестбрук Ф.* Орфизм и возникновение трагедии в концепции Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы международной научной конференции 9—11 сентября 2002 г. — Томск; М. — С. 34—51.

[Выготский 1968]. *Выготский Л. С.* Психология искусства. — М.

[Гаспаров Б. 1994]. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. — М.

[Гаспаров М. 1996]. *Гаспаров М. Л.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. — М.

---

<sup>75</sup> Благодарю Михаила Безродного за всестороннюю щедрую помощь в работе с немецкими источниками.

[Гаспаров М. 2001]. *Гаспаров М. Л. Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Проза / Сост. Ю. Фрейдина; предисл. и прим. М. Гаспарова; подг. текста С. Василенко. — М. — С. 723—854.*

[Гаспаров, Ронен 2003]. *Гаспаров М. Л., Ронен О. Похороны солнца в Петербурге: О двух театральных стихотворениях Мандельштама // Звезда, 5. — С. 207—219. — Цит. по: <<http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/gaspar.html>>.*

[Григорьев, Петрова 1984]. *Григорьев А., Петрова Н. О. Мандельштам: Материалы к биографии // Russian Literature, 15 (1). — Р. 1—27.*

[Еврипид 1999]. *Еврипид. Трагедии: В 2 т. / Пер. И. Анненского. Изд. подг. М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо. — Т. I. — М.*

[Золян, Лотман 2012]. *Золян С., Лотман М. Исследования в области семантической поэтики акмеизма. — Таллинн.*

[Иванов 1905]. *Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни, 6. — С. 185—220. — Цит. по <[rvb.ru/ivanov/2\\_lifetime/rel\\_dionisa/vopr\\_zhizni\\_1905\\_6.htm](http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/rel_dionisa/vopr_zhizni_1905_6.htm)>.*

[Иванов 1905а]. *Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни, 7. — С. 122—148. — Цит. по <[rvb.ru/ivanov/2\\_lifetime/rel\\_dionisa/vopr\\_zhizni\\_1905\\_7.htm](http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/rel_dionisa/vopr_zhizni_1905_7.htm)>.*

[Иванов 1909]. *Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. — СПб. — Цит. по <<http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1987>>.*

[Иванов 1916]. *Иванов Вяч. Борозды и Межи: Опыты эстетические и критические. — М. — Цит. по <[rvb.ru/ivanov/2\\_lifetime/borozdy/toc.htm](http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/borozdy/toc.htm)>.*

[Иванов 1923]. *Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. — Баку. — Цит. по <[rvb.ru/ivanov/2\\_lifetime/dionis/toc.htm](http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/dionis/toc.htm)>.*

[Иванов 1971—1987]. *Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. О. Дешарт, Д. В. Иванова, Л. В. Ивановой, при уч. А. Б. Шишкина. С введ. и прим. О. Дешарт. — Брюссель. — Цит. по <[rvb.ru/ivanov/1\\_critical/1\\_brussels/toc.htm](http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/toc.htm)>.*

[Иванов В. В. 1997]. *Иванов Вяч. Вс. Современность античности: «Черное солнце» Федры // Иностранная литература, 1. — Цит. по: <[philology.ru/literature1/ivanov-97.htm](http://philology.ru/literature1/ivanov-97.htm)>.*

[Кацис 2002]. *Кацис Л. Осип Мандельштам: мускус иудейства. — Иер.; М.*

[Ковалева 2005]. *Ковалева И. Психея у Персефоны: Об истоках одного античного мотива у Мандельштама // НЛО, 73. — С. 203—212.*

[Кузин, Мандельштам 1999]. *Кузин Б. Воспоминания. Произведения. Переписка; Мандельштам Н. 192 письма к Б. С. Кузину / Сост.,*

предисл., подг. текстов, прим. и коммент. Н. И. Крайневой и Е. А. Пережогойной [при уч. М. А. Давыдова]. — СПб.

[Левин 1972]. *Левин Ю. И.* Разбор двух стихотворений Манделъштама // *Russian Literature*, 1 (2). — P. 37—48.

[Левин 1979]. *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Манделъштама тридцатых годов, II («Стихи о неизвестном солдате») // *Slavica Hierosolymitana*, IV. — С. 185—213.

[Лекманов 2006]. *Лекманов О.* «Шевелящимися виноградинами угрожают нам эти миры» // *Собрание сочинений: К 60-летию Л. И. Соболева.* — М. — С. 328—331.

[Манделъштам 1990]. *Манделъштам О.* Сочинения: В 2 т. / Вступ. ст. С. С. Аверинцева. Сост. С. С. Аверинцева и П. М. Нерлера. Подг. текста и коммент. А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера. — М.

[Манделъштам 2009—2011]. *Манделъштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. — М.

[Манделъштам Н. 1990]. *Манделъштам Н. Я.* Вторая книга / Подг. текста, предисл., прим. М. К. Поливанова. — М.

[Манделъштам Н. 1997]. «Любил, но изредка чуть-чуть изменял»: Заметки Н. Я. Манделъштам на полях американского «Собрания сочинений» Манделъштама / Подг. текста, публ. и вступ. заметка Т. М. Левиной. Прим. Т. М. Левиной и А. Т. Никитаева // *Philologica*, 4. — С. 169—199.

