

Сергей Шиндин

Книга в биографии и художественном мировоззрении

Мандельштама. III

8. Рукописи и рукописное начало в биографии и творчестве

Одним из глубоко индивидуальных проявлений актуализации визуальной природы художественного текста в биографии и творчестве писателя выступают рукописи, изобразительное начало в которые в виде рисунков, разного рода записей и помет на полях рабочих страниц вносится самим автором, вследствие чего они начинают выполнять по отношению к будущей книге своеобразную вспомогательную, «орнаментальную» функцию. В первую очередь это происходит за счет того, что возникающий зрительный ряд в той или иной форме отображает ход самого творческого процесса: *«Рукописное в живописи как фактурообразующее (в семиотическом значении) и как дезавтоматизирующее (в более общем плане) начало в инверсированном виде соответствует некоторым проявлениям автоматизма в работе писателей и поэтов над рукописью. Имеются в виду автоматические зарисовки, бессознательно делающиеся на полях черновика. В отличие от дезавтоматизмов рукописных записей в живописи, являющихся частью поэтической установки, рисунки в рукописях не обладают подобной установкой на художественность и служат лишь индикатором состояния мышления писателя»* [Злыднева 2008b: 108]. Данный факт, несомненно, осознавал и Мандельштам¹ – сознательная контаминация литературного и изобразительного компонентов текста присутствует в одном из автоописательных фрагментов повести «Египетская марка»: *Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок. Так на полях черновиков возникают арабески и живут своей самостоятельной, прелестной и коварной жизнью. – Скрипичные человечки пьют молоко бумаги. – Вот Бабель: лисий*

¹ Далее – О.М. Первые две части настоящей работы, уже нуждающиеся в неизбежных исправлениях и многочисленных фактографических и библиографических дополнениях, см. в: «Toronto Slavic Quarterly». 2016. № 55, 56. По ряду объективных и субъективных причин вторая из них была представлена автором редакции без предполагавшихся приложений, одно из которых (п. 10: «Стихотворение “Сегодня ночью, не солгу...” в контексте художественного мира Мандельштама») содержится в этой публикации. – Цитаты из произведений О.М. даны в тексте с указанием тома и страницы по изданию: [Мандельштам 1993–1997]; даты до 14 февраля 1918 года указаны по старому стилю.

подбородок и лапки очков. – Парнок – египетская марка. – Артур Яковлевич Гофман – чиновник министерства иностранных дел по греческой части. <...> – И пустое место для остальных (2, 478); в черновом варианте этого фрагмента образ рукописи представлен еще более отчетливо: *профиль провизора был прелестен: – Лисий подбородок и лапки очков. – Точь-в-точь рисунок пером на черновой рукописи [двадцатого века] двадцатых годов. <...> – Давайте порвем серьезные рукописи и оставим одни петушиные арабески на полях (2, 569);* развернутый комментарий ко всему фрагменту и его черновым редакциям см. в: [Лекманов и др. 2012: 235–239]. Более того, как следует из ранних редакций, первоначально данному эпизоду О.М. придавалось намного большее значение, и в сюжетном пространстве он должен был разворачиваться в нескольких направлениях.

Во-первых, исполнять этот рисунок должен был не автор, а главный герой повести: *присев к столу, Парнок машинально нарисовал пером усатую красавицу гречанку. Так на полях черновика возникают арабески и живут своей собственной прелестной и коварной жизнью (2, 570).* Во-вторых, немаловажен тот факт, что в одном из вариантов рассматриваемого фрагмента содержится замечание автора-повествователя, прямо отражающее явную смысловую связь ситуации нанесения на листы рукописи случайных рисунков и воображения как главной составляющей творческого акта: *Скрипичные человечки, которых рисуют чернилами на полях рассеянные авторы, эти разбрызгнутые пером капли воображения – в сущности, одни [подбородки да приятельские носы] фармазонские подбородки да гофманские носы – мне гораздо милее круглолицых характеров (2, 569),* – что может рассматриваться как совершенно откровенная автохарактеристика самого творческого процесса; ср.: *[Не имея дара к связному рассказу] Я без толку мараю бумагу, рукопись потом перечеркиваю и оставляю одни рисунки на полях» (2, 570).* Возможно, именно поэтому происходит перевод эпизода рисования из сюжетного пространства на экстратекстуальный уровень, когда автор как носитель творческого, креативного начала «замещает» собой героя – Парнока – в функции исполнителя графического изображения, хотя и маргинального по своей основе, но исключительно значимого для всего хода повествования. В-третьих, еще в одной из черновых редакций исполнителем рисунков, очевидно, выступает сам герой, которому (на чем внимание акцентируется особо), для этого были необходимы вполне определенные лиловые чернила: *Чтобы сделать провизора, понадобилась целая банка густых лиловых чернил Латидузона (2, 570).* И, очевидно, сочетание таких обстоятельств во многом позволило создать (трудно сказать, кому конкретно – автору-повествователю или герою) удачный рисунок,

описание которого в компрессированной форме включает в себя образность будущих фрагментов окончательной редакции текста, в том числе и образ ‘рукописей’: *профиль провизора был прелестен: – Лисий подбородок и лапки очков. Точь-в-точь рисунок пером на черновой рукописи [двадцатого века] двадцатых годов. Ах, эти скрипичные человечки! Завитушки! Гребешки! [прелестные носы и подбородки!] Фельдмаршальские носы и сенаторс<кие> подбородки! Давайте порвем серьезные рукописи и оставим одни петушиные арабески на полях. Да здравствуют третьи скрипки Маринской оперы! Пусть они нам заварят увертюру к «Леноре» или к «Эгмонту» Бетховена (2, 569).*

8.1. Специфика семантического наполнения образа рукописи

Образ ‘лиловых чернил’, фигурирующий в наборе формирующих рассматриваемый смысловой комплекс семантических элементов, в художественном мире О.М. сам по себе имеет весьма широкий набор ассоциаций, прямо и опосредованно связанных с метатекстуальной, метапоэтической тематикой. Трудно сказать, продиктована ли явная маркированность такого кажущегося вполне обыденным «явления» особенностями авторского замысла (и выбором необходимых для этого художественных средств) или конкретными реалиями повседневной жизни, но его проявление в мандельштамовском творчестве, как и эпитета ‘лиловый’, всегда связано с дополнительным семантическим «приращением»². Формирующийся таким образом набор смысловых корреляций дает основания для гипотетической реконструкции еще одного «семантического сдвига», который присутствует в отброшенном позднее автором черновом фрагменте «Египетской марки», содержащем появление периферийного героя Лидина и образа ‘лиловых чернил Лapidузона’. В одной из первоначальных редакций эта сцена осложняется включением в нее л.тературной, собственно книжной составляющей – Лидин так обращается к Парноку: *<– Когда> вы еще были учеником, молодой человек, – сказал он, – и читали Шиллера и Пушкина, [вы, наверное, пользовались лиловыми чернилами Лapidузона] я уже знал секрет лиловых чернил Лapidузона (2, 570).* Формирование этого набора имен может быть прямо сопоставлено с уже цитировавшимся фрагментом главы «Книжный шкаф»

² Один из примеров тому – использование этого определения в «книжном» контексте (в связи с героиней одного из самых популярных стихотворений Гейне) в мандельштамовских «Стансах» 1935 года («Я не хочу среди юношей тепличных...»): *лиловым гребнем Лорелеи, Садовник и пала наполнил свой досуг (3, 96)*; фонетическое «обоснование этого предложено в: [Видгоф 2015: 203].

«Шума времени»: *У Лермонтова переплет был зелено-голубой и какой-то военный, недаром он был гусар. Никогда он не казался мне братом или родственником Пушкина. А вот Гете и Шиллера я считал близнецами* (2, 356–357), – где из четырех названных имен вопрос возникает только с упоминанием Шиллера. Помимо этой главы, именно в связи с описанием домашней библиотеки отличающимся предельно эмоциональными, оценочными личностными коннотациями (см.: [Шиндин 2016а: 61–69]), и рассмотренного чернового варианта «Египетской марки», его имя встречается еще в главе «Хаос иудейский» в непосредственной связи с описанием духовного становления отца О.М.: *Четырнадцатилетний мальчик, которого натаскивали на раввина и запрещали читать светские книги, бежит в Берлин, попадает в высшую талмудическую школу, <...> вместо Талмуда читает Шиллера, и, заметьте, читает его как новую книгу* (2, 362). Видимо, с большой долей вероятности можно говорить о том, что для автора фигура немецкого романтика в большей степени была значима в личной, семейной перспективе и не имела самостоятельной ценности. Вместе с тем, как было отмечено С. Голдбергом, в «интертекстуальном» отношении для художественного сознания О.М. могут быть значимы даже не столько сами стихотворения Шиллера «Элизиум» и «Боги Греции», сколько их музыкальное переложение, выполненное Шубертом; см.: [Goldberg 2013: 120–121]³.

Одновременно с этим, в окончательной редакции «Египетской марки» фрагмент, открывающий весь реконструируемый содержательный ряд: *Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок... и т.д.* (2, 478), – предшествует разворачиваемой далее живописной, изобразительной образности, ассоциативно формирующейся вокруг упоминания творчества представителей барбизонской школы⁴: *А я не получу приглашенья на барбизонский завтрак, хоть и разламывал в детстве*

³ Любопытным представляется то обстоятельство, что имена этих представителей германской культурной традиции уже возникали в работах мандельштамоведов, но порознь: писатель – в статьях О. Ронена (см.: [Ронен 2002: 231 (им. ук.)]), а композитор – в исследовании В.В. Мусатова (см.: [Мусатов 2000: 557 (им. ук.)]).

⁴ См.: [Кантор 1991: 66]; подробный комментарий этого фрагмента предложен в: [Лекманов и др. 2012: 242–245, 247–252]. Большинство комментаторов видит в данном фрагменте прямые отголоски творчества художников-импрессионистов; согласно точке зрения И.А. Доронченкова, «Мандельштам, лишь постепенно открывавший новую французскую живопись, мог в ту пору не придавать существенного значения смешению понятий. Его серьезное знакомство с импрессионизмом, вероятнее всего, только начиналось, а барбизонцев он вполне мог уже знать» [Доронченков 2013: 517]; ср.: [Лекманов и др. 2012: 244–245]. (К сожалению, у автора этих строк не было возможности учесть первую из этих публикаций при работе над предыдущими частями настоящего исследования.) Исключительно метафорический характер этого описания не позволяет наверняка атрибутировать стоящие за ним живописные источники и отнести его к числу мандельштамовских экфрасисов, в отличие, например, от передачи в «Путешествии в Армению» конкретных впечатлений от живописи импрессионистов и постимпрессионистов; см.: [Шиндин 2009], [Злыднева 2010]; [Доронченков 2013] и мн. др.

шестигранные коронационные фонарики с зазубринкой и наводил на песчаный сосняк и можжевельник – то раздражительно-красную трахому, то синюю жвачку полдня какой-то чужой планеты, то лиловую кардинальскую ночь (2, 478). Использование эпитета ‘лиловый’ в данном случае интересно не только тем, что им водится «религиозная» тематика, но и его довольно прозрачными интертекстуальными связями. Современные комментаторы, в частности, допускают наличие в этом отрывке возможного литературного подтекста: «“Лиловой” и “кардинальской” ночь названа у О.М. по ассоциации с цветом рясы. Ср., например, в “Соборе парижской Богоматери” Гюго: “Среди вновь появившихся на возвышении духовных особ каждый школяр намечал себе жертву – черную, серую, белую или лиловую рясу”. Ср. также в “Шуме времени” самого О.М.: “помню торжество: елейный батюшка в фиолетовой рясе...” (2, 366). Отметим, что цвет кардинальской рясы не мог быть лиловым, так как кардиналы носили красное облачение (в лиловые рясы обряжались епископы)» [Лекманов и др. 2012: 246]. Среди совершенно гипотетических предположений представляется допустимым назвать вероятность существования для образа ‘лиловой рясы’ (встречающегося и в других контекстах повести) историко-литературного «источника»: возможно, именно такого цвета был знаменитый хитон Волошина, во всяком случае, осенью 1919 года, когда О.М. находился в Феодосии. С определенными допущениями см. мемуары Эмилия Миндлина о его общении с Майей Кудашевой в этот период: «Как-то мы с нею пешком из Феодосии пришли в Коктебель. Я сидел у нее в комнате, когда дверь распахнулась и вошел Волошин – в лиловом хитоне, выцветшем на солнце» [Миндлин 1968а: 9]; ср. еще более «диагностичное» описание: «Мандельштам в своем черном пиджаке и распахнутой на голой груди рубашке, в тюбетейке казался куда более нелепым, чем Волошин в его лиловом хитоне или бело-золотистом костюме испанского гранда с голыми икрами» [Миндлин 1968b: 79]. «Визуальная близость» такого хитона и рясы священнослужителя довольно высока, что могло стать веским основанием для мандельштамовских ассоциаций, а специфическое отношение автора к верхней одежде, биографически обусловленное и нашедшее отражение в его творчестве, не раз становилось предметом отдельного описания, см., например: [Городецкий Р.Л. 2012: 225–238], – и, особенно, детальный и глубокий анализ в: [Петрова 2015]. При этом в другом очерке – «Начальник порта» – О.М. пишет: *когда Волошин появлялся на щербатых феодосийских мостовых в городском костюме: шерстяные чулки, плисовые штаны и бархатная куртка, – город охватывало как бы античное умиление и купцы выбегали из лавок (2, 395),* – с совершенно явным проведением темы античности. Собственно говоря,

соответствующая образность составляет «рамочную структуру» цикла «Феодосия» – он открывается изображением начальника феодосийского порта: *Белый накрахмаленный китель – наследие старого режима – чудесно молодил его и мирил с самим собой: свежесть гимназиста и бодрость начальника – сочетанье, которое он ценил в себе и боялся потерять* (2, 393), – и завершается сценой с участием одного из героев: *Белые брюки-теннис, бетховенская рубашка и спортивный пояс не удовлетворили его. Он вынул из шкапа визитку и в полном вечернем туалете – безупречном от сандалий до тюбетейки – с черными шевитовыми ластами на белых ляжках вышел на улицу, уже омытую козьим молоком феодосийской луны* (2, 402).

Возвращаясь к семантике эпитета ‘лиловый’, не будет преувеличением сказать, что в художественной системе О.М. он является не столько определением или даже эпитетом, сколько самостоятельным образом, как, например, в финальных строках стихотворения «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» (1935): *И пишут звездоносно и хвостато / Толковые, лиловые чернила* (3, 96). Нельзя не обратить внимание на то, что начинающее этот текст наречие «еще» в поздних стихах О.М. в такой функции устойчиво выступает безусловным сигнализатором обращения к темам максимально личностного, экзистенциального характера, – как в стихотворениях «Еще далеко мне до патриарха...» (1931), «Еще не умер ты, еще ты не один...» (1937), «Еще он помнит башмаков износ...» (1937), – причем в последнем из них в редуцированной форме присутствует метафорическое изображение текста (очевидно, типографского) на чужом языке: *И букв кудрявых женственная цепь / Хмельна для глаза в оболочке света* (3, 120)⁵. Как один из частных, периферийных, но диагностичных примеров бытования этого колористического комплекса в актуальном метапоэтическом контексте 1910-х годов может рассматриваться ситуация, сложившаяся вокруг статьи Блока «Искусство

⁵ О некоторых смысловых коннотациях эпитета ‘лиловый’ в мандельштамовском творчестве см.: [Городецкий Р.Л. 2012]; монографический вариант: [Городецкий Р.Л. 2012: 264–276]; обобщающая характеристика семантической наполненности этого определения наравне с отчасти синонимичными ему ‘фиолетовым’ и ‘сиреневым’ в русской поэзии начала XX века содержится в: [Петрова 2008]. – Совершенно отчетливо прямую связь лилового оттенка с искусством русского модерна и культурой декадана в целом отразил, например, в своих поздних беллетризованных мемуарах Владимир Милашевский, в частности, упоминавший «*лиловые врубелевские сумерки “эпохи между двух революций”*» [Милашевский 1989: 188]. К этому же оттенку он прибегает при изображении культурной ситуации в Харькове начала 1910-х годов: «*“Новый театр”, где пьесы идут в лиловых, как тогда говорили, декадентских тонах. Пьесы Шишбышевского. На лестнице панно художника Агафонова. Потусторонние девушки в ветвях невиданных деревьев – нечто серо-лиловое, призрачно-изумрудное, еле-еле осязаемое и едва уловимое <...>. Не то Борисов-Мусатов, не то Врубель, не то английские прерафаэлиты. Ай да Агафонов! – В Саратове у нас только неясные слухи обо всем этом носились. Высшая интеллигенция только “нейзажи с настроением” едва осваивала, и то с ироническим недоверием и ухмылкой. А лиловые девушки с огненно-рыжими волосами?.. Нет, такое даже не снилось!*» [Милашевский 1972: 44].

и газета» (Русская молва. 1912. № 1. 9 дек.): *«Политика и искусство в газете – это как город и деревня. Если в городе должно переносить запах фабричной гари и, может быть, желать даже, чтобы город скорее превратился в стальное чудовище, сжимающее в когтях своих людей (“что делаешь, делай скорее”), то в деревне, в десяти верстах от города, должна являться иная жизнь, там можно и должно не суетиться, там заметен первый снег и первые фиалки»* [Блок 2010: 158]. В полемической по своей тональности заметке Философов, полемизирующей с главными положениями блоковской статьи, вполне реалистический образ (первых) фиалок использовал в качестве одного из главных выразительных средств: *«неужели Блок не чувствует, что его “пастораль”, его жажда “первых фиалок” есть, прежде всего, жажда горожанина? В деревню мы, конечно, вернемся, но через город, в деревню преображенную. <...> – Наконец, почему не привозить в город первых фиалок? Когда в Париже усталые работницы выходят из своих прокопченных мастерских, они с радостью, за одно су, покупают у прохожей старушки первые фиалки. Лиловые букетики доставляют им постоянную радость, вносят свежесть садов на скучный, грязный асфальт. Не знаю, “величавы” ли эти фиалки. Но в их нежном увядании на груди смеющейся работницы есть нечто воистину прекрасное»* [Философов 1912: 2]. Кажется вполне оправданным выявить здесь дополнительные смысловые коннотации, связанные с «ассоциативным фоном» данного колористического комплекса, для которого Н.А. Петрова, в частности, отмечала: *«Фиолетовый и лиловый воспринимаются как атрибуты символизма, их присутствие выдает близость к его эстетике или полемическое к ней отношение»* [Петрова 2008: 256]. И именно с периодом известного отчуждения Блока от символистской традиции совпадает выход его статьи, вызвавшей такое неприятие Философова.

Наконец, прямое или косвенное отношение биографии О.М. могла иметь еще одна маргинальная ситуация, связанная с «литературным бытом» самого начала 1910-х годов, в которой периферийно, но неслучайно фигурируют лиловый оттенок печатной продукции и вполне реалистические фиалки. Этот откровенно комический эпизод в традиционной иронически-язвительной тональности воспроизвел в своих беллетризованных воспоминаниях-фельетонах «Китайские тени» Георгий Иванов: *«В 1911–1912 гг., время от времени, по газетам и журналам, по литературным и театральным знаменитостям, просто по адресам, взятым наугад во “Всемирном Петербурге”, рассылались отпечатанные на бледно-лиловой с жилками бумаге не то приглашения, не то уведомления или, как значилось на подзаголовке, “инвитации”. В “инвитации” значилось, что получившее лицо имеет право посетить устраиваемый в*

редакции поэзо-праздник. Далее следовало перечисление изысканных удовольствий, на этом празднестве предстоящих, например, танцев с факелами в исполнении «знаменитой танцовщицы Кармен, солистки инфанта Испании» или *tire aux pigeons* в роскошном зимнем саду редакции. Меню ужина, тут же сообщавшееся, было не менее «эпатантно»: филе молодых соловьев в «Шамбертене 1799 года» и фиалки в снегу из шампанского обещались тому, кто пожелает приглашением воспользоваться, не пожалевав ничтожной суммы – пятьсот рублей, – взимаемой редакцией «Петербургского глашатая» на «покрытие расходов» [Иванов 1993b: 299]. Данный эпизод, в частности, возвращает к теме художественных периодических изданий начала XX века: речь идет о деятельности основанного Иваном Игнатьевым в 1912 и существовавшем до 1914 года издательстве эгофутуристов «Петербургский глашатай». В год своего создания оно выпустило четыре номера одноименной «Черезнедельной Газеты Жизни, Театра, Литературы, Художества», а за все время существования – несколько поэтических альманахов, получивших довольно широкую и легко предсказуемую преимущественно скандальную огласку, в том числе и известный «Засахаре кры» (1913); см.: [Багдасаров 2006: 37–38]. Среди публиковавшихся в газете значился и активно сотрудничавший в ту пору с эгофутуристами сам мемуарист, о чем, конечно, было известно О.М., как и о ярко выраженной антиакмеистической позиции издания, где, например, была опубликована «рецензия» на сборник стихов Городецкого «Ива» (Петербургский глашатай. 1912. № 2), в которой, в частности, говорилось: «Кудластый стихописун Сергей Городецкий, атаман литературной банды “Цех поэтов”, увеличил запасы специальной бумаги выпуском в свет книжки “Ива”»; цит. по: [Багдасаров 2006: 37]. Собственно говоря, газета лишь продолжала отражать позицию своего издателя, неустанно боровшегося с акмеизмом на страницах столичной и провинциальной периодики до последних дней своей прерванной самоубийством жизни; см.: [Акмеизм в критике 2014: 527 (им. ук.)]. И именно со слов Игнатьева (Нижегородец. 1913. 19 февр.) стал известен и вошел в научный оборот эпизод с неудачным мандельштамовским телефонным звонком Сологубу; см., например: [Лекманов 2015: 75–76]; [Летопись 2016: 56–57] и др. А потому, если в 1912 году сам О.М. не получал «отпечатанные на бледно-лиловой с жилками бумаге не то приглашения, не то уведомления или, как значилось на подзаголовке, “«инвитацции»» [Иванов 1993b: 299], – то должен был знать об этом околотитературном курьезе от Иванова.

Симптоматично, что практически сразу же после «барбизонского» пассажа (продолжающего ключевое, «стартовое» описание автором-повествователем процесса

рисования на полях своей рукописи) в повести следует структурно-семантически близкое метафорическое изображение нотного письма, представляющее собой совершенно явную развернутую форму экфрасиса: *Нотное письмо ласкает глаз не меньше, чем сама музыка слух* и т.д. (2, 480), – которая, тем не менее, не обнаруживает прямых содержательных параллелей с описаниями литературных рукописей⁶. В эксплицитной форме образ рукописных нот возникает в аналогичном контексте и ранее, в финале третьей подглавки «Египетской марки»: *А я бы раздал девушкам вместо утюгов скрипки Страдивария, легкие, как скворешни, и дал бы им по длинному свитку рукописных нот. Все это вместе просится на плафон. Ряса в облаках пара сойдет за сутану дирижирующего аббата* (3, 475)⁷. При этом вводимая автором музыкальная тематика придает данному визуально-вербальному комплексу еще и звуковые характеристики, также окруженные культурным ореолом; см. совершенно явный пример в стихах об Армении (1930): *Скорей глаза сощурь <...> / Над книгой звонких глин, над книжною землей, / <...> Которой мучимся, как музыкой и словом* (3, 39–40). Вместе с тем, меняется и «видовой» статус рукописи, из набора собственно литературных, вербальных и, в редуцированной форме, визуальных текстов транспонируемой в сферу музыкального искусства. Можно сказать, что тем самым достигается эффект, о котором О.М. писал еще в «Silentium» – одном из ранних своих «программных» стихотворений (1910), к которому неожиданно возвращался через четверть века (1935): *Она еще не родилась, / Она и музыка и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь. // <...> Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись* (1, 50–51).

⁶ Об этом «музыкальном» фрагменте см.: [Лекманов и др. 2012: 264–270], – и: [Кац 2015], – а также: *Кац Б.* Из заметок о «нотном отступлении» в «Египетской марке» Осипа Мандельштама // «Сохрани мою речь...»: Мандельштамовский альманах. Вып. 6. М. (в печати).

⁷ Заслуживающим внимания представляется тот факт, что главное действующее лицо этой подглавки наравне с Парноком – Николай Бруни, фигура которого биографически связана с музыкальным и литературным искусствами и чье появление, несмотря на его эпизодическую природу, совершенно явно включает в набор присутствующих в повести содержательных моделей «цеховую», акмеистическую тему; см.: [Тименчик 1978: 36–37 сл.]; [Нерлер 2014а: 656–657]. Кроме того, кажется, что О.М. совершенно сознательно совершает хронологический сдвиг, в своем произведении наделяя Бруни саном священнослужителя, – в реальности тот принял его в 1918 году (см.: [Поливанов 1989: 330, стб. 3]), тогда как в повести действие происходит в дни Февральской революции (ср.: [Лекманов и др. 2012: 171]). Кроме того, в одной из черновых редакций Парнок *заговорил с ним о старцах Оптиной пустыни* (2, 565); ср.: «В начале 1920-х годов отец Бруни поселился в Оптиной Пустыни, но здесь не служил, хотя и сана не снимал. В 1924 году он получил приход Касынь в Тверской губернии (в 16 км от Клина), а в 1926 – приход в Клину, где прослужил до 1928 года. Именно в этот промежуток, по-видимому, он и ездил накоротко в Ленинград» [Нерлер 2014а: 657]. К взаимоотношениям автора-повествователя и его «персонажа» см.: [Видгоф 2012: 418–419]; [Лекманов и др. 2012: 170–171].

8.2. Образ рукописи: дополнительные смысловые коннотации

«Бриколлажный» набор рассмотренных метатекстуальных по отношению к изобразительному ряду фрагментов, смыслообразующим центром которых выступает образ рукописи, продолжает еще один автокомментарий: *Я не боюсь бессвязности и разрывов. <...> – Рукопись – всегда буря, истрепанная, исклеванная. – Она – черновик сонаты. Марать – лучше, чем писать. <...> – Рисую Марата в чулке. – Стрижей (2, 482), – причем в подобной ситуации сложно определить, сама повесть являлась для автора мотивационной основой или графический экспромт нашел отражение в мандельштамовском тексте на правах экфрасиса⁸. Наконец, завершение этого смыслового ряда уже содержит приоритетные для изобразительного начала по отношению к литературному характеристике, обнаруживающие очевидную корреляцию с музыкальной темой: *Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за теньевые пюпитры, как третьи скрипки Мариинской оперы, и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к «Леноре» или к «Эгмонту» Бетховена (2, 494). И здесь присутствуют все основания для расширения содержательного пространства рассматриваемой смысловой модели: в большинстве процитированных фрагментов исключительно метафоризированный образ рукописи приобретает все формально-содержательные признаки и качества объекта экфрасиса. Одновременно с этим, она наделяется своего рода «иллюстративной» функцией, вследствие чего возникает возможность говорить о ней как о самостоятельной единице «локального» культурного кода, выходящей за границы индивидуального творческого акта и наполняющейся дополнительным к ее «литературной» основе изобразительным содержанием⁹. В подобном своем качестве рукопись вновь совершенно неожиданно сближается с произведениями иконописной традиции, что возвращает к их соотнесенности в**

⁸ О возможном дополнительном смыслообразовании, происходящем в процитированном фрагменте, см.: [Лекманов и др. 2012: 283–284].

⁹ В качестве произвольной типологической параллели, свидетельствующей об актуальности подобного рода «синкретических» качеств рукописей для культуры первой трети XX века, можно указать, например, на черновики такого крайне противоположного О.М. в биографическом, мировоззренческом и художественном отношении автора, как Андрей Платонов (см.: [Платонов 2000: без пагинации]), при том что сближение литературного и живописного начал было характерной чертой его творчества; см.: [Злыднева 2008a].

художественном мире О.М. с категорией книги и шире – литературного творчества (см.: [Шиндин 2016а: 71–72; 2016б: 10–19], а также п. 10 в приложении к настоящей публикации). Данное обстоятельство определяется двумя основными факторами: с одной стороны, потенциальной возможностью полной содержательной «независимости», семантической автономности изобразительного ряда от присутствующего на листе текста и, с другой стороны, лаконичностью, полной художественной завершенностью любого наброска вне зависимости от степени его сюжетной и технической разработанности. В иконописи аналогичными, можно сказать, тождественными в семиотическом плане признаками и качествами обладают фрески и миниатюры; ср. замечание Б.А. Успенского: *«К иконам непосредственно примыкают, с одной стороны, произведения монументальной живописи, т.е. фресковые и мозаичные росписи, с характерным для них единством композиции, обусловленным общим содержанием всего живописного комплекса в целом, – и, с другой стороны, миниатюра, которую отличает отсутствие обязательной привязанности к иконографическим сюжетам и, следовательно, большая свобода воли художника. Связь этих трех видов изобразительного искусства очевидна. Так, например, фрески и миниатюры объединяются общей иллюстративной направленностью: как те, так и другие представляют собой иллюстрации в широком смысле слова – к некоторому тексту, заданному заранее (фрески) или непосредственно данному (миниатюры), – т.е. иллюстративный комплекс, объединенный единым повествовательным сюжетом»* [Успенский 1995: 223].

8.2.1. Жанр миниатюры в образной системе Мандельштама: ассоциативный фон

Такое художественное явление, как миниатюра в ее самых разных жанровых вариантах стало актуальным в культуре начала 1910-х годов без явных внешних мотиваций. Его традиционно иронический, но подробный для беллетристических «очерков» комментарий содержат «Китайские тени» Георгия Иванова в «классификации» и описании «эстетов» того времени; при этом симптоматично, что в предлагаемой автором «типологизации» одним из главных «дифференциальных признаков» оказываются популярные периодические издания: *«Петербургские эстеты делились на два неравных лагеря. – Первый, многочисленный, составляли, так сказать, эстеты “девственные”. Все они “искали красоту безумно”, но каждый искал разное.*

<...> – *Меньшинство* – были эстеты ученые, утонченно разбирающиеся в стилях, “изучающие, мечтающие и постигающие». Почему-то большинство из них были помощниками присяжных поверенных. – Первые знакомились с историей искусства по изданному “Нивой” Гнедичу, ходили в Малый театр и на выставку дам-акварелисток и выписывали “Столицу и усадьбу”. – Вторые штудировали Вермана и Фромантена, восхищались Фокиным, приобретя Рериха – мечтали о Сомове и были подписчиками “Старых годов”» [Иванов 1993b: 280]. После самой подробной характеристики названных периодических изданий, включающей в себя описание особенностей их формата и оформления, а также специфики содержания и читательской аудитории и др., содержится рассказ о месте миниатюр в системе ценностей «эстетов-коллекционеров»: «Эстеты культурные выписывали “Старые годы” и собирали “ансамбли”. – Начинался “ансамбль” ампирной мебелью, кончался – коллекцией миниатюр. – Если эстет принялся собирать миниатюры – значит, он прошел уже сквозь все соблазны: мебель, стекло, фарфор, часы, ручномойники, ризы, сарафаны и т.п. <...> – Если человек дошел до миниатюры, значит, никакие пуговицы для него не новость. Миниатюрами завершалось здание, начатое когда-то колченогим столом “с набором”, купленным даром (то есть за сто рублей) у “ничего не понимающего” старьевщика. Потом – долгие годы “сомнений и восторгов”, и, наконец, все это увенчивалось миниатюрами. – Такое завершение – вполне логично. Во-первых, колченогие столы и петровские пуговицы – собирать каждому по средствам. Миниатюры же стоят дорого. – За эти годы “сомнений и восторгов” – эстет двигался по службе или приобретал практику и “возможности” его становились шире. А потом – для собирания столов не нужно ничего кроме “любви к старине”. Миниатюры же дело тонкое» [Иванов 1993b: 285]. А далее следует типично «ивановское» авантюрное развитие сюжета: «К 1912 году все более или менее подлинные миниатюры оказались в руках некоего великого князя. – <...> Все эти кусочки желтоватой кости с изображением красавиц и гусаров – оказались в руках одного счастливого владельца, на зависть всем остальным. – В продаже у антикваров остались только портреты императрицы Жозефины и Кюхельбекера, которых великий князь принципиально не покупал. – Что было делать? – Положение спас тот же великий князь. – Он понял чувства других, обездоленных им, коллекционеров и пошел им навстречу. Он издал подробнейший каталог своей коллекции с множеством снимков в красках. А антиквары и собиратели вздохнули свободно. Меньше, чем через месяц, предложение миниатюр превысило спрос. Подделка не была грубой: военных с оригинала каталога переодевали в штатское и наоборот, блондинку с чайной розой на

грудь превращали в брюнетку с красной... Все были довольны. – Один мой знакомый – эстет, знаток, ценитель, член разных “обществ для изучения” и т.п., – убегая из Советской России, вывез – святая святых своего собрания – тридцать редчайших кусочков “кости с живописью”. Все они оказались “работы 1913 года”!» [Иванов 1993b: 285–286].

Вместе с тем, можно с уверенностью утверждать, что интерес к жанру миниатюры в его светской, а не церковной ипостаси, был характерен и для более искушенных представителей культурной среды. Так, например, нельзя не учитывать, что в программу «Бродячей собаки» 22–29 апреля 1914 года входила так называемая «Кавказская неделя» (см.: [Парнис 1989: 693]), запомнившаяся современникам, в частности, «выставкой персидских миниатюр, майолики, тканей» [Лившиц 1989: 510]. Еще один случай появления произведений этого жанра в «биографическом контексте» связан с внетекстовым фоном цикла «Феодосия» (1923–1924), а именно с очерком «Мазеса да Винчи», прототипом одноименного героя которого стал «*Моисей Гурвич, псевдонимом избрал имя Мазес (Мозес, Мозессо) (данные В.П. Купченко)*» [Мец 2010: 656]¹⁰. По свидетельству современника, он самостоятельно или совместно с другими авторами расписал помещение кафе, в котором располагался Феодосийский литературно-художественный кружок (ФЛХК): «*Художники покрыли сводчатые стены и потолки персидскими миниатюрами. <...> Настоящим новым ковчегом было это кафе. Кто только здесь не бывал!*», в том числе и «*феодосиец Мазес, расписавший подвал персидскими миниатюрами. Мандельштам называл его Мазеса да Винчи*» [Миндлин 1968b: 7]¹¹. И хотя образ ‘миниатюры’ в названной «главе» отсутствует, она открывается фразой, содержащей отчасти синонимичный ему образ (в данном случае – метафору) ‘медальона’: *Когда фаэтон с плюшевыми медальонами пустых сидений или одноконная линейка <...> пробивались в раскаленную глушь верхнего города – града копыт хватало на четыре квартала (2, 400)*. Упоминание же персидской миниатюры впервые появляется в художественном мире О.М. ранее, в очерке «Кое-что о грузинском искусстве» (1922), где она выступает одним из «терминов сравнения» для портретной грузинской живописи: *Войдите в национальный музей грузинской*

¹⁰ Ср.: *Имя свое он избрал сам и на вопросы любопытствующих лишь неохотно объяснял, что ему нравится фамилия да Винчи. В первой же половине своего прозвища – Мазеса – он сохранил кровную связь с родом: отец его, маленький, очень приличный человек, возил мануфактуру в Керчь на моторном паруснике, не страшился морской болезни, и звали его просто господином Мазес. Таким образом, Мазеса, прибавив женское окончание, превратил родовое прозвище в личное имя (2, 401)*.

¹¹ Характеризуя живописные пристрастия своего героя, О.М. об этом факте не упоминает: *Мазеса рисовал только автопортреты да еще специально писал этюды с адамова яблока (2, 402)*.

*живописи в Тифлисе. Перед вами предстанет длинная вереница строгих портретов, преимущественно женских, по своей технике и глубокому статическому покою напоминающих старую немецкую живопись. В то же время плоскостное восприятие формы и линейная композиция (ритм линий) дышат приемами персидской миниатюры. Часто встречается золотой фон и богатый золотой орнамент (2, 234). И далее содержится пример явной вербализации декоративно-прикладного живописного искусства, в свою очередь, следующий после метафорической материализации языка и наделения его динамическими качествами: *Жизнь языка открыта всем, каждый говорит, участвует в движении языка, и каждое сказанное слово оставляет на нем свежую борозду. Чудесный случай наблюдать развитие языка живописного доставляют нам вывески, в частности тифлисские, на наших глазах вырастающие в мощное искусство Пиросманошвили (2, 235).* Подобная комбинация дает основания предполагать, что на мандельштамовский интерес к такому набору художественных явлений прямо или косвенно могли повлиять живописные ориентиры Ладо Гудиашвили, в число которых входили и персидские миниатюры, грузинские фрески и живопись Пиросмани; см.: [Никольская 1993: 42]¹².*

Одновременно с этим, необходимо учитывать, что образ 'персидской миниатюры' возникает вскоре после полученного О.М. в Тифлисе известия о смерти Гумилева (вероятно, в сентябре 1921 года), что, по известному свидетельству Н.Я. Мандельштам, привело к принципиальным переменам в мировоззрении поэта и началу совершенно нового этапа в его творчестве: *«Было ясно, что в нем произошел какой-то перелом, и этому способствовало и приближение настоящего двадцатого века. Во-первых, гибель Гумилева, во-вторых, он жил уже не один, а со мной, и, может, впервые почувствовал ответственность за другого человека. <...> Он твердо решил не возвращаться в Петербург – этот город для него внезапно опустел. А как-то он сказал, что когда группа распадается, на каждого ложится <...> еще большая ответственность. Мы узнали о гибели Гумилева в Тифлисе, вероятно, в середине сентября. И в одном из стихотворений, написанных поздней осенью, тоже прозвучал этот новый голос»* [Мандельштам Н.Я. 2014d: 806–807]¹³. Очевидно, что появление

¹² Факт мандельштамовского знакомства с Гудиашвили, кажется, неизвестен (ср.: [Никольская 2000]), но о самом художнике и его интересах О.М. мог узнать, например, в Батуме в сентябре 1920 года от Ильи Зданевича, *«чье имя неотделимо теперь от биографии Нико Пиросанишвили»* [Тименчик 2000: 147] и который в 1917–1919 годах близко общался с Гудиашвили.

¹³ Мандельштамы прибыли в Тифлис в июле 1921 года и пробыли там до декабря; см.: [Летопись 2016: 183, 188]; стихотворение, о котором идет речь, – «Умывался ночью на дворе...», опубликованное в тифлисской газете

образа 'персидской миниатюры' и его дальнейшая актуализация в художественном мире О.М. происходили под воздействием одноименного гумилевского стихотворения «Персидская миниатюра» («Когда я кончу наконец...» 1919); при этом необходимо учитывать созданный автором, вероятно, в начале 1921 года, в период его проживания в «Доме искусств» рукописный сборник «Персия», куда, в частности, входило и это стихотворение; см.: [Шиндин 2016а: 53, прим. 70]. Если первый случай употребления О.М. этого образа может быть соотнесен с личностью Гумилева глубоко ассоциативными корреляциями, то метафорическое описание миниатюры в «Путешествии в Армению», окрашенное откровенно личным началом, связано с именем погибшего поэта совершенно явно: *Персидская миниатюра косит испуганным грациозным миндалевидным оком. – Безгрешная и чувственная, она лучше всего убеждает в том, что жизнь – драгоценный неотъемлемый дар. – Люблю мусульманские эмали и камеи (3, 204)*; здесь же возможно сопоставить мандельштамовский образ 'миндалевидного ока' и строки гумилевской «Персидской миниатюры»: *«И небо точно бирюза, / И принц, поднявший еле-еле / Миндалевидные глаза»* [Гумилев 2001: 70]. Уже отмечавшаяся очевидная «импликация» в данном фрагменте названия поэтического сборника Теофиля Готье «Эмали и камеи» (см.: [Шиндин 1992]; [Левинтон 1995: 603–604]; [Богомолов 2004: 114–115] и др.) не может не вызывать в памяти выполненный Гумилевым перевод этой книги, притом что его отношение к поэзии Готье хорошо известно, как и мандельштамовская характеристика старшего товарища в несохранившемся полностью шуточном сонете 1915 года: *На рубеже двух славных поколений / Забыл о бесхарактерном Верлэне / И Теофиля принял в сонм богов... (1, 160)*¹⁴. Еще более значимым представляется то обстоятельство, что именно в связи с фигурой Гумилева в художественном мире О.М. активно формировалась манифестируемая этим текстом (первой, «сильной» строфой) тема посмертного существования поэта: *«Когда я кончу наконец / Игру в cache-cache со смертью хмурой, / То сделает меня Творец / Персидскою миниатюрой»* [Гумилев 2001: 70]. Редуцированные, но столь же глубокие семантические связи для других случаев могут быть обнаружены в мандельштамовской прозе 1930-х годов, – притом что, как было отмечено Н.А. Богомоловым, *«с наибольшей частотой отсылки к гумилевским*

«Фигаро» (1921. № 1. 4 дек. С. 3); см.: [Михайлов, Нерлер 1990: 493]; первый и до сих пор самый глубокий анализ этого текста (1971) как поворотного момента в мандельштамовской поэзии см. в: [Левин 1998: 9–17].

¹⁴ Как отмечают современные комментаторы, Гумилев *«явился едва ли не главным популяризатором творчества и, главное, имени Готье в русской культуре начала XX века: его усилиями во многом объясняется тот факт, что имя французского писателя <...> стало для читателей 1910-х годов легко “узнаваемым”, благодаря устойчивой связи с реалиями современной им культуры»* [Баскер и др. 2006: 397].

текстам случаются у Мандельштама в 1931–1932 годах, то есть в годы, непосредственно связанные с десятилетием гибели Гумилева» [Богомолов 2004: 111]¹⁵.

В таком контексте еще более характерно появление в «автометатекстуальном» фрагменте «Четвертой прозы» (1930) образа разноцветных карандашей, в редуцированной форме целиком ориентированное не на вербальное, а на изобразительное «предназначение», то есть выступающих в своей «главной» функции – как орудие рисования, а не письма: *У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. <...> – Зато карандашей у меня много – и все краденые и разноцветные. Их можно точить бритвочкой жиллет (3, 171), – и там же, с прозрачной импликацией «книгоиздательского дела»: я подписал с Вельзевулом или Гизом грандиозный невыполнимый договор на ватманской бумаге, подмазанной горчицей с перцем, наждачным порошком, в котором обязался вернуть в двойном размере все приобретенное, оторвать в четверном размере все незаконно присвоенное и шестнадцать раз кряду проделать то невозможное, то невысказанное, то единственное, которое могло бы меня частично оправдать (3, 178); об особом статусе в мандельштамовском мире темы письма, рукописного текста и образе ‘пера’ как ее проводника, орудия см., в частности: [Пак Сун Юн 2008: 223–228]; ср.: [Лекманов и др. 2012: 280]. Интересным представляется тот факт, что в следующей подглавке «Четвертой прозы» в непосредственной связи с образом книги современного автора содержится упоминание Библии: *У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зоценки (3, 178), – что возвращает к неоднократно упоминавшемуся в предыдущих частях данной работы метафорическому мандельштамовскому уподоблению сборника «Сестра моя – жизнь» Пастернака первому изданию «протестантской Библии» (переведенной на немецкий язык Лютером и его единомышленниками). В этой связи нельзя не отметить совершенно явные параллели с одной из сцен в черновых редакциях «Египетской марки», непосредственно связанных**

¹⁵ В качестве «периферийных», но очевидных случаев упоминания миниатюр можно указать, например, на мотивированный реальной ситуацией и вряд ли имеющий прямое отношение к личности Гумилева, присутствует в «Разговоре о Данте», где описывается *фотография с миниатюры одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века (3, 230)*; см. комментарий к этому фрагменту: [Степанова, Левинтон 2010: 564–570], а также п. 8.2.2. В то же время, в заметке «К проблеме научного стиля Дарвина» (1932) содержится описание и стиля Дарвина, где образ ‘миниатюры’ «изоморфен» образу ‘медальона’, – ср.: *Насекомое преподнесено как драгоценность в оправе, как живопись в медальоне» (3, 213), – и: Структурные и анатомические признаки в натуралистических сочинениях возобладали над чисто живописными приметами. Искусство «миниатюры» Палласа пришло в упадок (3, 213).*

с мотивом рукописей и образом Библии: *Какие [страшные] хрупкие телефоны в аптеках! <...> В скарлатиновой роще висят телефонные трубки и хранится <...> телефонная книга «Весь Петербург», эта библия каждой <аптеки>. – Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок (2, 568), – и вариант, в котором непосредственно фигурирует Парнок, : он попросил у провизора адресную книгу «Весь Петербург», [получил его в издании 1914 года и долго листал эту библию аптек] всегда хранящийся как некая библия в аптеке (2, 568–569). Наконец, здесь же необходимо учитывать свидетельство Н.Я. Мандельштам о «транспонировании» близкой ситуации в биографическую плоскость: «Лилия <Попова. – С.Ш.> сняла с полки какие-то марксистские книжки и хотела дать их О.М. для просвещения, но Яхонтов сказал: “Незачем, совершенно бесполезно”, – и подарил О.М. собственную Библию. Он тоже был трудновоспитуемым» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 309]. Хорошо известно, что с начала 1930-х годов такого рода издания основоположников марксизма-ленинизма и их продолжателей стали главным «структурообразующим» элементом личных книжных собраний многих представителей «творческой интеллигенции», при этом, как правило, утрачивая свои основные, «прагматические» функции и приобретая статус вполне определенного идеологического символа, знака¹⁶.*

8.2.2. Вокруг черновиков Данте

В содержательном пространстве, формирующемся вокруг образа рукописи вследствие целого набора подобных семантических преобразований и насыщенном новыми, индивидуальными смыслами, исключительный семиотический статус приобретает встречающееся в «Разговоре о Данте» рассуждение О.М. о черновиках автора «Божественной Комедии»: *До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики. Мы не имеем возможности работать над историей его текстов. Но отсюда, конечно, еще не следует, что не было перемаранных рукописей и что текст вылупился готовым, как Леда из яйца или Афина Паллада из головы Зевса. Но злополучное шестивековое расстояние, а также весьма простительный факт недошедших черновиков сыграли с нами злую шутку. Уже который век о Данте пишут и говорят так, как будто он*

¹⁶ Данную закономерность и ее распространение среди самых неординарных личностей мира культуры и науки демонстрирует не только эпизод в доме Яхонтова, но и, например, явно ироническая дневниковая запись, оставленная 19.11.1930 Чуковским о Шкловском: «На столе у него в библиотеке среди книг XVIII века “Капитал” Маркса, видимо, усердно читаемый» [Чуковский 2013: 222].

изъяснялся непосредственно на гербовой бумаге. – Лаборатория Данта? Нас это не касается. Какое до нее дело невежественному пиетету. Рассуждают так, как если бы Дант имел перед глазами еще до начала работы совершенно готовое целое и занимался техникой муляжа: сначала из гипса, потом в бронзу. В лучшем случае ему дают в руки резец и позволяют скульптурничать, или, как любят выражаться, «ваять». При этом забывают одну маленькую подробность: резец только снимает лишнее и черновик скульптора не оставляет материальных следов (что очень нравится публике) – сама стадильность работы скульптора соответствует серии черновиков. – Черновики никогда не уничтожаются. – В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей (3, 234)¹⁷. Там же содержится не менее диагностичное для рассматриваемого смыслового пространства подробное описание двух фотографий миниатюр одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века (собрание Перуджинской библиотеки) (3, 230), причем О.М. опосредованно соотносит изображаемое с западноевропейской иконописной традицией: *Беатриче показывает Данту Троицу. Яркий фон с павлиньими разводами – как веселенькая ситцевая набойка. Троица в вербном кружке – румяная, краснощекая, купечески круглая. Дант Алигьери изображен весьма удалым молодым человеком, а Беатриче – бойкой и круглолицей девушкой. Две абсолютно бытовые фигурки: пышущий здоровьем школяр ухаживает за не менее цветущей горожанкой* (3, 230); репродукция воспроизведена в: [Мандельштам 2010: 565, илл. 1].