[Марголина 1991]. *Марголина С. М.* О Манделъштам и А. Белый: Полемика и преемственность // *Russian Literature*, XXX. — P. 431—454.

[Мейлах 1994]. *Мейлах М.* Об одном экзотическом подтексте «Стихов о неизвестном солдате» // *Столетие Манделъштама: Материалы симпозиума* / Ред.-сост. Р. Айзелвуд и Д. Майерс. — Tenafly, NJ. — P. 112—118.

[Морозов 2006]. *Морозов А. А.* К истории «Стихов о неизвестном солдате» // *Язык. Стих. Поэзия: Памяти М. Л. Гаспарова.* — М. — С. 425—441.

[Мусатов 2000]. *Мусатов В.* Лирика Осипа Манделъштама. — Киев.

[Полякова 1997]. *Полякова С. В.* «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. — СПб.

[Проскурина 2001]. *Проскурина В.* «Cor Ardens»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // *НЛО*, 51. — С. 196—213.

[Пяст 1997]. *Пяст Вл.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подг. текста, коммент. Р. Тищенко. — М.

[Ронен 2002]. *Ронен О.* Поэтика Осипа Манделъштама. — СПб.

[Ронен 2003]. *Ронен О.* Темы из Гейне в творчестве Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы международной научной конференции 9—11 сентября 2002 г. — Томск; М. — С. 75—81.

[Ронен 2007]. *Ронен О.* Шрам: Вторая книга из города Энн. — СПб.

[Ронен 2010]. *Ронен О.* Чужелюбие: Третья книга из города Энн. — СПб.

[Сегал 1998]. *Сегал Д.* Осип Манделъштам: История и поэтика. — Ч. 1, кн. 1. — Jerusalem; Berkeley.

[Сегал 2006]. *Сегал Д. М.* Литература как охранная грамота. — М.

[Семенко 1997]. *Семенко И. М.* Поэтика позднего Манделъштама. — М.

[Силард 2008]. *Силард Л.* Таврида Манделъштама // Крымский текст в русской культуре: Материалы международной научной конференции (СПб.; 4—6 сентября, 2006 г.). — СПб. — С. 168—189.

[Сошкин 2004]. *Сошкин Е.* Горенко и Манделъштам // Wiener Slawistischer Almanach, 53. — S. 73—129.

[Сошкин 2010]. *Сошкин Е.* К пониманию стихотворения Манделъштама «Дайте Тютчеву стрекозу...» // Пермьяковский сборник. Часть 2 / Ред.-сост. Н. Мазур. — М. — С. 529—546.

[Сошкин 2011]. *Сошкин Е.* «Жил Александр Герцович...»: Материалы для комментария // «Сохрани мою речь...», 5/2 / Ред.-сост. С. Василенко, А. Еськова, О. Лекманов, П. Нерлер, С. Шиндин. — М. — С. 407—459.

[Сошкин 2014]. *Сошкин Е.* Смуглые щеки Ламарка // «Сохрани мою речь...», 6. — М. [В печати.]

[Струве 1988]. *Струве Н.* Осип Манделъштам. — London.

[Тарановский 2000]. *Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. — М.

[Топоров 1987]. *Топоров В. Н.* Заметки по реконструкции текстов. IV. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста / Отв. ред. Т. В. Цивьян. — М. — С. 121—132.

[Фрейдин 1991]. *Фрейдин Г.* Сидя на саях: Осип Манделъштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы, 1. — С. 9—31.

[Ханзен-Лёве 2003]. *Ханзен-Лёве.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. М. Ю. Некрасова. — СПб.



[Хазан 1991]. *Хазан В.* «Это вроде оратории»: (Попытка комментария лирического цикла, посвященного памяти А. Белого, и «Стихов о Неизвестном солдате» О. Мандельштама) // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века. — Грозный. — С. 268—313.

[Чуковский 1989]. *Чуковский Н.* О Мандельштаме // Он же. Литературные воспоминания / Сост. М. Н. Чуковская. Вступ. ст. Л. И. Левика. — М. — С. 148—171.

[Эткинд 1995]. *Эткинд Е.* «Рассудочная пропасть»: О мандельштамовской «Федре» // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж.

[Ямпольский 2003]. *Ямпольский М.* История культуры как история духа и естественная история // НЛО, 59. — Цит. по: <[magazines.russ.ru/nlo/2003/59/iamp.html](http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/iamp.html)>.

[Barthel 1917]. *Barthel M.* Freiheit!: Neue Gedichte aus dem Kriege. — Jena.

[Barthel 1920]. *Barthel M.* Arbeiterseele: Verse von Fabrik, Landstraße, Wanderschaft, Krieg und Revolution. — Jena.

[Freidin 1987]. *Freidin G.* A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation. — Berkeley.

[Leving 2009]. *Leving Yu.* Whose is a Seal-Ring?: Kliuev's Subtexts in Mandelstam's Poem «Give Tiutchev the Dragonfly» // Slavic and East European Journal, 53 (1). — P. 40—63.

[Przybylski 1987]. *Przybylski R.* An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest / Transl. by M. G. Levine. — Ann Arbor.

[Ronen 1983]. *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. — Jerusalem.

[Taranovsky 1976]. *Taranovsky K.* Essays on Mandel'stam. — Cambridge, Mass.; London.

[Taranovski 1982]. *Taranovski K.* Knjiga o Mandeljštamu. — Beograd.