В продолжение приведенного фрагмента О.М. пишет: *Мне изо всей силы хочется опровергнуть отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой шпенглеровской коричневости Данта* (3, 230), – для чего им привлекается миниатюра из той же коллекции Перуджинского музея. Она к первой песне: *«Увидел зверя и вспять обратился»* (3, 230). И далее (по сути, во втором «микро-экфрагмисе», воспроизводящем, насколько можно судить, комментарий, сопровождающий эти репродукции) основное внимание уделено О.М. колористическому аспекту изображения: *Одежда Данта ярко-голубая («azzurro chiara»). Борода у Вергилия длинная, волосы – серые. Тога тоже серая. Плащик – розовый. Горы – обнаженные, серые»*. – Таким образом, мы здесь видим ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-

¹⁷ Столь принципиально значимый фрагмент, очевидно, содержит вполне прозрачную цитату из неоднократно упоминавшейся в первой части данной работы теоретической статьи Гумилева «Читатель», возможно, опосредуемой монографией Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (1923); см.: [Степанова, Левинтон 2010: 575].

серой породе (3, 230)¹⁸. Согласно точке зрения О.М., традиция искажения, «мифологизации» дантовского образа началась после его смерти и окончательно закрепились в XIX веке: *Появился «таинственный» Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах* (3, 229). В данном случае, безусловно, в первую очередь подразумеваются «иллюстрации французского художника Гюстава Доре (1832–1883), одного из самых известных книжных иллюстраторов XIX в., он иллюстрировал более 200 книг (среди них Библию), но наибольшей известностью пользуются его иллюстрации к “Божественной комедии” (особенно к “Аду”), к Дон Кихоту и к Эдгару По» [Степанова, Левинтон 2010: 564]. Как следствие, в культурной перспективе складывается ситуация, в которой изобразительный ряд, сопровождающий художественный текст, воздействует на формирование «внешнего» образа его автора и, тем самым, в той или иной форме неизбежно оказывает влияние на читательское восприятие уже литературного произведения¹⁹.

8.3. Рисунки Надежды Мандельштам на полях «Египетской марки»

Непосредственное отношение к затронутому аспекту рассматриваемой темы, разумеется, имеют рукописи самого О.М., пока еще не становившиеся предметом отдельного изучения и даже описания с точки зрения их внешних, визуальных характеристик. Как следствие, в распоряжении большинства исследователей никогда не появлялись данные о том, какие именно маргинальные пометы и наброски сопровождают авторский текст, как правило, записывавшийся Н.Я. Мандельштам. Одновременно с этим, до недавних пор был известен только один рисунок (точнее, видимо, набросок), выполненный ею на черновике «Египетской марки» и датируемый второй половиной 1920-х годов; его фотокопия хранится в личном собрании (Ю.Л. Фрейдин, Москва); см.: [Мандельштам 1993: 680]. В настоящее время в научный оборот оказались введены «беглые наброски, сделанные Надеждой Яковлевной

¹⁸ В противоположность предлагавшимся ранее А.А. Морозовым и П.М. Нерлером гипотетическим источникам мандельштамовского описания (см.: [Морозов 1967: 80]; [Нерлер 1994: 447]) Л.Г. Степанова и Г.А. Левинтон с более убедительным фактографическим обоснованием называют издание: *Gnoli U. L'arte umbra alla Mostra di Perugia. Con 251 illustrazioni.* Bergamo: Istituto italiano d'Arti Grafiche, 1908, – в котором даны «монохромные фототипии и подробные описания, по которым Мандельштам и называет цвета» [Степанова, Левинтон 2010: 566].

¹⁹ Об иллюстрации в системе художественных ценностей О.М, преимущественно в биографическом аспекте, см.: [Шиндин 2016а: 54–57]. К проблеме мандельштамовского диалога с читателем см.: [Глазова 2008] и др.

Мандельштам – на полях черновика повести “Египетская марка” и на обороте одного из документов», которые были «выявлены и атрибутированы при работе с электронными копиями документов архива Осипа Мандельштама из Файерстоунской библиотеки Принстонского университета в процессе подготовки выставки, посвященной юбилею поэта (Москва, ГЛМ, 2016)» [Наумов 2017: 52, 61]. Такая совершенно неожиданная находка оказывается исключительно важным фактографическим источником для построения реальной биографии Н.Я. Мандельштам, так как становится едва ли не единственным документально подтверждаемым звеном в цепи самых противоречивых сведений о ее художественных занятиях: «Комплекс рисунков <...> на листах с записями текстов “Египетской марки” (1927) не имеет аналогов. Он отличается сравнительной многочисленностью изображений и их разнообразием – эскизы лиц, фигуры в характерных позах» [Наумов 2017: 52]. Вместе с тем, обнаруженные рисунки имеют ценность и для мандельштамоведения, поскольку могут внести определенные коррективы в процесс текстологической и аналитической работы с «Египетской маркой». А.В. Наумов, давая общую характеристику композиционного соотношения текста О.М. и рисунков его «иллюстратора», отмечает, что Н.Я. Мандельштам «как автор маргиналий обычно не отклоняется от текста, ее рисунки следуют за записанными фрагментами и сохраняют с ними достаточно ясную связь. Так, рядом с записью сцены посещения Парноком прачечной, на полях – кроме фигуры главного героя, предположительно, лицо Мервиса; по верхнему краю листа – часть лица с бородой – возможно, изображение третьего участника эпизода, отца Бруни. Вполне соответствует записанному рядом тексту и фигура человека, взмахивающего руками (“Тогда не было ни властей, ни полиции... <...> Страшно жить без закона...”), и набросок нагнувшейся старушечьей фигурки (“...Ходила одна старушка с ведерком и детским совочком и сама для себя посыпала панель желтым царским песком, чтоб не поскользнуться”)] [Наумов 2017: 53].

Из приведенного описания с абсолютной уверенностью можно сделать вывод о том, что рисунки Н.Я. Мандельштам по своему происхождению вторичны по отношению к повести, но от времени их появления зависит то воздействие, которое они могли оказать на текст. Не пытаясь это определить наугад, следует, очевидно, лишь высказать предположение о том, что с определенного момента они стали дополнительной мотивацией в работе О.М., причем не только на орнаментальном уровне, но и на содержательном. Более того, после проведенного анализа имеющегося в наличии набора мандельштамовских черновиков автор приходит к следующему заключению: «Характер зачеркиваний и поправок позволяет предположить, что перед

нами, скорее, фрагменты записи под диктовку, нежели позднейший список. Такого же мнения придерживается С.В. Василенко» [Наумов 2017: 61]. Насколько можно судить по публикации, первый рисунок располагается рядом с будущей финальной частью третьей главы – *Парнок был человеком Каменноостровского проспекта (2, 473)*, – чем подтверждается сделанный вывод о том, что «это не список, а, вероятно, запись под диктовку. Портретный набросок Мандельштама вполне ожидаем – автор находится рядом. Но перед нами не набросок с натуры. Присутствие автора может служить первоначальным импульсом к созданию портрета, но ситуация записи под диктовку плохо сочетается с одновременным портретированием. Н.Я. <Мандельштам> не обращается к натуре прямо, а воспроизводит идеограмму определенного, уже существующего образа» [Наумов 2017: 54]. Таким образом, с большой долей вероятности можно предполагать, что рисунки выполнялись непосредственно во время создания или редактирования текста, то есть для автора они становились актом не только сопровождающим, но и, вероятно, в определенной степени стимулирующим ход творческого процесса, хотя бы на бессознательном уровне. Кажется вполне допустимым высказать в этой связи представляющееся убедительным предположение о том, что и неоднократное появление образов ‘бумаги’, ‘пера’, ‘чернил’, а главное, ‘рукописей’ и мотива рисования на их полях может являться прямым следствием мультиплицируемой О.М. проекции реальной ситуации в пространство художественного текста²⁰. Невозможно сказать, какие именно рисунки и наброски были выполнены первыми и оказали, хотя бы предположительно, свое стимулирующее воздействие, но все три упоминаемые публикатором фрагмента мандельштамовского текста, «проиллюстрированные» Н.Я. Мандельштам, прямо или косвенно относятся к третьей в окончательной редакции текста подглавке, тогда как мотив рисования появляется в следующей, четвертой, и сразу в развернутом виде: *Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок... и т.д. (3, 478)*.

Еще один аспект возникает в связи с композиционным решением портретных набросков, большую часть из которых А.В. Наумов относит к традиционной и широко распространенной форме: «Практически на всех <...> рисунках персонажи даны в ясном ракурсе – анфасном или профильном. Этот путь рисования позволяет сразу

²⁰ К сожалению, при детальном описании и методологически строгом анализе графических набросков мандельштамовского «соавтора», в публикации А.В. Наумова не встретилось указание на то, чем и как они выполнены, хотя если процесс рисования действительно происходил во время диктовки новой или редактирования старой редакции очередного фрагмента повести, то, вероятнее всего, речь может идти только о нанесении изображения пером и чернилами.

наметить форму, обозначить контуры изображения» [Наумов 2017: 53]. В двух встречающихся в окончательной редакции «Египетской марки» авторских отступлениях и в промежуточных вариантах, которые содержат изображение процесса работы над рукописью и комментариев к нему, речь идет об абсолютном преобладании в описываемых набросках рисунков, выполненных в жанре портрета: *Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок. <...> – Скрипичные человечки пьют молоко бумаги. – Вот Бабель: лисий подбородок и лапки очков. – Парнок – египетская марка. – Артур Яковлевич Гофман – чиновник министерства иностранных дел по греческой части. <...> – И пустое место для остальных (2, 478); Марать – лучше, чем писать. <...> Рисую Марата в чулке. – Стрижей (2, 482); см. в черновых вариантах: *Скрипичные человечки, которых рисуют чернилами на полях рассеянные авторы, эти разбрызгнутые пером капли воображения – в сущности, одни [подбородки да приятельские носы] фармазонские подбородки да гофманские носы – мне гораздо милее круглолицых характеров (2, 569); профиль провизора был прелестен: – Лисий подбородок и лапки очков. – Точь-в-точь рисунок пером на черновой рукописи [двадцатого века] двадцатых годов. <...> – Давайте порвем серьезные рукописи и оставим одни петушиные арабески на полях (2, 569).* Завершение последнего из процитированных фрагментов предвосхищает ключевой момент в первом из них, содержащим эксплицитное указание на автономность изображенных героев по отношению к сюжетно-содержательному пространству повести и самому автору: *Так на полях черновики возникают арабески и живут своей самостоятельной, прелестной и коварной жизнью (2, 478),* – что не может не ассоциироваться с распространенной в прозе XX века моделью, когда действующие лица художественного текста тем или иным способом обретают полную независимость от создавшего их автора. При этом в финальной части последнего примера: *Давайте порвем серьезные рукописи и оставим одни петушиные арабески на полях (2, 569),* – можно увидеть прямой призыв к перемещению внимания писателя и будущих читателей с героев литературных на тех персонажей, что были созданы авторским пером на полях рукописи в визуальной форме ²¹.*

²¹ Формирующаяся в такой «зеркальной» модели система отражений и явных и скрытых отождествлений, особенно с учетом внетекстовой действительности, оказывается исключительно предрасположена к серии содержательных трансформаций. Если попытаться «реконструировать» ее, двигаясь в обратную сторону, то, образно выражаясь, независимо от намерений автора-повествователя и реального автора может быть построена такая последовательность: переместившиеся в реальность герои графических маргиналий, до того пребывавшие на страницах рукописи в статусе арабесок (сложно с полной уверенностью утверждать, почему О.М. остановился именно на этом «термине»; ср.: [Лекманов и др. 2012: 236–238]), – это визуальное отображение персонажей

В то же время, присутствующая в одной из черновых редакций авторская самооценка выполненных им графических набросков: *профиль провизора был прелестен (2, 569)*, – акцентирует вполне определенный тип портретного жанра, который еще задолго до написания «Египетской марки» фигурировал в качестве одного из семантических элементов поэтического мира О.М., появляясь при этом только в ситуации создания «литературных портретов». Так, содержащиеся в стихотворении 1915 года «С веселым ржанием пасутся табуны...» строки: *Я вспомню Цезаря прекрасные черты – / Сей профиль женственный с коварною горбинкой! (1, 116)*, – О.А. Лекманов называет «неожиданным появлением “портрета” Ахматовой» [Лекманов 2000: 494]. При всей не бесспорности данного утверждения, тем не менее характерна выбранная О.М. жанровая манера, перекликающаяся с обращенным тому же адресату стихотворением 1914 года «Ахматова»: *Вполоборота, о печаль, / На равнодушных поглядела (1, 98)*. Второй случай представлен в том же «акмеистическом» 1915 году в несохранившемся полностью шуточном стихотворении, в совершенно эксплицитной форме обращенном к старшему «собрату по цеху»: *И твой картонный профиль, Гумилев, / Как вырезанный для китайской тени (1, 160)*²². Столь же актуален контекст, в котором изображение поэта в профиль проявляется в мандельштамовском творчестве после выхода в свет «Египетской марки», но в форме прямой цитаты, – в уже упоминавшейся в связи со взаимоотношениями вербального и визуального начал в четвертой главе «Разговоре о Данте»: *У нас в России жертвой <...> сластолюбивого невежества со стороны не читавших Данта восторженных его адептов явился не кто, как Блок: – Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поет... (3, 229)*. При этом и приводившееся выше определение «*таинственный Дант французских гравюр (3, 229)*», и процитированные блоковские строки продолжают вполне

создаваемой повести, за некоторыми из которых, в свою очередь, стоят реальные люди, «перемещенные» автором в сюжетно-содержательное пространство его текста. Как нетрудно догадаться, подобная цепь проекций наиболее полно выражается на примере главного героя повести: автобиографическое (и не на самом глубинном уровне) «происхождение» Парнока отчасти затушевывается фигурой его общепризнанного прототипа Валентина Парнаха (ср.: [Нерлер 2014d]), но при этом автор-повествователь постоянно находится под угрозой отождествления себя с ним. В то же время, образ Парнока в скрытой форме коррелирует с образами литературных персонажей, в том числе и методом «от противного»; ср. в черновой редакции: *Он принадлежал к породе щуплых петербуржцев, для которых пойти с дамой в концерт значит многое – почти все. Конечно, герои Дюма были требовательнее (2, 565)*.

²² В качестве примера рассмотрения значения этого ракурса в быту и в поэзии символизма и постсимволизма (в частности, Ахматовой), комментаторы называют исследование: [Хазан 1992а: 118–119]; см. также: [Лекманов 2008]. Об ахматовском профиле как «характерологической» черте ее художественного образа свидетельствуют, в частности, и уже упоминавшиеся в связи с набором «иллюстративной символики» строки Городецкого об Ахматовой в посвященном ей портрете-восьмистишии: «*В начале века профиль странный / (Истончен он и горделив) / Возник у Леры*» [Городецкий 1913: 12].

конкретную изобразительную традицию: «в иконографии Данте (начиная с Джотто) преобладают изображения в профиль или в 3/4 (“вполоборота”))» [Степанова, Левинтон 2010: 564]²³.

Таким образом, с высокой степенью уверенности можно утверждать, что в художественном мире О.М. визуальное начало по отношению к вербальному не просто выполняет «оформительские», иллюстративные функции, но является одним из более чем ощутимых импульсов для нового смыслообразования, происходящего как раз посредством пересечения, диалога подчиненных им видов искусств. И здесь снова возникает необходимость вернуться к проблеме структурного и семантического соотношения литературного и живописно-графического творчества, но уже на совершенно ином содержательном и мировоззренческом уровне.

9. Книга в художественном мировоззрении Мандельштама: семиотический аспект

Близость живописи и литературы – и структурно-семантическая (в самом широком смысле слова), и содержательная – метафорически выражена О.М. уже в рецензии 1916 года на выход «Альманаха Муз» «О современной поэзии» (в данном случае – снова в соположении с музыкальным началом): *Оглядываясь назад, можно представить путь поэзии как непоправимую, невознаградимую утрату. Сколько же новшеств, сколько потерянных секретов: пропорции непревзойденного Страдивариуса и рецепт для краски старинных художников лишают всякого смысла разговоры о прогрессе в искусстве (1, 206)*. Наиболее отчетливо соположение содержательных и

²³ В дополнение к сказанному о публикации рисунков Н.Я. Мандельштам и первому опыту их интерпретации необходимым представляется отметить, что некоторым логическим противоречием выглядит предположение А.В. Наумова о генетической зависимости обнаруженных изображений от пушкинских рисунков. Опираясь на предшествующий комментарий мандельштамовского текста (см.: [Лекманов и др. 2012: 236–238]), публикатор замечает о формировании и развитии авторского обращения к теме рисунков на полях рукописи: *«Пластическим источником для Мандельштама в этом случае, вероятно, послужили рисунки А.С. Пушкина; с ними же связан и включенный в текст микроэпиграмм маргиналий. <...> Можно предположить, что рисунки Пушкина – не просто источник соответствующей темы в повести, а прямой, хотя и скрытый предмет описания. Мандельштам описывает конкретные рисунки пушкинских рукописей, не называя их»* [Наумов 2017: 52, 62]. Не считая такую прямую зависимость безусловной, тем не менее следует отметить, что неучтенным автором публикации остался факт появления имени Пушкина в цитировавшейся выше одной из черновых редакций повести и именно в прямом соединении с образом чернил в сцене обращения второстепенного персонажа к главному герою: *<– Когда> вы еще были учеником, молодой человек, – сказал он, – и читали Шиллера и Пушкина, [вы, наверное, пользовались лиловыми чернилами Липидусона] я уже знал секрет лиловых чернил Липидусона (2, 570)*.

формальных признаков этих видов искусств в форме метафорического отождествления их «конечного результата», отражено в «Путешествии в Армению» (1931–1932): *книга – предмет, внушающий человеку наибольшее доверие. Книга, утвержденная на читательском пюпитре, уподобляется холсту, натянутому на подрамник (3, 201)*. К аналогичной модели прибегает О.М. в шестом эпизоде радиокомпозиции «Молодость Гете» (1935) при изображении работы главного героя над рукописью, причем при описании совершенно явно воспроизведены три главных жанра изобразительного искусства – пейзаж, натюрморт и портрет: *Он сидит за маленьким рабочим столиком <...>. Комната учащегося и молодого художника. Стоит мольберт с начатой живописью. Мятущееся дерево в голландском вкусе. Рядом – пузатая фляга с каким-то питьем и стакан, накрытый блюдцем. Гете – в короткой рабочей куртке. Лицо – напряженное, злое. Он не причесан, косичка болтается. У него тяжелый подбородок упрямого школьника. Почерк его исполнен самого дикого движения и в то же время гармонии. Буквы похожи на рыболовные крючки и наклоняются по диагонали. Как будто целая стая ласточек плавно и мощно несетя наискось листа (3, 293)*. Подобный визуальный ряд присутствует в предыдущем, пятом эпизоде при описании посещения Гете художественного музея, судя по черновой редакции, Дрезденской галереи – см. обращенный к нему вопрос сапожника Фрица, эпизодического персонажа: *Видно, вы приехали в Дрезден посмотреть, как я тачаю сапоги, – и ответ главного героя: Отчего бы и нет, мастер! А кстати, и посмотреть, как Рембрандт управлялся с кистью (3, 417)²⁴*. Композиционно данный фрагмент организован как своего рода каталог жанров и сюжетов, доминирующих в нидерландской живописи, и сменяет близкое, но более лаконичное описание итальянской традиции: *Избавившись наконец от спутника, он твердым шагом прошел через комнаты итальянской живописи, где на фоне ярко-синего неба среди остроконечных скал и тонкоствольных деревьев изображались пастухи с ягнятами, женщины с удлинненными <лицами>, держащие цветок в вытянутой руке или же склоненные <к> колыбели пухлого мальчика. – Все это прекрасно, но не сейчас, после! Скорей к голландцам, к бессмертным северным мастерам: яблоки, рыбы, бочонки, крестьяне, пляшущие под дубом и кажущиеся под огромным деревом взрослыми карликами с развевающимися полами кафтанов. Женщины в тяжелых бархатных платьях и большеголовые дети, цепляющиеся за их подол. Лудильщики и бочары, косматые, всецело поглощенные работой, и, наконец,*

²⁴ В последней публикации «Молодости Гете» данный фрагмент включен в окончательный вариант текста; см; [Мандельштам 2011: 294]; следует отметить, что в этом издании редакция радиокомпозиции заметно разнится с предыдущей, содержащейся в: [Мандельштам 1994].

семья сапожника: спальня, жилая комната, она же и мастерская – коричневый полумрак, кусок хлеба с воткнутым ножом на столе, молоток, ударяющий по баймаку, надетому на колодку, деревянная ладья колыбели – с парусом полога, раскрытый шкаф с мерцающей посудой и причудливо вырезанные куски кожи, разбросанные на полу (3, 391–392)²⁵.

Нетрудно заметить, что приведенное описание совершенно точно воспроизводит ситуацию, которую переживает автор-повествователь в главе «Французы» «Путешествия в Армению» – самом ярком, пожалуй, примере присутствия в художественном мире О.М. развернутой и законченной формы экфрасиса во всей его жанровой и содержательной полноте (см.: [Шиндин 2009]; [Злыднева 2010] и др.). По сути, перед читателем предстает развернутое изложение индивидуальной мандельштамовской «методики» трехэтапного освоения художественной музейной экспозиции, иначе говоря, рецептивной модели, основывающейся не только на интеллектуальном и эмоциональном, но и на физиологическом началах (рекомендация предназначена для всех *выздоровливающих от безвредной чумы наивного реализма (3, 199)* и подразумевает, очевидно, экспозицию Государственного музея нового западного искусства: *я посоветовал бы такой способ смотреть картины. – Ни в коем случае не входить как в часовню. Не млеть, не стынуть, не приклеиваться к холстам... – Прогулочным шагом, как по бульвару, – насквозь! – Рассекайте большие температурные волны пространства масляной живописи. – Спокойно, не горячась <...>, погружайте глаз в новую для него материальную среду <...>. – Стояние перед картиной, с которой еще не сравнялась телесная температура вашего зрения, для*

²⁵ Следующий после процитированного фрагмента пассаж: *Да ведь это мастерская шутника-сапожника Фрица! – Искусство и жизнь встретились. (3, 391–392),* – вводит двуаспектную в рассматриваемом содержательном пространстве тему отражения искусством реальности. Во-первых, именно ей посвящена упоминавшаяся блоковская статья «Искусство и газета», которая в первоначальной редакции должна была иметь заголовок «Искусство и жизнь»; см.: [Магомедова 2010: 444]. В опубликованном варианте Блок, в частности, пишет: *«Нечего скрывать ни от себя, ни от кого, что существует противоречие вечное и трагическое между искусством и жизнью, что мосты между ними до сих пор в мире были только легкими, воздушными, радужными мостами, которые исчезали, едва проходили те великолепные грозы, которые создавали их, едва умирали те мировые гении, которые лишь силой своей гениальности создавали эти мосты, соединяя в самих себе и жизнь и искусство лишь на краткий и чудесный миг»* [Блок 2010: 274]. Во-вторых, тема эта была исключительно актуальна и для О.М., особенно с начала 1920-х годов, но еще раньше – в конце 1900-х, то есть с момента его вхождения в литературную среду, – активным проводником идеи независимости истинного искусства (определяемого как «красота») от реальности («жизни») был Сергей Маковский, а затем и ряд сотрудников редакции журнала «Аполлон» и его авторов, причем данный факт является одной из существенных составляющих как темы участия главного редактора этого издания в формировании и становлении акмеистической традиции, так и реконструкции его взаимоотношений с О.М.; см. работу автора: Из «теневого окружения» Мандельштама: Сергей Маковский (в печати).

которой хрусталик еще не нашел единственной достойной аккомодации, – все равно что серенада в шубе за двойными оконными рамами. – Когда это равновесие достигнуто – и только тогда – начинайте второй этап реставрации картины <...>. – Тончайшими кислотными реакциями глаз <...> поднимает картину до себя, ибо живопись в гораздо большей степени явление внутренней секреции, нежели апперцепции, то есть внешнего восприятия. <...> – А путешественник-глаз вручает сознанию свои посольские грамоты. Тогда между зрителем и картиной устанавливается холодный договор, нечто вроде дипломатической тайны. – Я вышел на улицу из посольства живописи. – Сразу после французов солнечный свет показался мне фазой убывающего затмения <...>. И тут только начинается третий и последний этап вхождения в картину – очная ставка с замыслом (3, 199–200). Возможно, именно таким восприятием специфики структурно-семантической организации музейного пространства мотивировано иронически-негативное отношение О.М. к фигуре экскурсовода, отраженное в «Молодости Гете» в эпизоде, когда по картинной галерее семенит музейный проводник, присяжный объяснитель картин. – Молодой человек <...> всемерно старался отделаться от проводника, который <...> сыпал, как горохом, названиями живописных школ, именами художников; юношу явно раздражали хвалебные возгласы (3, 291); ср. о посещении Государственного музея нового западного искусства: Объяснительница картин ведет за собой культурников. Посмотришь – и скажешь: магнит притягивает утку. <...> В дверях уже скушает обобщение (3, 199); подробнее о «музейном топосе» в художественном мире О.М. см. п. 10 настоящей работы.

9.1. Диалог литературы и изобразительных видов искусства

Прямая смысловая корреляция литературы (как вида искусства) и отдельных авторских миров и текстов с самыми разными формами художественного искусства (живописи, графики и др.) присутствует на протяжении всего творчества О.М. в самых разнообразных формах; в первую очередь – в критической и историко-литературоведческой прозе. Характеризуя в рецензии 1912 года книгу стихов Эренбурга «Одуванчики» (Париж, 1912), он так определил ее поэтику: *Острая парижская тоска растворяется в безнадежной «левитановской» влюбленности в русскую природу (1, 181)*; в статье «Девятнадцатый век» (1922), упомянув графические работы Хокусаи, О.М. писал о романе Флобера «Мадам Бовари»: *Вишневая ветка и*

снежный конус излюбленной горы, покровительницы японских граверов, отразились в сияющем лаке каждой фразы флоберовского романа (2, 269); см. живописную метафорику, присутствующую в предисловии (1927) к роману Гюго «Девяносто третий год», где отмечена авторская попытка показать, что революция – лишь могучая игра светотени, что контрасты ее оправдываются общей картиной и необходимы для сильнейшего эффекта. <...> В этих прямолинейных и донельзя упрощенных зарисовках революции есть нечто общее с картинами художника Давида (2, 462–463); ср. во внутренней рецензии (1924?) на роман Л. Сэнт-Огана «Гудиш»: Первый эпизод, развертывающий живописное дарование Сэнт-Огана, – большая деревенская свадьба (2, 600), – а также в предисловии к его изданию (Л., 1925): Сэнт-Оган дает целую портретную галерею гротескных персонажей. Эти миниатюрные портреты <...> напоминают лучших карикатуристов наполеоновского времени (2, 426).

Качеством активного диалога с живописным началом О.М. метафорически наделяет фигуру Данте: *Дант был свой человек в живописи, приятель Джотто, внимательно следивший за борьбой живописных школ и сменой модных течений (3, 232); при этом в черновых набросках упоминается Дант, – обязательно бородатый – в пику Джотто и всей европейской традиции» (3, 406); см. уже упоминавшуюся и цитировавшуюся десятую главу «Разговора о Данте», практически целиком построенную на аналогичных взаимоуподоблениях. Подобная близость может быть обратима таким образом, что живописный ряд (в том числе и существующий в статусе иллюстративного и оформительского материала) в известном смысле оказывается равнозначен вербальному строю текста; см. в качестве одного из примеров подобной «зеркальности» ироническую характеристику батумских «вернисажей» (1920): *смехотворные выставки макулатурных живописцев (2, 229).* Близкая ситуация отражена в относящемся к 1937 году биографическом эпизоде, когда в гостях у Александра Осмеркина О.М. *«задумчиво сказал: “Сейчас выставки персонажей Зоценко уже не смешны. Они или мученики, или все герои”»* [Осмеркина-Гальперина 1988: 106]²⁶. В несколько ином плане описан в черновых набросках к главе «Алагез» «Путешествия в Армению» сходный «опыт» Гете, причем в этом же фрагменте присутствует сопоставимый с фигурой автора-повествователя образ книги (гетевское «Итальянское путешествие») в ее «материализованной» ипостаси: *Книг с собой у меня была одна только «Italienische Reise» Гете в кожаном дорожном переплете, гнуцимся, как Бедекер. – Вместо кодака Гете прихватил с собой в Италию краснощекого**

²⁶ О взаимоотношениях О.М. и Осмеркина см.: Шиндин С.Г., Вилгоф Л.М. Осмеркин А.А. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати).

художника Книппа, который с биографической точностью копировал по его указанию примечательные ландшафты (3, 387)²⁷. Можно предположить, что именно эти иллюстрации осознанно или бессознательно использовались О.М. как дополнительный внешний импульс при работе над радиокомпозицией «Молодость Гете», отличающейся ярко выраженным визуализированным строем. Одним из бесспорных подтверждений этого является лаконичный, но многозначный в рассматриваемой перспективе комментарий, оставленный Н.Я. Мандельштам на полях первого издания собрания сочинений О.М. (Нью-Йорк – Мюнхен, 1969). Рядом с уже цитировавшимся центральным фрагментом шестого эпизода «Молодости Гете» – работой главного героя над рукописью: *Он сидит за маленьким рабочим столиком <...>. Комната учащегося и молодого художника...* и т.д. (3, 293) – содержится ремарка: «*Картинка в книге*»

²⁷ Речь в тексте идет о немецком живописце Х.Г. Книппе (1748–1825). – Сближение литературы с другим видом визуального искусства – фотографией (образно говоря, еще до возникновения его в этом социокультурном качестве) – содержится в одной из первых рецензий Гумилева – на роман Ремизова «Часы» (СПб., 1908), в которой одним из главных негативных признаков этого произведения называется его чрезмерная и неорганизованная автором «иллюстративность» (при этом для рассматриваемой темы немаловажно, что рецензент метафорически упоминает правила перспективы – одного из важнейших понятий современного ему искусствоведения): «*для Ремизова нет прошлого. Его творчество возводит свой род не дальше Андрея Белого и Шишьева. Подобно последнему, он подходит к душевным переживаниям не со строгим художественным методом, а растерянно, как фотограф, которому поручено сфотографировать бурю. Он нагромождает подробность на подробность, с каждой страницей теряет руководящую нить и совершенно забывает правила перспективы <...>. Эти карманные “символы”, большие похожие на ребусы из детских журналов, начинают серьезно надоедать*» [Гумилев 2007: 18]. Нельзя не обратить внимания и на появление в процитированном отрывке еще двух элементов реконструируемого семантического пространства: если присутствие в нем детских журналов не вызывает сомнений, то соотношение визуального и вербального начал для ребуса в его традиционной форме для читателя не столь очевидно.

В редуцированной форме связь словесного искусства и фотографии отмена О.М. в «Молодости Гете» в черновом варианте не вошедшей в окончательную редакцию характеристике швейцарского философа и поэта И.К. Лафатера: *У Гете замечательная оценка Лафатера – он говорит: «Что такое человек, прекрасно наблюдающий подробности, но не имеющий цели? Он видит, какая складка на лбу, но не знает, для чего эта складка и какой она должна быть».* – *Фотографии тогда, как известно, не было* (3, 421). В известном смысле, «развитием» подобной метафоры можно считать структурно-семантическую корреляцию литературы и кинематографа, наиболее яркий пример которой содержится в мандельштамовской заметке «Татарские ковбои» (1926), открывающейся уже цитировавшейся почти афористической характеристикой «проходной» киноленты «Песнь на камне» («Межрабпомфильм», 1926; авторы сценария – О. Леонидов, Ф. Оцеп, режиссер – С. Комаров, операторы – К. Кузнецов, Е. Алексеев): *Просмотр этой фильма в АРК’е можно уподобить разве необычайному зрелищу «Илиады», говорящей сама о себе. Благодаря любезности творцов этого произведения, мы ознакомились с эпическими стихиями, обусловившими наслоения и напластования этой чудовищной фильма* (2, 432). Строго говоря, и первый в художественном мире О.М. случай обращения к новому искусству – «акменстическое» стихотворение «Кинематограф» («Кинематограф. Три скамейки...», 1913) содержит ярко выраженное повествовательное, «сюжетное» начало. Подробнее к этой теме см. работу автора: Кинематограф // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати).

[Мандельштам Н.Я. 1997: 173]²⁸; ей же предшествует другое, не менее актуальное свидетельство, демонстрирующее мандельштамовские представления о близости литературного и музыкального начал: «О.М. читал Готшеда. Говорил, что иногда звучит, как Бах» [Мандельштам Н.Я. 1997: 173]. В формирующееся в результате подобных «семантических сдвигов» смысловое пространство в качестве частного случая может быть включен содержащийся в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931) образ: *я видел на детской картинке / Лэди Годиву с распущенной рыжею гривой (3, 43)*. Как известно, этот текст восходит к английской легенде, которая, очевидно, была знакома О.М. по одноименному стихотворению Теннисона; см.: [Харджиев 1973: 288], неоднократно переводившемуся на русский язык. По предположению А.В. Лаврова, поэт мог быть знаком и с эпизодом романа Грина «Джесси и Моригана» (Л., 1929. С. 20–21), где присутствует описание соответствующей живописной картины, которое строится на воспроизведении сюжета о Годиве, и в мандельштамовском стихотворении отображаемом именно в его визуальном эквиваленте; см.: [Лавров 2005: 213, 208–209]²⁹.

²⁸ Во всяком случае, такой вывод представляется допустимым сделать, если считать, что в графическом оформлении текста допущена досадная опечатка – при «реплике» вдовы поэта пропущен знак примечания; в противном случае смысл этой маргиналии пропадает.

²⁹ Согласно совершенно неожиданному предположению И.А. Бродского, не подкрепляемому никакой аргументацией, образ леди Годивы в этом стихотворении может соотноситься с личностью Веры Судейкиной; см.: [Бродский 1994: 16]. – Судейкина (урожденная де Бюссе, в первом браке Лури (1910) во втором Шиллинг (1912–1916), позднее Стравинская (с 1940)) Вера Артуровна (25.12.1888 (6.1.1889), С.-Петербург – 17.9.1982, Нью-Йорк) – художница, актриса театра и кино, танцовщица. В 1908 году с золотой медалью окончила гимназию М.Б. Пуссель, с 1910 до, очевидно, 1912 обучалась в Берлинском университете (философия, естественные науки, история искусства и др.). Вернувшись в Москву, в середине 1910-х годов снялась в 5 кинолентах (ее дебют в роли Элен Безуховой состоялся в знаменитом фильме ведущих режиссеров немого кино того времени Владимира Гардина и Якова Протазанова «Война и мир» (1915) по мотивам одноименного романа Льва Толстого) затем поступила в труппу Камерного театра к Александру Таирову. С весны 1916 года – в Петрограде, потом в Крыму, Тифлисе, с 1920 – за рубежом (Франция, США). В 1916–1922 годах – спутница жизни Сергея Судейкина (становлению их отношений была посвящена «Чужая поэма» Кузмина (1916)); см.: [Шиндин 2016а: 78–79], – позднее, после длительного периода неофициальной близости, – жена Игоря Стравинского. Как и ее муж, Судейкина – адресат стихотворения О.М. «Золотистого меда струя из бутылки стекла...» (1917): по утверждению Ахматовой, она прямо подразумевается в его первой строфе (см.: [Ахматова 2005: 105]), – возвращающей к жанру «литературного портрета»: *Золотистого меда струя из бутылки стекла / Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела: / – Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла, / Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела (1, 128)*. По утверждению Бродского, в тексте отражен характерный поворот головы Судейкиной, запечатленный на фотографиях середины 1910-х годов и ставший главной приметой героини мандельштамовского текста; ср.: «*На фотографии, вполоборота, через обнаженное плечо на вас и мимо вас глядит женщина с распущенными каштановыми, с оттенком бронзы, волосами, которым суждено было стать сначала золотым руном, потом распущенной рыжею гривой. Более того, я думаю, что “курчавые всадники”, бьющиеся в “кудрявом порядке”, – это замечательное описание виноградной лозы, вызывающее в сознании итальянскую живопись раннего Ренессанса, равно как и самая первая строка о*

9.2. «Визуальный диалог» детской и взрослой литературы:

экзистенциальный аспект

Соответственно, в числе содержательных единиц художественного мира О.М., образующих набор главных ценностей экзистенциального порядка, обнаруживаются и другие случаи и формы присутствия образа ‘книги’ при сохранении его смысловой связи с мотивом детства, детскости. Данная особенность присутствует на всем протяжении его творческого пути: как в одном из первых стихотворений (1908): *Только детские книги читать, / Только детские думы лелеять, / Все большое далеко развеять, / Из глубокой печали восстать. // Я от жизни смертельно устал, / Ничего от нее не приемлю, / Но люблю мою бедную землю, / Оттого, что иной не видал (1, 34–35)*, – так и в спорной по своему происхождению и содержательной направленности, но исключительно значимой <<Оде>> (1937) с ее ярко выраженным визуальным началом: *Уходят вдаль людских голов бугры: / Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят, / Н в книга ласковых и в играх детворы / Воскресну я сказать, что солнце светит (3, 114)*; в одном из вариантов данный фрагмент выступает как первая строфа абсолютно самостоятельного текста; см.: [Мандельштам 1994: 344]³⁰. Близкая образность встречается и в шуточном посвящении (1932), сохраняющем соотносительность визуализированного образа ‘книги’ с мотивом ‘детскости’ (что определяется биографическими реалиями, связанными с фигурой Ю.М. Вермеля) и их метафорическую «взаимопроектировку»: *Хорошо на книгу ложится / Человеческая кожа. // <...> Люди в кожу переплетены – // Даже дети (3, 149)*. При всей его «макабрической» тональности, данный вариант в переосмысленной, хотя и сниженной форме возвращает к присутствующим в художественном мире О.М. случаям метафорической антропоморфизации книги; см.: [Шиндин 2016а: 70–72]. В такой ситуации неконкретизируемый образ печатной продукции по своему признаку

золотистом меде, в подсознательном своем варианте, были бронзовыми прядями Веры Судейкиной. То же самое можно сказать о пряже, которую тклет тишина в белом доме, то же самое можно добавить о Пенелопе, распускающей на ночь то, что ей удалось соткать днем. В конечном счете, все стихотворение превращается в портрет “любимой всеми жены”, поджидающей мужа» [Бродский 1994: 16]. Сама Судейкина в своих фактографически емких мемуарах пронизательной современницы оставила эмоционально яркий и глубоко положительный образ О.М.; см.: [Судейкина 2006: 654 (им. ук.)], – а так же: [Sudeikin-Stravinsky1995]; зафиксирован и один из ее устных рассказов Евгению Евтушенко в 1966 году; см.: [Тименчик 2005: 542].

³⁰ Возможно, и для этого контекста обнаруживаются кинематографические параллели, лежащие в сфере кинодокументалистики; см. п. 6.7 данной работы: [Шиндин 2016а: 82, прим. 111].

‘детскости’ оказывается, по меньшей мере, двуаспектен: с одной стороны, он может быть представлен в традиционной форме изданий, предназначенных для детей, а с другой стороны, его могут манифестировать те литературные произведения мира взрослых, с которыми автору-повествователю довелось познакомиться намного раньше положенного срока, как правило, в семейной библиотеке. И именно вторая форма оказывается не менее употребительной, а часто – и более значимой, семантически более насыщенной для произведений, входящих в состав «детского текста» русской литературы первой половины XX века.

Как следствие, в зависимости от интерпретации совершенно противоположным статусом допустимо наделять подобный образ, присутствующий уже в заглавной строке одного из первых известных мандельштамовских стихотворений (1908): *Только детские книги читать, / Только детские думы лелеять, / Все большое далеко развеять, / Из глубокой печали восстать* (1, 34). Происхождение этого текста, его содержательный строй и издательская судьба не только любопытны сами по себе, но и интересны в контексте рассматриваемой проблематики. Во-первых, он традиционно считается «генетически зависимым» от «книжных источников» – творчества Сологуба: Н.И. Харджиев видел в нем прямую развернутую цитату из стихотворения «Я люблю мою темную землю...»; см.: [Харджиев 1973: 255], – а Е.А. Годдес расширил этот контекст предполагаемыми реминисценциями из таких его известных стихов, как «В поле не видно ни зги...» и «Качели»; см.: [Годдес 1994а: 288]³¹. Устойчивые мотивы, отраженные в них, оказываются исключительно созвучны негативно окрашенной экзистенциальной тональности мандельштамовского стихотворения: *Я от жизни смертельно устал, / Ничего от нее не приемлю, / Но люблю мою бедную землю, / Потому что иной не видал* (1, 35). С учетом того, что исходный для О.М. поэтический импульс входил в состав сологубовского цикла «Молитва», Д.В. Фролов делает следующий вывод: «*Переплетение тем жизни и смерти, ощущение близости грани, разъединяющей и соединяющей их <...>, характерные для сологубовского текста, составляет общее смысловое поле двух стихотворений. В “Только детские книги читать...” это сопоставление выявляет его молитвенный, заклинательный характер, что совсем не соответствует отношению к религии, которое было у поэта весной или осенью 1908 г.*» [Фролов 2009: 74]. Спорным представляется утверждение о том, что появление этого стихотворения могло быть навеяно только религиозными чувствами

³¹ По предположению В.Н. Драницина, высказанному автору в частном порядке, еще одним и, возможно, основным интертекстуальным источником мандельштамовского текста могло стать стихотворение Сологуба «Я устал, я едва только смею дышать» (Весы 1908 № 9).

автора, а не его личные переживаниями, – возможно, первым осознанным опытом экзистенциальной рефлексии семнадцатилетнего юноши, чем и определяется «молитвенный, заклинательный характер» текста, никак не связанного с религиозной тематикой в плане содержания и с ее образностью – в плане выражения³². И именно

³² Из сказанного в приведенном фрагменте следуют еще два взаимосвязанных утверждения: «Интерес к религии, созвучный молитвенному чувству, появляется у Мандельштама позднее, после участия в работе Религиозно-философского общества и знакомства с С.П. Каблуковым, то есть не ранее 1909–1910 гг., что ставит авторскую датировку под вопрос» [Фролов 2009: 74], – вызывающие полное недоумение. Во-первых, совершенно непонятно, каким образом могут быть взаимосвязаны обретение молитвенного чувства и Религиозно-философское общество (РФО), в программу которого в том же 1909 году вошли доклады, содоклады и их обсуждения на темы «Богоискательство и богостроительство», «Опыт философского оправдания христианства», «Империя и христианство», «Религия и социализм», «Опять о интеллигенции и народе», «О радости прощения», «Евангельский смысл слова “земля”», «Земля во рту» и «Теософия и богостроительство» (см.: [Религиозно-философское общество 2009: 1, 676–577; 2, 592]); еще более далеки были от обсуждения молитвенной практики доклады, прозвучавшие в следующем году. Во-вторых, более чем странным представляется утверждение об участии О.М. в работе РФО – на сегодняшний день известно единственное обобщенное свидетельство о мандельштамовских связях с обществом, принадлежащее С.П. Каблукову, который, характеризуя в дневниковой записи 18.8.1910 своего нового знакомого, в частности, с его слов зафиксировал: *«Бывал он <...> в Религиозно-Философском Обществе, членом-соревнователем которого числится и теперь»* [Каблуков 1990: 241]. (Данный статус был определен в уставе общества: «Членами-соревнователями могут быть все лица, желающие принять участие в деятельности общества. Их выбирают действительные члены закрытой баллотировкой большинством голосов» [Религиозно-философское общество 2009: 3, 501].) Н.Я. Мандельштам в своих «Воспоминаниях» ограничивается лишь простой констатацией вскользь: «Заседания этого общества О. М. изредка посещал» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 254], – а во «Второй книге» упоминает «статью-доклад на смерть Скрябина, прочитанный в Религиозно-философском обществе» [Мандельштам Н.Я. 2014б: 127]. Никаких подтверждений чтения О.М. в РФО доклада «Скрябин и христианство» не обнаружено (да и вряд ли такое могло состояться – слишком значительным статусом обладали выступавшие, чтобы среди них оказался студент Санкт-Петербургского университета); более вероятным кажется предположение о том, что он должен был прозвучать в петроградском Скрябинском обществе; см.: [Мец 2010: 489–490]. Таким образом, с уверенностью можно утверждать только о единственном мандельштамовском посещении РФО – 26.10.1910, когда Н.А. Гредескул прочитал доклад «Религия в границах человеческого (о книге Р. Natorp’a “Die Religion innerhalb der Grenzen der Humanität”»); см.: [Религиозно-философское общество 2009: 3, 555]. В записях Каблукова осталось такое свидетельство: *«Сегодня собрание – скучное. Natorp элементарен, плосок, добросовестен и бездарен. Гредескул читал длинно, долго, мертво, холодным монотонным голосом с 9/4 часа до 11 ч. После – прения, начатые Столпнером, говорившим вздор, от которого “вянут уши”. Народа ни много, ни мало. <...> Я не досидел до конца, сбежав <...> в исходе 12-го часа. <...> Мандельштам сбежал еще раньше»* [Каблуков 1990: 243]. И, наконец, в-третьих: из формулировки Д.В. Фролова можно сделать вывод о том, что пробуждение религиозных чувств О.М. он ставит в прямую зависимость от факта общения того с Каблуковым. Деликатные усилия второго в «обращении» первого хорошо известны, но никаких оснований для подобного утверждения не существует хотя бы уже потому, что просто невозможно четко определить, о мандельштамовском «интересе» к какой именно «религии» идет речь, и так же трудно представить, чтобы именно «интерес к религии» был «созвучен молитвенному чувству» и даже оказывал влияние на его формирование. – О жанре стихотворной молитвы в поэтике акмеизма см.: [Шиндин 2016б: 7–10]. При этом «вспомогательные» структурно-семантические качества соответствующей образности могут употребляться в самых разнообразных по своей оценочности контекстах, как, например, в сцене самосуда в «Египетской марке»: *По Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа* и т.д. (2, 475).

этими обстоятельствами мог быть мотивирован тот факт, что О.М. не включил «Только детские книги читать...» ни в первое, ни во второе издание «Камня», а разместил его лишь двенадцать лет спустя в альманахе «Ковчег» (Феодосия, 1920); см.: [Харджиев 1973: 255]. Нельзя исключать то обстоятельство, что автор почувствовал себя достаточно дистанцировавшимся от этого текста и постулируемой им ценности «детской книжности» и «детских дум», тем самым получая свободу для его публикации.

Такая интерпретация заставляет вернуться к экзистенциально-культурологическому постулату, афористически сформулированному О.М. в главе «Книжный шкаф» «Шума времени»: *Книжный шкаф раннего детства – спутник человека на всю жизнь. Расположение его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположение самой мировой литературы. Да, уж тем книгам, что не стояли в первом книжном шкапу, никогда не протиснуться в мировую литературу, как в мирозданье. Волей-неволей, а в первом книжном шкапу всякая книга классична, и не выкинуть ни одного корешка (2, 355)*³³. Но, как уже

³³ Со специфическим семантическим ореолом образа «фамильного» книжного шкапа в художественном мире О.М. (рассматривавшимся в первой части настоящей работы: [Шиндин 2016а: 60–64]) ср. описываемый в «Других берегах» Набокова еще более интересный и глубоко индивидуальный пример «локальной» библиотеки, создаваемой самим ребенком из случайно обнаруженного заброшенного собрания взрослых: *«В петербургском доме была у отца большая библиотека; постепенно туда переходило кое-что и из вырского, где стены внутренней галереи, посреди которой поднималась лестница, были уставлены полками с книгами; добавочные залежи находились в одном из чуланов верхнего палубообразного этажа. Мне было лет восемь, когда, роюсь там, среди «Живописного Обзорения» и Graphic'a в мраморных переплетах, гербариев с плоскими фиалками и шелковистыми эдельвейсами, альбомов, из которых со стуком выпадали твердые, с золотым обрезом, фотографии неизвестных людей в орденах, и всяких пыльных разрозненных игр вроде хальмы, я нашел чудные книги, приобретенные бабушкой Рукавишниковой в те дни, когда ее детям давали частные уроки зоолог Шимкевич и другие знаменитости. Помню такие курьезы, как исполинские бурые фолианты монументального произведения Альбертуса Себа (*Locupetissirni Rerum Naturalilim Thesauri Accurata Descriptio...*), Амстердам, около 1750 года: на их желтоватых, грубо шершавых страницах гравированы были и змеи и раковины и странно-голенастые бабочки, и в стеклянной банке за шею подвешенный зародыш эфиопского младенца женского пола; часами я разглядывал гидру на таблице Сп – ее семь драконовых голов на семи длинных шеях, толстое тело с пупырьками и витой хвост. Из волшебного чулана я в объятиях нес к себе вниз, в угловой кабинетик, бесценные томы: тут были и прелестные изображения суринамских насекомых в труде Марии Сибиллы Мериан (1647–1717), и *Die Smetter-linge* (Эрланген, 1777) гениального Эспера, и Бюадювалеви *Icones Historiques de Lepidoptures Nouveaux ou Peu Connus* (Париж, 1832 года и позже). Еще сильнее волновали меня работы, относящиеся ко второй половине девятнадцатого столетия – *Natural History of British Butterflies and Moths* Ньюмана, *Die Gross-Schmetterlinge Europas* Гофмана, замечательные *Mitmoires* вел. кн. Николая Михайловича и его сотрудников, посвященные русско-азиатским бабочкам, с несравненно-прекрасными иллюстрациями кисти Кавригина, Рыбакова, Ланга, и классический труд великого американца Скуддера, *Butterflies of New England*. – Уже отроком я зачитывался энтомологическими журналами, особенно английскими, которые тогда были лучшими в мире» [Набоков 1990: 203–204]. Вряд ли стоит напоминать, чем стала эта детская встреча с библиографическими сокровищами в дальнейшей судьбе писателя*

отмечалось, никаких собственно детских книг О.М. в своих художественных

Типологически близкая, но относящаяся уже к периоду взрослой жизни находка присутствует и в мандельштамовской биографии – она отражена в главе «Москва» «Путешествия в Армению»: *роясь под лестницей грязно-розового особняка на Якиманке, я разыскал оборванную книжку Синьяка в защиту импрессионизма, в которой автор трубил в кавалерийский рожок последний зрелый сбор импрессионистов. Он звал в ясные лагеря, к зуавам, бурнусам и красным юбкам алжирок (3, 185, 186)*. Речь идет о книге Поля Синьяка «От Эж. Делакруа к неоимпрессионизму» (1899; русский перевод: М., 1913), принесшую автору широкую известность теоретика неоимпрессионизма. [В контексте рассматриваемой проблематики актуален тот факт его биографии, что с последней четверти XIX века он ориентировался на импрессионизм, затем, под влиянием Жоржа Сёра, обратившись к неоимпрессионизму, вместе с ним стал одним из основоположников художественного метода «пуантилизма» («дивизионизма»).] Соответственно, продолжение процитированного фрагмента: *Он звал в ясные лагеря, к зуавам, бурнусам и красным юбкам алжирок (3, 186)*, – может быть прямо связано, в частности, с детальным описанием Синьяком картины Делакруа «Алжирские женщины в гареме» («Алжирские женщины»; 1834, Лувр, Париж) и др. Очевидно, концепция Синьяка сыграла заметную роль в процессе расширения теоретических воззрений О.М. на живопись и на специфику ее восприятия; см.: *При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени... (3, 186)*. Сам он дает краткую, но емкую общую характеристику теории Синьяка: *Автор изъяснял «закон оптической смеси», прославлял работу мазками и внушал важность употребления одних чистых красок спектра (3, 185)*, – и отмечает ее ориентацию на живописную практику Эжена Делакруа: *Он основал свои доказательства на цитатах из боготворимого им Эжена Делакруа. То и дело он обращался к его «Путешествию в Марокко», словно перелистывая обязательный для всякого мыслящего европейца кодекс зрительного воспитания» (3, 185–186)*; при этом Синьяк учитывает широкий обзор как положительных, так и негативных оценок творчества Делакруа современниками. Согласно одной из интерпретаций, концепция Синьяка могла быть связана для О.М. и с «учением о цвете» Гете (см.: Трибл 1995: 110–111)], в то же время, он, вероятно, опосредованно ассоциировал ее с научными занятиями Бориса Кузина; ср.: *При первых же звуках этой <...> теории я почувствовал дрожь новизны <...>... За всю мою долгую жизнь я видел не больше, чем шелковичный червь (3, 186)*, – при том что именно для изучения шелковичного червя (араратской кошенили) Кузин был командирован в Армению, где и состоялось его знакомство с О.М.; см.: [Кузин 1999а: 157]. Единственная лаконичная мандельштамовская характеристика живописи Синьяка содержится в главе «Французы» «Путешествия в Армению» (где, кстати, он изображал восприятие художественных полотен в «биологических» терминах – аккомодация, апперцепция, внутренняя секреция, кислотные реакции): *Синьяк придумал кукурузное солнце (3, 199)*; регулярно посещая Государственный музей нового западного искусства, О.М., очевидно, был знаком с экспонировавшимися там работами Синьяка «Песчаный берег моря» (1890), «Марсельский порт» (1907) и «Сосна в Сен-Тропезе» (1909). Вместе с тем, с высокой степенью вероятности можно допустить, что в черновых набросках к этой главе в одном из фрагментов идет речь именно о книге Синьяка и о его описании «марокканских» картин Делакруа: *Он учил, как избежать коричневых соусов. [При этом он с живостью француза защищался от врагов. В кратком изложении убедительно мелькали бурнусы, красные юбки, шаровары, шелковые пояса и, кажется, еще тыквы <...>] (3, 384)*; к данной теме см. работы Д. Харрис: [Харрис 1996; Nagis 1994]. При этом ранее (см. [Шиндин 2016а: 55]) уже приводился фрагмент воспоминаний Н.Е. Штемпель об относящемся к периоду мандельштамовского пребывания в Воронеже эпизоде: *«Восторгался <...> иллюстрациями Делакруа к гетевскому “Фаусту” (как-то, будучи у меня, он внимательно их рассматривал)» [Штемпель 2008: 45]*; речь, очевидно, идет об известном цикле иллюстраций, выполненном Делакруа (1828) и неоднократно репродуцировавшемся. Наконец, не исключено, что неоднократно возникающий у О.М. в связи с поэзией Огюста Барбье образ Свободы восходит к знаменитой картине Делакруа «Свобода на баррикадах. 28 июля 1830» (другое название – «Свобода, ведущая народ»; 1830–1831, Лувр); по предположению А.Е. Парниса, данный живописный образ мог получить отражение в мандельштамовских «Сумерках свободы» («Прославим, братья, сумерки свободы...», 1918) через опосредующее воздействие стихотворения Хлебникова «Свобода приходит нагая...» (1917); см.: [Парнис 1991: 88, 92–93].

воспоминаниях не упоминает, кроме азбуки, – очевидно, первого образца полиграфической продукции, с которым ему довелось познакомиться: *Еврейская азбука с картинками изображала во всех видах <...> одного и того же мальчика в картузе с очень грустным и взрослым лицом (2, 355–356)*. При этом, как признается автор-повествователь, эта книга оставила его совершенно равнодушным: *В этом мальчике я не узнавал себя и всем существом восставал на книгу и науку (2, 356)*, – следствием чего, вероятно, и стало его обращение к миру «взрослой литературы»³⁴. Соответственно, с течением времени образ домашнего книжного шкапа органично становится изофункционален и изоморфен образу библиотеки³⁵.

Еще одна форма корреляции визуального и вербального начал связана в художественном мире О.М. с естественнонаучной проблематикой, что ассоциативно может соотноситься с детскими впечатлениями от иллюстраций в книжных и периодических изданиях, – ср. уже приводившееся воспоминание поэта о детском «чтении» научно-популярных журналов (см. [Шиндин 2016а: 78–79]): *Я любил «смесь» о страусовых яйцах, двуголовых телятах и праздниках в Бомбее и Калькутте, и особенно картины, большие, во весь рост (2, 348)*³⁶. Особенно актуальной эта

³⁴ И здесь снова обнаруживаются отчетливые параллели (вплоть до частных подробностей и «технических деталей») с воспоминаниями Набокова, для которого первой книгой, очевидно, стала английская грамматика: *«Я научился читать по-английски раньше, чем по-русски <...>. Первыми моими английскими друзьями были незамысловатые герои грамматики – коричневой книжки с синяком кляксы во всю обложку: Ben, Dan, Sam и Ned. Много было какой-то смутной возни с установлением их личности и местопребывания. “Who is Ben?”, “He is Dan”, “Sam is in bed”, “Is Ned in bed?” («Кто такой Бен?» “Это – Дэн”, “Сэм в постели”, “В постели ли Нэд?” (англ.)) и тому подобное. Из-за того, что в начале составителю мешала необходимость держаться односложных слов, представление об этих лицах получилось у меня и сбивчивое и сухое, но затем воображение пришло на помощь, и я увидел их. Туполицые, плоскоступые, замкнутые оболтусы, болезненно гордящиеся своими немногими орудиями (Ben has an axe), они вялой подводной походкой медленно шагают вдоль самого заднего задника сценической моей памяти; и вот, перед дальнзоркими моими глазами вырастают буквы грамматики, как безумная азбука на таблице у оптика» [Набоков 1990: 174].*

³⁵ К сожалению, рамки работы не позволяют в данный момент остановиться на этом образе, в поэтическом мире О.М. не слишком частотном, но безусловно относящемся к главным культурным и экзистенциальным компонентам его художественного мировоззрения.

³⁶ Не диагностичную, но кажущуюся неслучайной зеркальную смысловую параллель обнаруживает в очерковой прозе 1937 года Сигизмунд Кржижановский, при описании одесского рынка уже книжную и журнальную продукцию парадоксальным образом использующий в качестве «термина сравнения» представителей мира фауны: *«Через несколько часов маленький фонтанский рынок был переполнен, завален грудами рыб. Тут продавали, за гривенники, престранные экземпляры. Например, жирная пирамида, из растянутого рта которой торчит наполовину проглоченная скумбрия, затиснувшая меж мягких челюстей хвост чируса и узкое рыльце феришки. Продается только половина. Но с бесплатными приложениями, как в прежнее время журнал “Нива” с полным собранием сочинений Шеллера-Михайлова. Дело в том, что вслед за крохотной феринкой, скользящей к берегам,*

структурно-семантическая модель становится с начала 1930-х годов и, очевидно, находится в прямой зависимости от общения поэта с Борисом Кузиным. Так, вспоминая о времени проживания О.М. в Доме Герцена, Эмма Герштейн, в частности, пишет: *«В большой солнечной комнате на Тверском бульваре мне приходилось заставить Осипа Эмилевича сидящим за маленьким кухонным столиком, на котором был развернут огромный том Палласа или Ламарка с красочными иллюстрациями»* [Герштейн 1998: 14].; ср. в черновых набросках к мандельштамовской заметке <<Читая Палласа>>: *Я читаю Палласа с одышкой, не торопясь. Медленно перелистываю акварельные листы (3, 387)*. Вероятно, и эти зрительные впечатления отражаются в главе «Вокруг натуралистов» «Путешествия в Армению», следующей за уже упоминавшимся исключительно эмоциональным и метафорически емким описанием живописной коллекции представителей французского импрессионизма и постимпрессионизма в Государственном музее нового западного искусства (ГМНЗ); см.: [Шиндин 2009]. Аналогичные структурно-семантические приемы использованы О.М. при оценке теории Линнея: *Раскрашенные портреты зверей из линнеевской «Системы природы» могли висеть рядом с картинками Семилетней войны и олеографией блудного сына. – Линней раскрасил своих обезьян в самые нежные колониальные краски. Он обмакивал свою кисточку в китайские лаки, писал коричневым и красным перцем, шафраном, оливой, вишневым соком. <...> – Восхитительна Колумбова яркость Линнеева обезьянника (3, 204)*. И следующий по времени написания очерк «К проблеме научного стиля Дарвина (Из записной книжки писателя)» (1932) продолжает акцентировать визуальную природу когнитивной основы естественных наук (метафорически используя образ фотографии): *С удивительным постоянством Дарвин дает захватывающие снимки животного или насекомого, застигнутого врасплох в самом типическом для него положении (3, 212)*; ср. об описаниях Палласа: *Насекомое преподнесено как драгоценность в оправе, как живопись в медальоне» (3, 213)*. Но при этом О.М. фиксирует произошедшие за столетие в науке методологические изменения: *Структурные и анатомические признаки в натуралистических сочинениях возобладали над чисто живописными приметами. Искусство «миниатюры» Палласа пришло в упадок (3, 213)*; см. далее характеристику «Происхождение видов Дарвина: Факты наступают на читателя не в виде одиночных примеров-иллюстраций, а развернутым фронтом – системой (3, 214)». Выступающие своего рода промежуточным звеном *идет чирус, за чирусом скумбрия и, наконец, мутноглазая паламида. И всё последующее пожирает всё предыдущее»* [Кржижановский 2003: 480].

между этими текстами записные книжки О. М. (1931–1932) содержат, в частности, неоконченную заметку <<Читая Палласа>>, где в естественнонаучном контексте также использованы живописные аналогии – и в собственно теоретическом, и в экспериментально-практическом аспектах. Неслучайно поэтому среди главных тематических линий единого смыслового пространства, образуемого мандельштамовскими записями данного периода, И.М. Семенко выделяет *«мировосприятие (писателя, живописца, ученого), определяющее тип впечатлений»*, и *«угол зрения и стиль, проблема которого едина в науке, литературе, живописи»* [Семенко 1997: 134].

При такой семантически расширенной рецепции книга в творчестве и биографии О.М. становится не просто единицей культурного и / или предметного кода, но и самостоятельным элементом, концептом индивидуальной модели мира; соответственно, книжная графика выступает не только как форма изобразительного, эстетического оформления, но и как зрительный ряд, несущий дополнительную или полностью самостоятельную семантическую нагрузку. Видимо, следствием подобных «парадигматических» оценок является тот факт, что визуальный в самом широком смысле слова материал оказывался способен выступать для автора в качестве прямого творческого импульса, тем самым мотивируя в мировоззрении и художественной модели мира Мандельштама многообразные синкретические связи между двумя этими видами искусства, каждое из которых оказывалось способным выступать в иллюстративной функции по отношению к другому.

10. Стихотворение «Сегодня ночью, не солгу...»

в контексте художественного мира Мандельштама

Стихотворение О.М. «Сегодня ночью, не солгу...», датируемое 1925 годом, при всей кажущейся сюжетной и художественной простоте нельзя не отнести к числу труднообъяснимых: репрезентируемая текстом ситуация не находит прямой смысловой мотивации ни в самом его содержательном пространстве, ни во внеположной ему автобиографической реальности, для которой не обнаруживаются явные соответствия с изображаемыми событиями³⁷. Являя собой редкий для периода первой половины 1920-

³⁷ Ряд положений, содержащихся в данном подпункте, ранее был высказан автором в работе: [Шиндин 1997], – которая в расширенном варианте вошла в изданный ограниченным тиражом препринт диссертации: Поэтика

х годов пример сюжетного построения поэтического текста, стихотворение оказывается на своеобразной периферии мандельштамовского наследия, поскольку, на первый взгляд, не содержит никаких принципиальных для данного творческого этапа семантических элементов. В то же время, рассмотрение стихотворения «Сегодня ночью, не солгу...» в контексте всего художественного мира О.М. позволяет выявить устойчивые и многообразные связи этого текста с целым рядом центральных для данного периода содержательных конструкций. Очевидно, происходившие именно в первой половине 1920-х годов в русской поэтической практике попытки воссоздания «неоклассицизма», «неоакмеизма» и т.п., неизбежно вели к актуализации и акмеистической художественной идеологии, что усиливалось реакцией носителей культурной традиции на трагическую гибель Гумилева и, в более широком аспекте, всего того, что принято называть топомосом «Серебряного века» русской культуры. Более того, как кажется, в некоторых случаях именно присутствующие в тексте О.М. автобиографические компоненты, относящиеся к акмеистическому периоду его творчества, проясняют отдельные смысловые координаты мандельштамовской поэтики в целом и позволяют установить их мотивационную основу.

10.1. Метатекстуальный аспект: общая характеристика

Экспозиция стихотворения: *Сегодня ночью, не солгу, / По пояс в тающем снегу / Я шел с чужого полустанка* (2, 54), – уже содержит набор ключевых для творчества О.М. первой половины 1920-х годов смысловых элементов, объединяемых общей ситуацией ‘зимней ночи’ и дополняемых образами ‘звезд’, ‘соли’ и ‘правды’ и мотивом ‘движения’, перемещения героя, о что неоднократно отмечалось многими исследователями. Эта комбинация отчетливо представлена в стихотворениях «Умывался ночью на дворе...» 1921 года: *Умывался ночью на дворе / Твердь сияла грубыми звездами. / Звездный луч – как соль на топоре. / <...> Чище правды свежего холста / Вряд ли где отыщется основа. <...> И земля правдивей и страшнее* (2, 35); «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...» 1922 года (*Кому зима – <...> крутая соль торжественных обид. // О, если бы поднять фонарь на длинной палке, / С собакой впереди идти под солью звезд <...>. / А белый, белый снег до боли очи ест* (2, 37); «1 января 1924»: *И, словно сыплют соль мощною дорогой, / Белеет совесть предо мной.*

Осипа Мандельштама: Метатекстуальный аспект. Amsterdam, 1999. С. 99–125. Для настоящей публикации текст в значительной степени расширен и переработан.

<...> // *Каким железным скобяным товаром / Ночь зимняя гремит по улицам Москвы* <...>. / *Москва – опять Москва* (2, 51) и др. Данный структурно-семантический комплекс может быть продолжен сопоставлением с «Египетской маркой», в финале которой появляется ситуация, схожая с «зачином» «Сегодня ночью, не солгу...»: *По снежному полю ехали кареты. Над полем свесилось низкое суконно-полицейское небо, скупо отмеривая желтый и, почему-то, позорный свет. <...> Молодой еврей пересчитывал новенькие, с зимним хрустом, сотенные бумажки. – Куда мы едем? – спросил я старуху в цыганской шали. – В город Малинов, – ответила она с такой щемящей тоской, что сердце мое сжалось нехорошим предчувствием. <...> Запахнутый полами стариковской бобровой шубы, ерзал петух, предназначенный резнику. – Поглядите, – воскликнул кто-то, высовываясь в окно, – вот и Малинов. – Но города не было. Зато прямо на снегу росла крупная бородавчатая малина* (2, 492–493)³⁸. Образный строй этого отрывка явно пересекается не только со стихотворением «Сегодня ночью, не солгу...» (ср. вариант его заглавия – «Цыганка»), но и с более поздним стихотворением «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931), где фигурирует вполне реалистический образ цыганки: *С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой / Я не стоял под египетским портиком банка, / И над лимонной Невою под хруст сторулевой / Мне никогда, никогда не плясала цыганка* (3, 43).

Репрезентируемая этим текстом ситуация ретроспективного взгляда на предшествующую историческую эпоху, своеобразного прощания с ней (при том, что присутствующая в нем отчасти негативная оценка носит более личностный, чем собственно исторический характер) сопоставима и с рассматриваемым фрагментом восьмой главы «Египетской марки», где изображаемое движение персонажей может интерпретироваться как исчезновение прошлого мира: *Старуха, роясь в полосатом узле, вынимала столовое серебро, полотно, бархатные туфли. – Обшарпанные свадебные кареты ползли все дальше, вихляя, как контрабасы. – Ехал дворник Абраша*

³⁸ В другой связи эти контексты были сопоставлены О. Роненом и С.В. Поляковой (см.: [Ronen 1983: 287]; [Полякова 1992: 90]); развернутый комментарий ко всему фрагменту (в том числе и рассматриваемому далее его продолжению) содержится в: [Лекманов и др. 2012: 411–416]. Здесь же представляется исключительно интересным «топонимическая» параллель, содержащаяся в письме В.Н. Яхонтова Е.Е. Поповой (6.6.1937) и содержащая актуальную для О.М. тему «французской живописи», которая, в свою очередь, предвосхищена в «Путешествии в Армению» появлением «книжной топики» – сочинениями Делакруа и Синьяка, причем для второго акцентируется именно его «материальный» статус (см.: [Шиндин 2009: 119–120], а также п. 11): «Клянясь <...> Ван-Гоговскому “Полю после дождя” и поездам, бегущим в город Малинов-Мандельштам Египетский» (РГАЛИ. Ф. 2440. Оп. 1. Ед. хр. 61. Л. 154–155; цит. по: [Видгоф 2012: 358]).

Копелянский с грудной жабой и тетей Иоганной, равнины и фотографии. Старый учитель музыки держал на коленях немую клавиатуру (2, 493). В этой же главе содержится проецируемая на Парнока совершенно очевидная автохарактеристика О.М.: *Он думал, что Петербург – его детская болезнь и что стоит лишь очухаться, очнуться – и наваждение рассыплется <...>. Тогда никто уже не посмеет называть его «молодым человеком». И ручки дамам он тогда бросит целовать. <...> Тоже, проклятые, завели Трианон... <...> Собачьей молодости надо положить конец (2, 491);* с приведенным фрагментом и с появляющимся в финале седьмой главы образом ‘зимнего пожара’ (введенным в отрывок, посвященный Бозио) ср. в «С миром державным я был лишь ребячески связан...»: *Так отчего ж до сих пор этот город довлеет / Мыслям и чувствам моим по старинному праву? / Он от пожаров еще и морозов наглее (3, 43).* В этой связи особую роль приобретает мандельштамовское определение девятнадцатого века через образы ‘зимы’ и ‘ночи’, содержащееся в главе «В не по чину барственной шубе» «Шума времени»: *Оглядываясь на весь девятнадцатый век русской культуры <...>, я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство «непомерной стужи», спявшей десятилетия в один денек, в одну ночку, в глубокую зиму (2, 392);* там же возникает и мотив барственности, возвращающий к стихотворению «С миром державным я был лишь ребячески связан...» и наполняемый отчетливым метапоэтическим значением: *И, в этот зимний период русской истории, литература в целом и в общем представляется мне как нечто барственное, смущающее меня: с трепетом приподымаю пленку воцеленной бумаги над зимней шапкой писателя. В этом никто не повинен, и нечего здесь стыдиться. Нельзя зверю стыдиться пушиной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература – зверь. Скорняк – ночь и зима (2, 392).*

В свою очередь, процитированный фрагмент содержит по меньшей мере еще три существенных для рассматриваемой темы элемента – образы ‘шапки’, ‘зверя’ и ‘скорняка’, каждый из которых окружается специфическим семантическим ореолом. Так, образ ‘зверя’ оказывается соотнесен с мотивом уходящей исторической эпохи – см. в заметке «Кровавая мистерия 9-го января» (1922): *Императорская Россия умерла как зверь – никто не слышал ее последнего хрипа (2, 241).* Сочетание образов ‘скорняка’ и ‘шубы’ встречается в содержащейся в «Четвертой прозе» (1930) хорошо известной мандельштамовской автохарактеристике, наполненной метатекстуальной семантикой: *Я – скорняк драгоценных мехов, <...> несу моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу <...>. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее*

ногами (3, 176–177); при этом образ ‘шубы’ возвращает к восьмой главе «Египетской марки», где фигурирует: *Запахнутый полами стариковской бобровой шубы <...> петух* (2, 493). Наконец, образ ‘шапки’ ведет к целому ряду его употреблений, связывающихся с литературной перспективой девятнадцатого века и уже рассматривавшихся именно в связи с «зимней перспективой» мандельштамского мира: см. уже неоднократно упоминавшийся ранее образ ‘митрополичьей шапки’, предвосхищенный в главе «В не по чину барственной шубе», где он соединяется с мотивом государственности и дополняется мотивом зимней поездки: *Под пленкой вощенной бумаги к сочиненьям Леонтьева приложен портрет: в меховой шапке-митре – колючий зверь, первосвященник мороза и государства. Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства. Теория скрипит на морозе полозьями извозчичьих санок. Холодно тебе, Византия? Зябнет и злится писатель-разночинец в не по чину барственной шубе* (2, 387).

Вместе с тем, относящийся к образу ‘митры’ «религиозный ореол» может рассматриваться как своего рода предвосхищение образа ‘чернецов’ (‘монахов’) в стихотворении «Сегодня ночью, не солгу...»: *Гляжу – изба, вошел в сенцы, / Чай с солью пили чернецы* (2, 54), причем и для него, как и для предыдущих смысловых конструкций, оказывается возможным установление семантической соотнесенности с метатекстуальной символикой³⁹. Так, яркий пример употребления монашеской образности в контексте темы современной поэзии встречается в стихотворении 1916 года «Не веря воскресенья чуду...», где он, через обращенность текста к Цветаевой, наполняется автобиографическим значением, окрашиваясь личными тонами: *Но в этой темной, деревянной / И юродивой слободе / С такой монашкой туманной / Остаться – значит быть беде* (1, 123). Аналогичная символика повторится и в другом связанном с личностью Цветаевой лирическом стихотворении – «В разноголосице девического хора...» того же года, прием в нем уже будет использоваться образ ‘черницы’: *православные крюки поет черница* (1, 120). Широко и разнообразно представленная в художественном мире О.М. идея о взаимосвязанности религиозной и культурной сфер (см., в частности: [Шиндин 2016b: 23–24]), присутствует в статье «Заметки о поэзии» (основной текст – 1923 года), где для ее выражения используется именно образ ‘чернецов’ (монахов): *Первые интеллигенты – византийские монахи – навязали языку чужой дух и чужое обличье. Чернецы, то есть интеллигенты, и миряне*

³⁹ Формирующийся в этой связи в художественном мире О.М. структурно-семантический комплекс рассмотрен во второй части данного исследования: [Шиндин 2016b: 19–24] (п. 7.3.1. «Монастырско-монашеская образность»).

всегда говорили в России на разных языках (2, 554). Одновременно с этим, образ 'шапки-митры' включает в себя и личностные коннотации, так, например, в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...» он выступает как примета одной из составляющих закончившегося, ушедшего исторического периода, свою соотнесенность с такой его формой лирический герой отрицает: *С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой / Я не стоял под египетским портиком банка* (3, 43). Наконец, данный образ опосредует включение в рассматриваемую перспективу фигуры Пушкина; см. (также уже упоминавшееся) описание оклеенной картинками перегородки у портного Мервиса, присутствующее в «Египетской марке»: *Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты <...>, не обращая внимания на удивленного кучера в митрополичьей шапке* (2, 468), – при том, что образы 'кареты' и 'кучера' прямо ведут к соответствующему «зимнему» контексту стихов и прозы начала 1920-х годов. Кроме того, образ 'зверя' в металитературном окружении появляется в «В не почину барственной шубе» в связи с личностью Вл.В. Гиппиуса: *У него было звериное отношение к литературе как к единственному источнику животного тепла. Он грелся о литературу, терся о нее шерстью* (2, 388), – что почти дословно повторяется в стихотворении «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...», но уже в применении к лирическому герою и вне прямой связи с темой творчества: *Немного теплого куриного помета / И бестолкового овечьего тепла; Я все отдам за жизнь – мне так нужна забота <...>. Тихонько гладить шерсть и ворошить солому* (2, 36).

В литературно-филологическую смысловую перспективу органично встраивается фигурирующий в «Сегодня ночью, не солгу...» образ 'цыганки', сопоставимый с образами 'монахов'; см.: *Чай с солью пили чернецы, / И с ними балует цыганка...* (2, 54). Так, данная образность возникает при изображении современного О.М. «литературного быта» в «Четвертой прозе», где она одновременно распространяется и на авторское самоощущение, и на писательскую среду; см.: *Уважаемые романес с Тверского бульвара! Мы с вами вместе написали роман, который вам даже не снился. <...> У цыгана хоть лошадь была – я же в одной персоне и лошадь, и цыган...* (3? 177). Как периферийный случай ср. употребление образа 'цыганки' в связи с «низовым» культурным началом в стихотворении 1913 года «Кинематограф» («Кинематограф. Три скамейки. Сентиментальная горячка...»): *начинается лубочный / Роман красавицы графини. // И в исступленьи, как гитана, / Она заламывает руки* (1, 91). Интересно и то обстоятельство, что цыганская тема

возникает в уже упоминавшейся ранее заметке «Литературная Москва. Рождение фавулы», где содержится упоминание цыганского наречия: *«Кармен» Мериме кончается филологическим рассуждением на тему о положении в семье языков цыганского наречья. Величайшее напряжение страсти и фавулы разрешается неожиданным филологическим трактатом (2, 261)*. Особенно показательным в данном отношении повторение рассуждений о месте конкретного языка в языковой семье в «Заметках о поэзии», включенных в данный смысловой контекст и оформляемых 'монашеской' метафорикой: *Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть к изгнанию из нее монашескующей интеллигенции, Византии, – несет языку добро, то есть долговечность, и помогает ему совершить подвиг самостоятельного существования в семье других наречий (2, 554)*.

Специфическим метафорическим смыслом наполняются и изображаемые в «Сегодня ночью, не солгу...» действия героев: *Чай с солью пили чернецы, / И с ними балует цыганка... // <...> Дубовый стол, в солонке нож / И вместо хлеба – еж брюхатый; / Хотели петь – и не смогли, / Хотели встать – дугой пошли / Через окно на двор горбатый (2, 54)*. В ответ на предположение Г. Струве о присутствии в стихотворении визионерского начала, С.В. Полякова совершенно иначе истолковала «происходящее» в тексте: *«речь у Мандельштама идет о бытовой детали, типичной – преимущественно до революции – для обихода бедного люда, когда вместо дорогого и потому не всегда доступного сахара, чай <...> пили вприкуску с солью, во время постов тоже не полагалось есть сахар <...>. Возможно, что чернецы постились и потому обходились вместо сахара солью, или были настолько неимущи, что отказывали себе в сахаре»* [Полякова 1992: 142]. Думается, что подобное объяснение слишком буквально и потому вряд ли правдоподобно⁴⁰; более того, и другие действия, связанные с мотивом приема пищи, обнаруживают в «Сегодня ночью, не солгу...» явно «ненормативный» характер, – ср.: *в солонке нож / И вместо хлеба – еж брюхатый (2, 54)*⁴¹. Сходная структурно-семантическая модель присутствует в «типологически»

⁴⁰ Такого рода интерпретации, строящиеся на «сюжетно-повествовательном» прочтении поэтических текстов, в том числе глубоко лирических и исключительно суггестивно-ассоциативных, во многом предвосхитили все усиливающуюся за последние полтора десятка лет в современном мандельштамоведении тенденцию «перевода» стихов на «язык» прозы, по сути, представляющую собой вариант той школьной схоластики, которую иронически упоминал О.М. Вряд ли стоит напоминать, что о научной бесперспективности, а шире – некорректности и просто невозможности такого опыта не раз говорили, в частности, самые искусственные представители филологической науки России – от Шкловского до Лотмана.

⁴¹ Несколько неожиданное сопоставление предлагает для этих строк современный комментатор: «Ср. в прозе одного из знакомых Мандельштама: “Потом голодали, хлебец ели вроде молодого ежа... и очень об соли скупали...” (Баршев Н. Прогулка к людям. Л., 1926. С. 27)» [Мец 2009: 588], – не уточняя, правда, во-первых, о каком

близком стихотворении 1931 года «Неправда» («Я с дымящей лучиной вхожу...»), «разыгрывающем» сходную ситуацию, напоминающую посещение «лесного дома» яги в русских волшебных сказках (ср.: [Шиндин 1988]), где содержатся мотивы ночного появления героя в откровенно чужом, враждебном пространстве и невозможности

именно произведении из включенных в сборник идет речь, и, во-вторых, какой из фрагментов в таком случае является претекстом (мандельштамовское стихотворение датировано 1925 годом). Кроме того, называемое имя не встречается ни в хронике жизни О.М. (см.: [Летопись 2016: 485]), ни в подробном описании его «трудов и дней» (см.: [Лекманов 2015: 439]), ни в других биографических и мемуарных публикациях; не упоминается этот автор и в воспоминаниях Н.Я. Мандельштам. Краткая информация о нем представлена в прижизненном справочнике: «Баршев, Николай Валерианович, беллетрист. Родился 20 октября 1888 года в Санкт-Петербурге, в семье военного. По образованию – экономист, по профессии – железнодорожник, живет в Ленинграде. Систематически заниматься литературой начал с 35 лет под влиянием Вс. Рождественского и Валентина Кривича. Входит в ленинградскую литературную группу “Содружество”. В печати выступает с 1924 года; 1-е выступление – рассказ “Кириллюк” в журнале “Ленинград”» [Козьмин 1928: 31]. В действительности поэтический дебют Баршева состоялся в 1923 году в первом выпуске петроградского альманаха «Стожары» (см.: [Арьев 2005: 176, стб. 2]), где были опубликованы пять его стихотворений, и в том же году в третьем выпуске – еще три (см.: [Тарасенков, Турчинский]); кроме этого, три стихотворения вошли в альманах, вышедший в 1924 году; см.: [Богомолов 1994: 215].

В наиболее полной, очевидно, на сегодняшний день биографии писателя его творчество охарактеризовано так: «Стихи Баршева на самом деле написаны в старомодной “чувствительной” манере и свидетельствуют более о душевной расслабленности автора в момент их написания, чем о его лиризме. Несравнимо более значительной частью литературного наследия Баршева является проза. Внутренняя культура автора, его обусловленная воспитанием и образованием терпимость к людям свободно сочетаются в ней с широким практическим опытом, с умудренным взглядом выдавшего виды человека. Сбалансированное умозрение автора прямо отразилось на методе и способе трактовки прозаиком самых острых сюжетов революции и Гражданской войны, которыми полны книги Баршева» [Арьев 2005: 177, стб. 1]. И там же о писателе говорится: «Жил на казенной квартире на территории Московского вокзала, описанной Л.И. Борисовым в книге “За круглым столом прошлого» (Л., 1971). В начале 1920-х дважды в месяц, по пятницам, здесь устраивались литературные вечера. Приходили Аким Волинский, Валентин Кривич <...>, Борис Лавренив, Владимир Пяст, Всеволод Рождественский, “заглядывал Алексей Толстой”, а также Николай Клюев и Осип Мандельштам» [Арьев 2005: 176, стб. 2]. Из других столь же зыбких параллелей можно указать на тот факт, что в конце марта 1939 года Э.Ф. Голлербах записал в дневнике: «Вс. Рождественский, обедая вместе со мной в “Метрополе”, сообщил мне о смерти поэта Клюева (умер, возвращаясь из очень дальней ссылки) и Баршева (умер тоже в изгнании). Очень удивился, узнав от меня о смерти Мандельштама» [Голлербах 1991: 110] (в примечании Баршев определен одним словом – «поэт»). Представление о круге общения писателя дает дневниковая запись П.Н. Лукницкого, сделанная им 10.5.1926: «Вечер у Спасских <...> оказался лучше, чем я думал, потому что хорошо играла на рояле Юдина <...>. А в первом отделении читали прозу и стихи – Федин, М. Кузмин, Б. Лившиц, К. Вагинов, С. Спасский и Н. Баршев» [Лукницкий 1997: 149–150]. Этот же перечень, но уже с добавлением имени О.М., печальным образом повторится осенью 1938 года в материалах уголовного дела Юрия Юркуна; см.: [Нерлер 2015с: 61] (примечание о Баршеве в тексте отсутствует). В 1957 году в связи с реабилитацией Лившица имя Баршева было среди тех, о ком должна была отозваться Ахматова, на что она ответила: «бывший муж Людмилы Толстой, находился в заключении, где и умер. Характеризовать его не могу, т.к. знаю очень мало», однако Р.Д. Тименчик придерживается иной точки зрения: «О том, что произошло с Баршевым в концлагере, должен был Ахматовой говорить Ю.Г. Оксман, рассказ которого записала в 1955 году Ольга Берггольц» [Тименчик 2014а: 103, 105]; см.: [Берггольц 2000: 214]; очевидно, именно этот эпизод, произошедший с писателем, стал сюжетной основой одного из «колымских рассказов» Шаламова. О других вероятных встречах Ахматовой с Баршевым см.: [Тименчик 2014b: 176].

покинуть его, а также «ненормативного» приема пищи. При этом оба текста, ввиду использования в первом из них образа ‘чернецов’, а во втором – образа ‘шестипалой неправды’, обнаруживают явную корреляцию, проявляющуюся при обращении к одной из черновых редакций стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...»: *или труда чернецы <...> уведи – да прошу поскорей – / К шестипалой неправде в избу (2, 308–309).*

Как известно, образ ‘соли’ вообще может рассматриваться в качестве одного из смысловых ключей к текстам первой половины 1920-х годов (ср.: напр.: [Ronen 1983: 276–280]); см. в первую очередь содержащееся в «В не по чину барственной шубе» определение такого типично мандельштамовского понятия, как литературная злость (при том, что само это определение с необыкновенной полнотой вбирает в себя главные «мифологемы» стихов этого периода, отсылающие к периоду акмеистической практики): *Литературная злость! Если бы не ты, с чем бы стал я есть земную соль? – Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты веселое сознание неправоты, ты заговорщицкая соль, с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие, в граненой солонке, с полотенцем! Вот почему мне так любо гасить жар литературы морозом и колючими звездами. Захрустит ли снегом? Развеселится ли на морозной некрасовской улице? Если настоящая – то да (2, 387).* Сопоставимость образного строя данного фрагмента с анализируемым текстом может, как кажется, выступать в качестве допустимой интерпретации мотива «чаепития» вне его конкретных прямых бытовых коннотаций. Здесь же следует назвать и случаи регулярного соположения в мандельштамовском мире хлебной метафоры с темой художественного творчества; см. в статье «Слово и культура»: *Слово – плоть и хлеб. <...> Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. <...> Кто поднимет слово и покажет его времени, как священник евхаристию, – будет вторым Иисусом Навиным (2, 214–215), – к теме голода ср. в «В не по чину барственной шубе», где в связи с символистской традицией «имплицирован» и образ ‘хлебов’ с его очевидными евангельскими коннотациями: *Пять-шесть последних символических слов, как пять евангельских рыб, оттягивали корзину; среди них большая рыба: «Бытие». – Ими нельзя было накормить голодное время (2, 388)⁴².**

⁴² Смысловую соотнесенность «хлебной» метафоры и метатекстуальной проблематики в мандельштамовском мире Е.А. Тоддес определил как одну из ключевых: «Активное функционирование мифологемы хлеба относится к 1921–1923 годам, когда через сквозные или локальные метафоры – пшеница, зерно, хлеб – кодируются различные феномены культуры: 1) слово, поэзия <...>; 2) религия <...>; 3) “слово и культура” в смысле одноименной статьи и, соответственно, в определенном соотношении с христианскими ценностями <...>; 4) будущее искомое состояние человечества» [Тоддес 1988: 184–185].

Наделение соли эпитетом ‘заговорщицкая’ вводит в рассматриваемую смысловую сферу мотив ‘заговора’, заговорщиков, присутствующий в стихах О.М. со второй половины 1910-х годов; особенно интересно то обстоятельство, что данный мотив оказывается соотнесен с актуальным набором ключевых для этого периода содержательных конструкций. Прежде всего, образ заговорщиков устойчиво сопоставляется с образом ‘голубого пунша’, выступающего, как уже отмечалось, своеобразным символом девятнадцатого века – см. в цитирувавшемся стихотворении «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...»: *Пусть заговорщики торопятся по снегу Отарю овец и хрупкий наст скрипит (2,37)*; ср. в стихотворении «Декабрист» «Тому свидетельство языческий сенат...», 1917), экстратекстуально проводящем мотив заговора: *Бывало, голубой в стаканах пунши горит (1, 127)*; там же «имплицирована» и ситуация чаепития: *С широким шумом самовара / Подруга рейнская тихонько говорит (1, 127)*⁴³. Этот же образ повторяется и в «В не по чину барственной шубе», где он употребляется не столько в собственно историко-литературном значении, сколько в качестве своеобразного дифференциального признака литературы девятнадцатого века:

⁴³ Происходящее в этом тексте соединение образа самовара с ситуацией игры в шахматы (*Он раскурил чубук и запахнул халат, / А рядом в шахматы играют (1, 127)*), возможно, в качестве имело и биографические реалии – ср. письмо Гумилева Ахматовой из учебного лагеря, написанное в конце лета – начале осени 1914 года: «Самовар не сходит со стола, наши шахматы заняты двадцать четыре часа в сутки» [Гумилев 2007: 183]. – Вместе с тем, следует отметить тот факт, что образ самовара (очевидно, в продолжение традиции XIX века) был небезразличен некоторым представителям поэзии 1910-х годов. Совершенно независимый, но более чем симптоматичный в этом отношении случай представлен в критической заметке Пяста («Отклики». 1914. 10 апр.) – рецензии на сборник стихотворений Садовского «Самовар» (М., 1914), где, в частности, говорится: «В десятке стихотворений Бориса Садовского, изданных *in quarto*, так, чтобы не вместиться в книжную полку, а лежать на столе, напоминая своим видом этот самый воспетый в них самовар, много той ароматной, уютной, бытовой поэзии, которая так редка теперь, и за которую всегда начинаешь любить автора» (цит. по: [Тименчик 1997: 341]). Там же Пяст приводит фрагмент предисловия к книге (который трудно не воспринимать как совершенно явную пародию): «Хорошо написано предисловие к “Самовару”. Оно на той неуловимой грани, где ирония сливается с задушевной нежностью. Сколько истинных произведений искусства возникли на этой меже! – “Человек, обладающий самоваром, уже не одинок. Ему есть с кем разделять время, от кого услышать добрый совет, близ кого отогреться сердцем. Целомудренная женщина подле самовара сразу овеивается поэзией подлинного уюта и женственной чистоты. Самовар живое, разумное существо, одаренное волей... Но все это понятно лишь тем, кто сквозь преходящую оболочку внешних явлений умеет ощущать в себе вечное и иное. Потребно иметь в душе присутствие особой, так сказать, самоварной мистики”» (цит. по: [Тименчик 1997: 341–342]). Кроме того, в рецензии Пяст использует фразеологический оборот, опосредованно возвращающий к рассмотренному ранее в связи с мандельштамовским творчеством метафорическому сближению ‘книги’ с ‘доской’ и связанными с этим иконописным ассоциациям (в том числе и с практикой нанесения на иконы соответствующих надписей; см.: [Шиндин 2016а: 71–72]): «Большое достоинство “Самовара” в том, что книжка (положим, ой-ой какая тоненькая) прочитывается от доски до доски с неослабным вниманием и интересом, как будто она написана прозой» (цит. по: [Тименчик 1997: 341]).

Литература века была родовита. Дом ее был полная чаша. За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом. Скинув шубу, с мороза входили новые. Голубые пушистые огоньки напоминали приходящим о самолюбии, дружбе и смерти (2, 391). Предельное расширение семантических границ мотива заговора содержится в акмеистическом манифесте Мандельштама «Утро акмеизма», где он отчетливо распространяется на собственно культурную сферу: *Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей <...>. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия (1, 179–180).* Таким образом, мотив заговора оказывается состоящим из двух основных смысловых компонентов, первый из которых принадлежит всему комплексу европейской культуры, а второй – конкретному периоду отечественной литературы и истории, причем последняя приобретает явные признаки эквивалентности собственно культурному началу.

10.2. Дополнительные семантические коннотации: «Бродячая собака»

Репрезентируемый в процитированном фрагменте «В не по чину барственной шубе» именем Вальсингама мотив пира во время чумы в данном контексте приобретает самые разнообразные семантические коннотации, в том числе и «акмеистические»⁴⁴. Его экспликация в явной форме присутствует в статье «А. Блок» (1922), где, рассуждая о внушенности некоторых блоковских сочинений произведениями европейской культуры, О.М. пишет: *непосредственность внушения еще раз заставляет вспомнить «Пир во время чумы» <...> и песенку «Пью за здоровье Мэри» (2, 254), – и повторяется в «Шуме времени»: Стол облетала произносимая всегда, казалось, в последний раз просьба: «Спой, Мери», мучительная просьба позднего пира (2, 391).* Одновременно с этим, мотив пира во время чумы, как хорошо известно, занимал заметное место в содержательном строе культуры первой половины 1910-х годов (что, в частности, отразилось и в обращенном к Ахматовой стихотворении «Кассандре»), выступая одной из форм характерной для этого периода театрализации поведения. Эта культурно-историческая ситуация с удивительной полнотой изображена в заметке 1922 года

⁴⁴ О некоторых смысловых переключках художественного мира О.М. с пушкинским «Пиром во время чумы» (преимущественно в гражданском ключе) см.: [Хазан 1992b]; более подробный анализ этой темы см. в работе: [Тоддес 1994b: 75–81]; ее перевод в культурологический план представлен в исследовании: [Магомедова 2001].

«Гротеск»», где содержится ретроспективное описание «Бродячей собаки»: *Давно отшумел блестящий петербургский <1>913 год. <...> – Что это было, что это было! Из расплавленной остроумием атмосферы горячего, тесного, шумного, как улей, но всегда порядочного, сдержанно беснующегося гробик-подвала в маленькие сенцы, заваленные шубами и шубками, где проходят последние объяснения, прямо в морозную ночь, на тихую Михайловскую площадь; взглянешь на небо, и даже звезды покажутся сомнительными: остроумничают, ехидствуют, мерцают с подмигиванием. – И не освежает морозный воздух, не успокаивают звезды. Скрипит снег под легонькими полозьями извозчичьих санок, и, как «бесы невидимкой при луне», в снежной пыли кувыркаются последние петербургские остроты, нелепость последнего скетча сливается с снежной нелепицей, и холодок остроумия, однажды попав в кровь, «как льдинка в пенистом вине», будет студить и леденить ее, пока не заморозит (2, 243–244)⁴⁵. Исключительное место этого фрагмента в рассматриваемой перспективе определяется целым рядом обстоятельств и прежде всего тем фактом, что он выступает в функции своеобразного каталога мотивов и образов, прямо или опосредованно комбинирующихся вокруг «Сегодня ночью, не солгу...»: ‘зимы’, ‘звезд’, ‘скрипа снега’, ‘извозчичьих санок’, ‘шубы’, ‘сеней’ и др.*

⁴⁵ Внешним импульсом для мандельштамовского очерка посещение сатирического театра в Ростове-на-Дону, куда он прибыл в середине января 1922 года (см.: [Летопись 2016: 190]): *Когдаходишь в маленькую, уютную, теплую каюту “Гротеска”, сразу начинают щекотать ноздри воспоминанья, такой тонкий приятный запах прошлого, словно весь “Гротеск”, как знаменитый страбургский пирог, только что доставлен, горячий и дымящийся, из кухни петербургской “Бродячей Собаки” и “Дома Интермедии” (2, 243). В такой связи уместным представляется напомнить о том, что непосредственно с традицией «Бродячей собаки» связаны и широко распространенные случаи появления в культурном пространстве России после октябрьского переворота 1917 года ее (и, конечно, «Привала комедиантов») «наследников» – провинциальных аналогов, литературных и артистических кафе. Ср., например, о происходившем в Москве: «Прямыми наследниками кабаре “Бродячая собака” явились кафе, открытые в Москве сразу после прихода к власти большевиков. В 1917 году в маленьком домике в Настасьинском переулке (между улицами М. Дмитровкой и Тверской) было открыто первое литкафе большевистской Москвы. Оно называлось “Кафе футуристов” и было создано В. Каменским. Тесное помещение было оформлено Маяковским, Хлебниковым, Бурлюком, Якуловым и Лентуловым. На Тверской начали открываться и другие кафе: “Кузница”, “Кафе поэтов”, “Стоило Пегаса”; они придавали всей улице “литературный” колорит. Становится также известна литературно-художественная деятельность “Кафе на Петровке», где, вполне вероятно, Есенин познакомился с Шершеневичем <...>; последний упоминает и о заведении “Десятая муза” – своеобразном конкуренте футуристов, – и о кафе “Грек» [Бурини 1997: 660]. Там же приведено свидетельство еще одного современника (см.: Полонский В. От футуризма до «Кузницы» // Очерки литературного движения революционной эпохи. М., 1929. С. 34–35): «Богема становилась законодательницей литературной моды. Наступал “кафейный” период русской литературы, когда богема захватила литературные позиции. <...> Кафе находилось в безраздельном владении богемы. Здесь литература соприкасалась с улицей, а улица влияла на литературу. <...> Кафе, в конце концов, играло разлагающую роль: литература захлестывалась пошлостью, поэт и проститутка существовали рядом».*

Артистическое кабаре «Бродячая собака», не нуждающееся в комментариях описательного характера (см. основополагающее исследование: [Парнис, Тименчик 1983]; из последних публикаций на эту тему ср.: [Шруба 2004: 31–33]), осталось в мемуарах некоторых современников, входивших в круг общения О.М., причем большинство из них отличает хотя и ироническая, но ярко выраженная ретроспективно-доброжелательная оценка. Так, Пяст, спустя полтора десятилетия после происшедшего, вспоминал: *«Сейчас много возводится поклепов на бедную “издохшую” “Собаку”, – и следовало бы добрым словом помянуть покойницу, не только из латинского принципа, что “о мертвых ничего, кроме хорошего”, – но и потому, что заслуг “Собаки” перед искусством отрицать нельзя»* [Пяст 1997: 166]. Более сдержан в оценке другой участник круга общения О.М. этого периода, но и он отмечает особую роль «артистического кабаре» в культурной жизни Петербурга второй половины 1910-х годов: *«Утверждать, что “Бродячая Собака” была фоном, на котором протекала литературно-художественная жизнь трех последних лет перед войной, значило бы несомненно впасть в преувеличение. Даже те, кто поводил каждую ночь в “Бродячей Собаке”, отказались бы признать за ней эту роль. Однако <...> целый ряд событий и отношений между людьми предстал бы в неверном свете, если бы я не рассказал <...> о месте наших еженощных сборищ»* [Лившиц 1989: 508]⁴⁶. При этом нельзя не обратить внимание на то обстоятельство, что устойчивый набор зафиксированных в воспоминаниях большинства современников «дифференциальных признаков» «Бродячей собаки» и всего того, что так или иначе связано с ней, во многом совпадает с формальным и семантическим уровнями стихотворения «Сегодня ночью, не солгу...», по сути, задавая его содержательную парадигму.

⁴⁶ Вместе с тем, нельзя не сказать, что и среди представителей и приверженцев «нового искусства» далеко не все воспринимали «Бродячую собаку» и ее аналоги как положительное явление. Так, например, в уже упоминавшейся статье «Уединенный эстетизм» Философов писал: *«Нет ни одного банкира, который не покупал бы картин на декадентской выставке. Много светских барышень увлекаются Блоком. В нездоровой атмосфере утонченности, в “особняке” александрийской культуры теперь очень гонятся за аристократической уединенностью. И чем эта уединенность “дороже” стоит, тем охотнее ее покупают. Совершенно как отдельную каюту на “Титанике”. – Достаточно учредить художественное кабаре, вроде “Бродячей собаки” или “Летучей мыши”, назначить высокую плату на вход, и народ повалит валом. Вульгарная и сытая толпа любит “аристократическое уединение”, служение святому Искусству – с большой буквы»* [Философов 1912: 2].

10.2.1. «Хронотоп» «Бродячей собаки» и «Сегодня ночью, не солгу...»

Прежде всего это относится к «экспозиции», присутствующей в художественном и реальном пространствах: если в «зачине» мандельштамовского текста действие происходит зимней ночью: *Сегодня ночью, не солгу, / По пояс в тающем снегу / Я шел с чужого полустанка. / Гляжу – изба, вошел в сенцы (2, 54)*, – то и многие мемуаристы описывают именно зимний период существования «Бродячей собаки» (что, вероятно, лишь отчасти может быть объяснено первым впечатлением, связанным с открытием кабаре в самом конце 1912 года) и приурочивает происходящее к ночному времени суток. Из топографических «дифференциальных признаков» почти обязательно присутствует упоминание одного или двух дворов, пересекаемых, «преодолеваемых» гостями (в стихотворении двор появляется в заключительной части), и фиксация перехода из одного, внешнего, пространства в другое, внутреннее; см.: *«Вот “Собака” в полном блеске своего успеха и в апогее своей славы. Первый час ночи. К воротам дома № 5, у которых стоит закутанный в тулуп дворник, подъезжают извозчики, лихачи и автомобили. Съезд в полном разгаре. Нужно пробраться на второй грязный двор, чтобы открыть неудобную скользкую лестницу, по которой вы входите в “зал” “Бродячей собаки”»* [Могилянский Н. 1993: 446]; *«“Бродячая собака” была открыта три раза в неделю: в понедельник, среду и субботу. Собирались поздно, после двенадцати. <...> – Чтобы попасть в “Собаку”, надо было разбудить сонного дворника, пройти два засыпанных снегом двора, в третьем завернуть налево, спуститься вниз ступеней десять и толкнуть обитую клеенкой дверь. Тотчас же вас ошеломяли музыка, духота, пестрота стен, шум электрического вентилятора, гудевшего, как аэроплан* [Иванов 1993а: 440]; *«О, богемными преданиями воспетая “Бродячая собака”, <...> сколько сейчас забытых, неписаную историю творящих слов было в тебе произнесено в те быстро сгоравшие ночи, когда по твоим склизким и снегом занесенным ступенькам спускались наряду с лоснившимися бархатными тужурками и косоворотками чрезмерно громко смеявшиеся дамы в декольте и своими моноклями игравшие безукоризненно скроенные фраки»* [Шайкевич 1993: 236].

Практически всеми мемуаристами особо подчеркивается исключительная ограниченность внутреннего пространства, теснота, характеризовавшие «артистическое кабаре», – см., например: *«Если не считать крохотного закоулка, <...> “Бродячая Собака” состояла из двух сравнительно небольших комнат, вмещавших в себя максимум сто человек»* [Лившиц 1989: 517]; *«Влажные от сырости,*

слезящиеся стены трех небольших комнатусек, если такое название можно приложить к тому, что представляло из себя подвальное помещение, затянуты были рогожными циновками <...>. В крошечной четвертой комнатусе, которую и за комнатусу нельзя было счесть, пробито было окно» [Могиланский М. 1993: 171]; «Комнат в “Бродячей собаке” всего три. Буфетная и две “залы” – одна побольше, другая совсем крохотная. Это обыкновенный подвал» [Иванов 1993а: 441]; «“Собака” – был маленький подвал, устроенный на медные гроши двадцатипятирублевки, собранные по знакомым. В нем становилось тесно, если собиралось сорок человек, и нельзя было повернуться, если приходило шестьдесят» [Иванов 1993б: 48–49]; «Тесно везде: и в прихожей-клетусе, и в гардеробе – второй клетусе, и в самом “салоне”» [Могиланский Н. 1993: 446] и под.; ср. описание того, как организатор сам оценивал внутреннее пространство будущего «артистического кабаре»: «Борис, без пиджака, носится, что-то прибывает, что-то мастерит в темном, сыром подвале старого Даиковекого дома № 5 на Михайловской площади. – <...> Вот видишь – тут будет “сцена”, – при этом указывает на три квадратных аршина помоста в одном углу подвала. – Вот, <...> это комната для артистов: щель в два аршина ширины, столько же длины. Разве нам много места надо!» [Могиланский Н. 1993: 446]. Здесь же можно отметить и отчетливую параллель интерьера реального и художественного пространств; ср.: «ко дню открытия все необходимое было готово: были деревянные столы (посредине круглый – белый), некрашенные, были с соломенным сиденьем стулья, сидеть на которых было весьма “неуютно”, висела “люстра” с тремя свечками на деревянном обруче, был даже “буфет”, где кипел самовар и лежала колбаса для изготовления бутербродов» [Могиланский Н. 1993: 446], – и: Дубовый стол, в солонке нож / И вместо хлеба еж брюхатый (2, 54).

Подобно спациональным, во многом близки оказываются темпоральные характеристики: и в воспоминаниях о «Бродячей собаке», и в ««Сегодня ночью, не солгу...» происходящее длится ночью до наступления утра; ср.: «какое оживление царило на некоторых удачных ее вечерах “без программы”! Засиживались до петухов, а в Петербурге зимою петухи поют поздно» [Могиланский Н. 1993: 446], – и: Холщовый сумрак поредел. / С водою разведенный мел, / Хоть даром, скука разливает, / И сквозь прозрачное рядно / Молочный день глядит в окно (2, 55). Особенно актуальным в данном контексте представляется тот факт, что непосредственно в применении к «кабаре» до утра там чаще всего оставались акмеисты: «Понемногу “Собака” пустеет. Поэты, конечно, засиживаются дольше всех. Гумилев и Ахматова,

*царскоселы, ждут утреннего поезда, другие сидят за компанию» [Иванов 1993а: 443]. С учетом сказанного допустимым кажется предположение и о том, что как неслучайное следует рассматривать совпадение мотива прошедшего времени (в его «необратимой» ипостаси) и в очерке «Гротеск»»: *Что это было, что это было! (2, 243)*, – и в «Сегодня ночью, не солгу...»: *Того, что было, не вернешь (2, 54)*.*

10.2.2. За пределами «Бродячей собаки»: акмеистический аспект

Вряд ли можно сказать, что акмеисты и их окружение были самой заметной и, тем более, главенствующей группой среди посетителей «Бродячей собаки», но их присутствие не осталось незамеченным другими посетителями – имена Ахматовой, Гумилева и Мандельштама постоянно встречаются и в газетных отчетах о происходящем в «артистическом кабаре», и в мемуарах современников. Так, например, Лившиц охарактеризовал близкий круг «Цеха поэтов» довольно пренебрежительно: *«отрешаясь от трезвого трехмерного плана и пробуя взглянуть на знаменитый подвал глазами неопита, впервые попавшего в него, я вижу убегающую вдаль колоннаду – двойной ряд кариатид в расчесанных до затылка проборах, в стояче-отложных воротничках и облегающих талию жакетах. Лица первых двух я еще узнаю: это – Недоброво и Мосолов. Те же, что выстроились позади, кажутся совсем безликим, простым повторением обеих передних фигур. – Сколько их было, этих безымянных Недоброво и Мосоловых, образовавших позвоночник “Бродячей Собаки”? Менялись ли они в своем составе, или это бали одни и те же молодые люди, функция которых заключалась в “церебрализации” деятельности головного мозга? – Знаю только, то это они, эта англазированная человечья икра, снобы по убеждениям и дегустаторы по профессии, олицетворяли в подвале “глас божий”» [Лившиц 1989: 517–518]. Нетрудно догадаться, что столь резкий отзыв Лившица был продиктован его «групповыми», футуристическими приоритетами, неприемлемыми для тех, о ком он спустя чуть более полутора десятков лет вспоминал: *«Именно они выражали общественное мнение “Бродячей Собаки”, устанавливали пределы еще приличной “левизны”, снисходительно соглашаясь переваривать даже Нарбута, но отвергая Хлебникова столь же за его словотворчество, сколько за отсутствие складки на брюках» [Лившиц 1989: 517–518]. Впрочем, в общей оценке происходившего мемуарист более чем объективен – непосредственно в связи с акмеизмом, он констатировал: *«Разумеется, акмеизм ни в какой мере не ответственен за это, но факт остается фактом: атмосфера***

наибольшего благоприятствования, окружавшая его в подвале на Михайловской площади, была создана не кем иным, как этой хлыщеватой молодежью» [Лившиц 1989: 518].

В подобной ситуации необходимо вернуться к мандельштамовскому очерку «Гротеск», в котором обращает на себя внимание откровенная перенасыщенность явными и скрытыми отсылками к самому широкому пласту культуры 1910-х годов⁴⁷. «Упоминательная клавиатура» заметки прямо вводит ряд существенных для этого периода имен – Потемкина, Кузмина, Агнивцева, – при том что каждое из них в определенном смысле несет в себе тот или иной признак периферийности или маргинальности. Вместе с тем, бриколажный характер текста определяет присутствие в нем пушкинских и ахматовских цитат, что возвращает к пушкинской теме и является дополнительным довольно прозрачным указанием на соотносимость в художественном сознании О.М. имен Пушкина и Ахматовой: *Скрипит снег под легонькими полозьями извозчичьих санок, и, как «бесы невидимкой при луне», в снежной пыли кувыркаются последние петербургские остроты, <...> и холодок остроумия, однажды попав в кровь, «как льдинка в пенистом вине», будет студить и леденить ее, пока не заморозит: – Да, я любила их, те сборища ночные, / На маленьком столе стаканы ледяные (2, 244).* Особого внимания в связи с рассматриваемой тематикой заслуживает тот факт, что первая из цитируемых ахматовских строк («как льдинка в пенистом вине») взята из стихотворения 1916 года «Приду туда, и отлетит томленье...», где, в частности, встречается образ ‘молитвы’, окружение которого («Таинственные, темные селенья – / Хранилище молитвы и труда» [Ахматова 1998а: 277]) отчасти сопоставимо с мандельштамовским: *Соборы вечные Софии и Петра, / Амбары воздуха и света, / Зернохранилища вселенского добра / И риги Нового завета (1, 154)*, – из стихотворения 1921–1922 годов «Люблю под сводами седья тишины...», содержащего образы снега и Исаакиевского собора, актуальные в анализируемой перспективе⁴⁸. Немаловажно и то

⁴⁷ Реконструкция образа О.М. как постоянного посетителя «кабаре» и его места в биографии поэта в задачу данной работы не входит; см. об этом: *Калмыкова В.В. «Бродячая собака» // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати).*

⁴⁸ Кроме того, мандельштамовская метафора *риги Нового Завета*, как было отмечено (см.: [Тоддес 1991: 40]) может быть зависима от гумилевского стихотворения «Судный день» (1909), где, в частности, уже в первой строке встречается и образ книги: *«Раскроется серебряная книга, / Пылающая магия полудней, / И станет храмом брошенная рига»* [Гумилев 1998: 221]; здесь же ср. замечание Г.А. Левинтона об особом месте образа Исаакиевского собора в контексте мандельштамовской темы смерти и, в частности, его корреляции с гумилевской линией: [Левинтон 1994: 34–36, 42–43]. Наконец, в данной историко-литературной перспективе необходимо учитывать и организованную О.М. в Исаакиевском соборе панихиды по Пушкину – см. воспоминания А.И.Оношковиц-Яцыны, относящиеся к 1.2.1921: «я <...> попадаю в высокую тишину Исаакиевского собора. Идея панихиды принадлежит

обстоятельство, что цитируемый О.М. ахматовский текст содержит прямую отсылку к новгородской символике (причем в строке, предшествующей той, что была включена в заметку «Гротеск»): *«Ведь капелька новгородской крови / Во мне – как льдинка в пенистом вине»* [Ахматова 1998а: 277], – что может быть, во-первых, одной из мотиваций появления новгородской образности в обращенном к Ахматовой стихотворении «Сохрани мою речь навсегда...» (1931) и, во-вторых, одним из элементов уже рассмотренной «новгородской» символики О.М., наполняемой метатекстуальной семантикой и, в частности, возвращающей к содержащемуся в главе «В не по чину барственной шубе» мотиву литературной злости с его «иконописном» образным оформлением: *Новгородцы и псковичи – вот так же сердились на своих иконах: ярусами, друг у друга на головах, стояли миряне <...>. В них чудится мне прообраз литературной злости* (2, 387).

Смысловые линии, идущие от этого семантического комплекса, отчетливо проявятся в мандельштамовских стихах начала 1930-х годов – времени определенной «акмеизации» его художественного сознания. Именованное «Бродячей собаки» «гробик-подвалом» со всем комплексом литературных ассоциаций начала века не может не вызвать в памяти третью – финальную – строку мандельштамовской «молитвы»: *В Петербурге жить – словно спать в гробу* (3, 44), – и, что более актуально в данном контексте, стихотворения «К немецкой речи» («Себя губя, себе противореча...», 1932): *Сбежали в гроб ступеньками, без страха* (3, 70). Этот же мотив повторяется в примыкающем к «армянским стихам» тексте 1930 года «Дикая кошка – армянская речь...»: *Долго ль еще нам ходить по гроба* (3, 42), – где в образе болезни «редуцирован» и мотив эпидемии: *О, лихорадка, о, злая моруха!* (3, 41), – что корреспондирует (хотя бы по биографическому, «территориально-хронологическому» признаку) со связанным с посещением годом раньше Армении стихотворением «Фазтонщик» («На высоком перевале...», 1931), где совершенно отчетливо проводится мотив 'пира во время чумы': *Это чумный председатель / Заблудился с лошадьми! <...> // И бесстыдно розовеют / Обнаженные дома, / А над ними неба мреет / Темно-синяя чума* (3, 58–59), – причем образ 'председателя' в очередной раз возвращает к «В не по чину барственной шубе» «Шума времени». Присутствие в «Фазтонщике» на лексическом уровне мотива пира, соотнесенного с образом смерти: *(Мы со смертью пиروвали* (3, 57) –, делает вероятным предположение о том, что употребление этого

Мандельштаму. Он бродит под колоннами, выпятив колесом узенькую грудь, уморительно-торжественный» [Оношкович-Яцына 1993: 402]; ср.: [Летопись 2016:175–176].

мотива в соответствующем метафорическом окружении и в других случаях так или иначе имплицитно именно ситуацию «пира» со смертью, изоморфную «пиру во время чумы» (ср.: [Магомедова 2001]), – как, например, в «Неправде» 1931 года, содержащей комбинацию мотива пребывания в гробу и образа грибов (*Я <...> захожу / К шестипалой неправде в избу: – / Дай-ка я на тебя погляжу, / Ведь лежать мне в сосновом гробу. // А она мне соленых грибков / Вынимает в горшке из-под нар* [III, 48]). При этом и ситуация пребывания в гробу может иметь вполне определенные литературные ассоциации – ср. содержащуюся в цитированном фрагменте главы «Книжный шкаф» характеристику книги стихов Надсона, *которая ни за что не хотела умирать в узком гробу 90-х годов* (2, 357).

И здесь снова открывается возможность для выявления ряда собственно акмеистических содержательных параллелей и лексико-семантических подтекстов. Так, ситуация ‘хождения по гробу’, сравниваемая со сбором грибов и представленная в «Дикая кошка – армянская речь...», может быть сопоставлена с ахматовской поэмой «У самого моря» 1915 года (и вышедшую отдельным изданием в 1921): *«Я собирала французские пули, / Как собирают грибы и чернику»* [Ахматова 1989b: 7]⁴⁹. Для актуализации данного текста в «акмеистической перспективе» исключительно важно то обстоятельство, что 7.10.1914 Гумилев в своем первом письме Ахматовой из действующей армии цитирует (с небольшими искажениями) эти строки в глубоко личном контексте: *«я начинаю чувствовать, что я подходящий муж для женщины, которая «собирала французские пули, как мы собирали грибы и чернику». Эта цитата заставляет меня напомнить тебе о твоем обещании быстро дописать твою поэму и прислать ее мне. Право, я по ней скучаю»* [Гумилев 2007: 183]⁵⁰. Вполне вероятно, что данный факт мог быть знаком О.М. (практика чтения родственникам, друзьям и знакомым «писем с фронта» хорошо известна и распространялась, очевидно, на все сословия и социальные группы) и много позднее нашел свое отражение в его стихотворении 1930 года «Не говори никому...». Именно там возникает мотив «несобирания» черники, осложненный семантически редуцированным сочетанием с рассмотренными выше образом ‘чернил’ и колористическим комплексом, формирующимся вокруг эпитета ‘лиловый’ (п. 8): *Вспомнишь на даче осу, / Детский*

⁴⁹ В этом же ахматовском тексте в «реалистической», сюжетно мотивированной форме представлена и монашеская тема: *«И мне монах у ворот Херсонеса / Говорил: “Что ты бродишь ночью?”»* [Ахматова 1989b: 7].

⁵⁰ Ср.: «К письму прилагалось стихотворение “Наступление” <...>, опубликованное в № 10 “Аполлона” за 1914 г.» [Баскер и др. 2007: 530]; см.: [Гумилев 1999: 52], – причем данный текст, вероятно, позднее отозвался в мандельштамовских стихах и переводах; см.: [Шиндин 1992].

чернильный пенал / Или чернику в лесу, / Что никогда не сбирал (3, 40), – при том, что смысловое окружение данного мотива также дает основания говорить о проведении его в особом «ахматовском» ореоле: если для образа ‘осы’ это хорошо известные коннотации с акмеизмом вообще и личностью Ахматовой, в частности (см.: [Тименчик 1974: 40–46]), то для образа ‘пенала’ это обращенное к Гумилеву: «*В ремешках пенал и книги были*» [Ахматова 1998а: 104]; ср.: [Шиндин 1997]. В этот же контекст может быть включен фрагмент главы «Москва» мандельштамовского «Путешествия в Армению», содержащий своеобразный комментарий к «Не говори никому...» и содержащий, в частности, отсылки к актуальной в данной перспективе монашеской и архитектурной символике, репрезентированной категорией готики в ее культурном и религиозном аспектах: *В детстве из глупого самолюбия, из ложной гордыни я никогда не ходил по ягоды и не нагибался за грибами. Большие грибов мне нравились готические хвойные шишки и лицемерные желуди в монашеских шапочках. Я гладил шишки. <...> В их скорлупчатой нежности, в их геометрическом ротозействе я чувствовал начатки архитектуры, демон которой сопровождал меня всю жизнь (3, 190–191)⁵¹*. В этой же

⁵¹ Нельзя не отметить тот факт, что ситуация собирания черники в стихотворении О.М. (как, впрочем, и грибов и черники в тексте Ахматовой), в отличие от других «сюжетных ходов», неубедительно или неоправданно переносимых рядом интерпретаторов в сферу бытовой повседневности, вероятно, может быть транспонирована в пространство устойчивых домашних, семейных увлечений представителей среднего класса. Собираание грибов и ягод в начале XX века выступало как форма широко распространенного увлечения среди представителей «городской» социокультурной среды, оказываясь, очевидно, прямым продолжением народной традиции, в которой этот процесс был безусловно ритуализирован, что, в свою очередь, являлось следствием того высокого ценностного статуса, который отводился грибам в мифологических моделях мира; см.: [Топоров 1979; 2008]; непосредственно о славянской традиции ср.: [Белова 2002]. В поздних по времени написания воспоминаниях, когда внимание акцентируется только на безусловных биографических и экзистенциальных доминантах, Набоков, например, оставил такое мемуарное свидетельство о своей матери, отражающее интерес к собиранию и грибов, и черники: «*Любимейшим ее летним удовольствием было хождение по грибы. <...> – Под морозящим дождем мать пускалась одна в долгий поход, запасаясь корзинкой – вечно запачканной лиловым снурти от чьих-то черничных сборов. Часа через три можно было увидеть с садовой площадки ее небольшую фигуру в плаще с капюшоном, приближающуюся из тумана аллеи; бисерная морось на зеленовато-бурой шерсти плаща образовывала вокруг нее подобие дымчатого ореола*» [Набоков 1990: 152]. При этом изображаемый процесс не имел никаких прагматических целей и выступал в функции носителя специфического «эстетического» наслаждения, для получения которого, тем не менее, требовалась вполне определенная подготовка; обе эти составляющих также зафиксированы писателем: «*В оригинале этой книги мне пришлось подчеркнуть само собою понятное для русского читателя отсутствие гастрономического значения в этом деле. Но, разговаривая с москвичами и другими русскими провинциалами, я заметил, что и они не совсем понимают некоторые тонкости, как например то, что сыроежки или там рыжики, и вообще все низменные агарики с пластинчатой бухтармой совершенно игнорировались знатоками, которые брали только классически прочно и округло построенные виды из рода *Boletus*, боровики, подберезовики, подосиновики. В дождливую погоду, особенно в августе, множество этих чудесных растений вылезало в парковых дебрях, насыщая их тем сырым, сытным запахом – смесью моховины, прелых листьев и фиалкового перегноя, – от которого вздрагивают и раздуваются ноздри петербуржца. Но в иные дни приходилось подолгу всматриваться и шарить,*

главе появляется и имплицитная связь образа ‘пенала’ с темой казни, смерти – см. обращение к Борису Кузину: *На балкончике вы показали мне персидский пенал, крытый лаковой живописью цвета запекшейся с золотом крови. <...> Мне захотелось понюхать его почтенные затхлые стенки, служившие сардарскому правосудию и моментальному составлению приговоров о выкалывании глаз* (3, 192). Эта же корреляция с темой казни, смерти подкрепляется и продолжением процитированного фрагмента о ягодах, грибах и шишках: *бледно-зеленые капустные бомбы, нагроможденные в безбожном изобилии, отдаленно мне напоминали пирамиду черепов на скучной картине Верещагина* (3, 191), – с возникающей здесь параллелью с гумилевским «Заблудившимся трамваем» («Шел я по улице незнакомой... », 1919) и той акмеистической перспективой, в которую он встраивается: *«Вывеска... кровью налитые буквы / Гласят – зеленая, – знаю, тут / Вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают»* [Гумилев 2001: 82]. В этом же стихотворении присутствует образ ‘панихиды по автору’ в Исаакиевском соборе, что неизбежно ассоциируется как с организованной О.М. панихидой по Пушкину, так и с трагической

покуда не сыщется семейка боровичков в тесных чепчиках или мрамористый “гусар”, или болотная форма художочного белесого березовика» [Набоков 1990: 152].

Еще более показательный в этом отношении фрагмент содержится в неоконченной автобиографической повести Проппа «Дерево желания» (1932), где отражено первое в жизни впечатление (и, значит, первый оставшийся в памяти опыт самоидентификации) четырехлетнего ребенка, которое открывает книгу и дает представление о том, по каким структурно-семантическим правилам будет строиться последующее повествование: *«Кто может сказать, когда начинается жизнь человека? Федина жизнь началась вовсе не тогда, когда он родился. О своем рождении он не имел никакого представления и впоследствии не мог вспомнить об этом событии ровно ничего, как он ни старался. Приходилось заключать по аналогии (а такие заключения, как известно из курса логики, не являются достоверными), что он действительно родился. Впрочем, достоверность этого факта не оставляла никакого сомнения, т<ак> к<ак> подтверждалась огромным листом бумаги, где факт его рождения был скреплен государственной и церковной печатью. Жизнь же его началась четыре года спустя, когда он увидел огромный красный подосиновик. – Дело это происходило так. – Он – в лесу, за рекой. Трава немножко сырая и пахнет мохом. Мама держит его за руку и бранит его. Он такой большой, а все еще любит ходить за ручку. Он слушает и шагает, но маминной руки не выпускает. Или это мама сама не выпускает его нежных пальчиков? Но вот он вырывает свою еще пухлую ручку, бежит вперед и теряет белую шляпку. Там, под осиной, засверкало чудесное: засверкал гриб – красный, огромный подосиновик. Он срывает подосиновик и бежит назад. – Мама, мама, смотри, ein Pilz! <...> – Вот молодец! Смотрите-ка! Да ведь это не гриб, а настоящий зонтик! – Федя гордится: вот какой гриб, настоящий зонтик! <...> – Так началась жизнь. Она началась с гриба, который одновременно был зонтиком, и продолжалась тысячью фантомов»* [Пропп 2002: 25–27]. – Удивительно, насколько ситуация, воспроизводимая в художественном пространстве Проппом, отвечает представлениям современной науки (в первую очередь – когнитивной психологии) о природе и механизмах детской памяти; ср.: «Период до четырех лет, по-видимому, недоступен для припоминания. В то время как некоторые психоаналитики могут утверждать, что эта амнезия объясняется вытеснением в детстве сексуальных желаний, другая, более когнитивная точка зрения состоит в том, что эти воспоминания не были хорошо интегрированы в более общее представление о личной истории» [Солсо 2006: 256].

гибелью Гумилева: *«Верной твердынею православья / Врезан Исакий в вышине, / Там отслужу молебен о здравье / Машеньки и панихиду по мне»* [Гумилев 2001: 83].

Таким образом, стихотворение «Сегодня ночью, не солгу...», опосредованно включающее в свое смысловое пространство целый ряд существеннейших для мандельштамовского творчества содержательных элементов, оказывается своеобразной реализацией универсальной культурной модели «пира во время чумы», но в ее отечественном варианте, представленном темой уходящей исторической эпохи и той литературно-художественной среды, которая с ней соотносилась (в том числе и по контрасту, в форме прямого или неявного противостояния). Именно на широком общекультурном фоне происходит у Мандельштама реализация «русского» варианта «пира во время чумы», неотделимого от не менее существенной для отечественной традиции ситуации «смерти поэта», чья предельная актуализация в 1921 году (одновременно направленная и в XIX век – Пушкин, Лермонтов, – и в поэтическую современность – Блок, Гумилев), стала одной из главных образующих поэтики нового творческого периода О.М. – периода первой половины 1920-х годов, своеобразным итоговым завершением которого явилось стихотворение «Сегодня ночью, не солгу...», уже распространяющее эту общекультурную модель и на самого Мандельштама.

11. Музеи в биографии и творчестве Мандельштама

Музеи, безусловно, относились к числу главных для О.М. источников культурной информации и были окружены исключительно положительным эмоциональным ореолом, обусловленным его отношением к живописи как к одному из важнейших видов искусства, что, в частности, отразилось, в обобщенной, семантически суммирующей образности стихотворения «Еще далеко мне до патриарха...» (1931): *Вхожу в вертепы чудные музеев, / Где пучатся кащевы Рембрандты, / <...> Дивлюсь рогатым митрам Тициана / И Тинторетто пестрому дивлюсь* (3, 55). Еще выразительнее в данном контексте метафорическое компрессированное отображение «Божественной Комедии» в «Разговоре о Данте» (1933): *Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, <...> то получилось бы нечто подобное Дантовой «Комедии»* (3, 257–258). Доминирующее для О.М. положение, разумеется, занимали художественные музеи, что определялось не только внетекстовыми реалиями, но и его собственными приоритетами; мандельштамовское отношение к ним совершенно отчетливо

проявляется в его письме Н.Я. Мандельштам из Воронежа 26.4.1937: *Надик, ты кроме дел в Москве живи. Смотри картины. Все, что я хочу видеть, – ты смотри (4, 188)*. Косвенным подтверждением глубоко личного начала в посещении музеев может выступать и отказ Н.Я. Мандельштам от подобных визитов без участия в них О.М., содержащийся в ее письме Кузину 18.1.1939: *«в музеи не хожу. Без Осипа не могу»* [Мандельштам Н.Я. 1999: 559]. При этом одним из самых последовательных приверженцев музейных собраний в мандельштамовском окружении был Гумилев – ср. свидетельство осведомленной современницы: *«Характерна любовь Гумилева к музеям и картинам»* [Лурье 1993: 9], – что могло оказать дополнительное прямое влияние на столь заинтересованное отношение поэта к одной из важнейших составляющих культурной традиции в целом⁵².

11.1. Доминанты «музейного топоса»

И в текстах самого О.М., и в мемуарных свидетельствах о нем зафиксировано устойчивое присутствие нескольких музеев, с которыми поэт был биографически связан. Так, Н.Я. Мандельштам отмечала особое мандельштамовское внимание к Государственному Эрмитажу: *«Эрмитаж вошел в плоть и в кровь О.М. В Ленинграде мы часто ходили посмотреть то одно, то другое»* [Мандельштам Н.Я. 2014с: 721]; *«Живя в Ленинграде, мы постоянно ходили в Эрмитаж»* [Мандельштам Н.Я. 2014с: 551]; ср. данную ею же характеристику стихотворения «Улыбнись, ягненок гневный с Рафаэлева холста...» (1937): *«Это, скорее всего, тоска по Эрмитажу»* [Мандельштам Н.Я. 2014с: 785]. В круг интересов О.М. входила и эрмитажная коллекция декоративно-прикладного искусства; 4.5.1937 он писал Н.Я. Мандельштам из Воронежа: *Сейчас был в книжном магазине <...>. Там изумительные «Металлы Сассанидов» Эрмитажа <,...> эти блюдечки персов мы все-таки купим (4, 195)*; ср. в письме 7.5.1937: *На персов я только облизываюсь» (4, 196)*; по свидетельству вдовы поэта позднее Мария

⁵² Следует отметить, что и для Гумилева характерно было сближение музеев как явлений широкой культурной традиции с литературным творчеством; так, в 1908 году в одной из первых своих рецензий (уже упоминавшейся в пункте 8) он, в частности, отмечал: *«теперь, когда так велик наплыв в литературу людей безграмотных и бездарных, но старающихся перецеголять друг друга оригинальностью, истинные творцы должны особенно беречь культ формы, делающий их завоевания не бесплодными и роднящий их с драгоценными заветами старины: и с пластичностью Эллады, и с золотыми молниями романтизма, и с патриархальной простотой натурализма. Мы стосковались по строгому искусству, нас влекут не крикливые афиши современных выставок, а уже испытанные очарования музеев. Мы любим писателей-продолжателей, писателей с длинной родословной»* [Гумилев 2007: 16–18].

Юдина прислала этот альбом О.М. в подарок; см.: [Мандельштам Н.Я. 1997: 181]⁵³. Эрмитаж выступает наиболее широко представленным в мандельштамовском художественном мире образом музея, прямо связанным с биографическими реалиями, – в «Шуме времени» О.М. так описал свои детские впечатления: *весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, все это нежное сердце города, с <...> кариатидами Эрмитажа <...> я считал чем-то священным и праздничным (2, 350)*. Сходная метафорическая образность разносторонне отражена в «Египетской марке»: *Эрмитажные воробьи щебетали о барбизонском солнце, о пленэрной живописи, о колорите <...>, – одним словом, обо всем, чего не хватает мрачно-фламандскому Эрмитажу (2, 478); Юдифь Джорджоне улизнула от евнухов Эрмитажа (2, 482); На бумаге верже <...> могли бы переписываться кариатиды Эрмитажа (2, 472)⁵⁴.*

⁵³ Установить, о каком именно издании идет речь, не представляется возможным. В другой связи П.М. Нерлер, с которым автору приходилось обсуждать этот вопрос, в качестве наиболее вероятного варианта называет публикации: *Тревер К.В.* Новые сасанидские блюда Эрмитажа. М.; Л., 1937, – и вышедшее ранее: *Орбели И.А., Тревер К.В.* Сасанидский металл. М.; Л., 1935; см.: [Нерлер 2009: 36].

⁵⁴ Привязанность к музеям и, в первую очередь, конечно, к Эрмитажу, могла формироваться у петербуржцев с самых ранних лет. Вот, например, как описывал походы туда в возрасте шестнадцати лет со своей первой любовью Набоков, традиционно обративший внимание на самые незначительные, на первый взгляд, но одновременно и характерологические, и глубоко индивидуальные детали этого юношеского опыта: *«Мы пропускали школу <...>. Мы посещали музеи. В будни по утрам там бывало дремотно и пусто <...>. В этих музеях мы отыскивали самые отдаленные, самые неказистые залы, с небольшими смуглыми голландскими видами конькобежных утех в тумане, с офортами, на которые никто не приходил смотреть, с палеографическими экспонатами, с тусклыми макетками, с моделями печатных станков и тому подобными бедными вещицами, среди которых посетителем забытая перчатка прямо дышала жизнью. Одной из лучших наших находок был незабвенный чулан, где сложены были лесенки, пустые рамы, щетки. В Эрмитаже, помнится, имелись кое-какие уголки, – в одной из зал среди витрин с египетскими, прескверно стилизованными, жуками, за саркофагом какого-то жреца по имени Нана. В Музее Александра Третьего, тридцатая и тридцать третья залы, где свято хранились такие академические никчемности, как, например, картины Шишкова и Харламова, – какая-нибудь “Просека в бору” или “Голова цыганенка” (точнее не помню), – отличались закутами за высокими стеклянными шкапами с рисунками и оказывали нам подобие гостеприимства, – пока не ловил нас грубый инвалид. – Постепенно из больших и знаменитых музеев мы переходили в маленькие, в Музей Суворова, например, где, в герметической тишине одной из небольших комнат, полной дряхлых доспехов и рваных шелковых знамен, восковые солдаты в ботфортах и зеленых мундирах держали почетный караул над нашей безумной неосторожностью. Но куда бы мы ни заходили, рано или поздно тот или другой седой сторож на замшевых подошвах присматривался к нам, что было нетрудно в этой глуши, – и приходилось опять переселяться куда-нибудь, в Педагогический Музей, в Музей придворных карет, и, наконец, в крохотное хранилище старинных географических карт, – и оттуда опять на улицу, в вертикально падающий крупный снег Мира Искусства» [Набоков 1990: 261–262].* Нельзя не заметить, что в описываемой ситуации периферийные хранилища оказываются изофункциональны музеям ведущим, что трансформирует статус последних из явлений мира культуры в некую составляющую повседневной, обыденной реальности и тем самым наполняют их индивидуальным, глубоко личным для героев значением. Очевидно, неслучайно в данном фрагменте возникает и совершенно прозрачная импликация ведущего художественного объединения 1900-х годов – «Мира

Исключительно значим своей коллекцией живописи французского импрессионизма и постимпрессионизма был для О.М. Государственный музей нового западного искусства (ГМНЗИ), созданный на основе сформированных на рубеже XIX–XX веков частных собраний И.А. Морозова и С.И. Щукина. В конце 1918 года обе коллекции были национализированы государством и на их основе открылись 1–й и 2–й музеи новой западной живописи (Москва), в 1922–1928 годах постепенно объединенные в ГМНЗИ; см.: [Каталог 1928]. Коллекция музея – единственное художественное собрание, которое получило развернутое отображение в прозе О.М.; как уже отмечалось, ее описание содержится в главе «Французы» «Путешествия в Армению». Характерно имплицитное метафорическое отражение глубоко эмоциональной и безоговорочно положительной мандельштамовской оценки этого музея: *Я вышел на улицу из посольства живописи. – Сразу после французов солнечный свет показался мне фазой убывающего затмения, а солнце – завернутым в серебряную бумагу*» (3, 200)⁵⁵. По воспоминаниям Н.Я. Мандельштам, оказавшись после возвращения из воронежской ссылки в Москве, они с О.М. «свалили среди комнаты вещи и сразу пошли к “французам”, в маленький музей на улице Кропоткина. <...> О.М. <...> побежал в музей к самому открытию» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 305].

11.2. Дополнительные смысловые составляющие темы: Борис Кузин

При некоторой своей неожиданности, тем не менее, представляется допустимым предположить, что внимание О.М. к коллекции ГМНЗИ формировалось и возрастало под непосредственным влиянием Бориса Кузина. Соответственно, и мандельштамовские обращения в стихах и прозе к этой коллекции появились только после его близкого общения со своим новым другом, последовавшим за их искусства – и, более имплицитно, непосредственно связанного с его образованием периодического издания – одноименного журнала.

⁵⁵ Мандельштамовское «определение» ГМНЗИ с использованием образов ‘посольства’ и ‘солнца’ не может не вызвать в памяти строку из стихотворения «Когда в далекую Корею...» (1932, 1935): *А над поленницей посольство / Эфира, солнца и огня* (3, 63), – и там же присутствует образ ‘оранжереи’: *Я убежал в оранжерею, / Держа цирску за щекой* (3, 62). Данная комбинация может быть сопоставлена с процитированным «музейным» фрагментом набоковских воспоминаний: *«Мы посещали музеи. В будни по утрам там бывало дремотно и пусто, и климат был оранжерейный по сравнению с тем, что происходило в восточном окне, где красное, как апельсин-королек, солнце низко висело в замерзшем сизом небе»* [Набоков 1990: 262]. Возможно, в обоих случаях присутствует некий лексико-семантический стереотип того времени, тем более, что стихотворение О.М. непосредственно соотнесено с серединой 1900-х годов и Тенишевским училищем, соучениками по которому с разницей в несколько лет они с Набоковым были.

знакомством в Армении летом 1930 года. Интерес самого Кузина к этому музейному собранию, очевидно, складывался не без влияния одного из коллег – Н.Д. Леонова, который, по его собственному признанию, оказал на младшего современника во многом формообразующее влияние: *«есть несколько человек, общение с которыми так явно сказалось на мне, что я – справедливо это или нет – думаю, что, не встретив я их, я был бы во многом другой. – Один из них – Николай Дмитриевич Леонов»* [Кузин 1999b: 123]. Главным в этом общении стал тот факт, что старший коллега открыл Кузину поэзию О.М.: *«Стихи Мандельштамова “Камня” почти со времени появления этого сборника. Но тогда еще не мог оценить их <...>. И вот году в 1926 или 1927 в одном из своих писем Н.Д. <Леонов> прислал мне несколько стихотворений из “Триствий”. <...> Я не могу сказать, что полюбил Мандельштама или увлекся им. – Я им тяжело заболел. От “Триствий” вернулся к “Камню” и удивился, как же я мог пройти мимо него. Уже в нем Мандельштам был Мандельштамом»* [Кузин 1999b: 131]. Помимо этого, мемуарист вспоминал: *«Леонов приносил мне иногда репродукции картин, рисунки. Мы ходили с ним в Щукинскую галерею и Музей изящных искусств. Там и здесь он обращал мое внимание на некоторые картины и скульптуры, мимо которых я прежде проходил равнодушно»* [Кузин 1999b: 131]. Кажется вполне вероятным, что при таких обстоятельствах у Кузина вполне вероятно могли бессознательно проявиться культуртрегерские устремления, следствием чего и стала его инициатива об активном мандельштамовском знакомстве с собранием ГМНЗИ⁵⁶.

В более общем плане кажется, что значение этого общения для развития художественного мировоззрения О.М. остается практически не изученным; большинство исследователей ограничиваются простой констатацией, как, например: *«Между Кузиным и Мандельштамом с первого же дня <...> сложился особый и всегда готовый к продолжению разговор»* [Нерлер 2015а: 157]. Вместе с тем, сам О.М. с исключительной полнотой и с более чем высокой оценкой отразил данный факт в

⁵⁶ Косвенным, но немаловажным подтверждением тому может служить тот факт, который экспозиция этого музея занимала в эпистолярном общении вдовы поэта с находившемся в ссылке Кузиным в 1939–1941 годы (см.: [Шиндин 2009:120]). Так, в начале 1939 года Н.Я. Мандельштам отправила ему в подарок альбом репродукций из собрания ГМНЗИ, который хранился у него до последних дней жизни (см.: [Крайнева, Пережогина 1999: 395]), а позже посылала издания других художников-импрессионистов. Данная тематика устойчиво присутствовала в ее переписке именно в соположении с личностью О.М. – см. в письмах 2.01.1939: *«я отправила вам нынче свой первый дар: альбом западной живописи»*; 18.01.1939: *«Как хорошо, что вы обрадовались французам. <...> я успела выслать вам маленького Матисса. <...> Сезанна – увы – не достать. Марке, по-моему, хороший. А Моне (и Мане) сколько бы ни было – всегда мало. <...> Но в музее не хожу. Без Осипа не могу»*; 27.01.1941: *«Что у вас в альбоме? <...> Поцелуйте от меня Ван-Гога. Я его больше никогда не увижу – ни на картинке, ни в Москве»* [Мандельштам Н.Я. 1999: 550, 559, 644].

письме Шагинян 5.4.1933, сразу после первого ареста Кузина (об этом эпизоде см.: [Нерлер 2015b: 135]⁵⁷): *Личностью его пропитана и моя новенькая проза, и весь последний период моей работы. Ему, и только ему, я обязан тем, что внес в литературу период т<ак> н<азываемого> «зрелого Мандельштама» (4, 150).* Столь же эмоционально О.М. рассказывает о своем общении с Кузиным, в качестве главного качества которого называет его даже не столько интеллектуальный, сколько «когнитивный» характер: *Я переставил шахматы с литературного поля на биологическое, чтобы игра шла честнее. Он меня по-настоящему будоражил, революционизировал, я с ним учился понимать, какую уйму живой природы, воскресшей материи поглотили все великие воинствующие системы науки, поэзии, музыки. Мы раздирали идеалистические системы на тончайшие материальные волокна и вместе смеялись над наивными, грубо-идеалистическими пузырями вульгарного материализма (4, 150).* И там же О.М. совершенно неожиданно для подобного адресата делится безусловными доминантами своего глубоко личного и экзистенциального самоощущения данного периода: *Самое личное из наших качеств помогло мне сделать такой прыжок в объективность, который мне даже не снился. Кто я? Мнимый враг действительности, мнимый отщепенец. Можно дуть на молоко, но дуть на бытие немножко смешновато. Но для того, чтобы действовать, нужно бытие густое и тяжелое, как хорошие сливки, – бытие Аристотеля и Ламарка, бытие Гегеля, бытие Ленина (4, 150).* Обращает на себя внимание появление в мандельштамовском письме имени Аристотеля, не встречавшееся в его завершенных художественных текстах и личной переписке до этого ни разу; более того, оценивая факт «разлучения» со своим собеседником, поэт пишет: *У меня отняли моего собеседника, мое второе «я», человека, которого я мог и имел время убеждать, что в революции есть и энтелехия, и виталистическое буйство, и роскошь живой природы (4, 150).* Употребляемый О.М. термин «энтелехия», восходящий к философской системе Аполлона, вместе с его именем встречается в воспоминаниях вдовы поэта о его беседах с Кузиным: *«С каждым приходящим к нам в дом у О.М.<андельштама> был особый разговор. Кузин и биологи разговаривали о генетике, бергсоновской жизненной силе и Аристотелевой энтелехии. Все они принадлежали к разряду рассказчиков, а не разговорщиков, и О.*

⁵⁷ Ср.: «Кузин был одним из первых, кто внес в жизнь Мандельштамов тему ОГПУ. Органы настойчиво вербовали его в осведомители в среде университетских биологов, а он твердо отказывался от такой чести и нарочито делился с друзьями подробностями, в надежде, что органы об этом узнают и отстанут. Да и арестованным – из ближайшего окружения поэта – он тоже оказался одним из первых: впервые – уже в 1932 году, вторично – в апреле 1933» [Нерлер 2015a: 157].

М<андельштам> больше прислушивался к их рассказам, чем разговаривал» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 311]⁵⁸. Сказанное, безусловно, не означает того, что отсутствие имени древнегреческого философа в текстах О.М. свидетельствует об отсутствии знакомства с его трудами, но очевидно, что натурфилософские взгляды Аристотеля были и одной из тем мандельштамовского общения с Кузиным и его окружением⁵⁹. Вероятно, прямым следствием этого стал факт появления упоминаний об одном из основоположников современной философии в «Разговоре о Данте», писавшемся сразу после письма Шагинян, в апреле-мае того же 1933 года.

Само имя античного мыслителя встречается в этом тексте только как исключительно значимая величина в определенном ценностном ряду в связи с фигурой Аверроэса, его знаменитым комментарием Аристотеля и «дантовской эрудицией»: *Аристотель, как махровая бабочка, okayмлен арабской каймой Аверроеса. <...> – В данном случае араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они умещаются на мембране одного крыла (3, С. 220)*. По предположению Л.Г. Степановой и Г.А. Левинтона, образный строй данного фрагмента, как и обнаруживающее явные содержательные параллели ему мандельштамовское стихотворение «О бабочка, о мусульманка...» (1933–1934), могут быть мотивированы метафорической трактовкой именно аристотелевской энтелехии, принадлежащей Розанову; см.: [Степанова, Левинтон 2010: 544]. Авторы подразумевают описываемую в подглавке «О страстях мира» «Апокалипсиса нашего времени» (Вып. 8–9. Сергиев Посад, 1918) реальную или вымышленную ситуацию, когда на вопрос Розанова:

⁵⁸ Энтелехия наряду с энергией – один из двух важнейших терминов философии Аристотеля, присутствующий в его «Метафизике» и «Физике», форма, осуществляющаяся в материи, внутренняя сила, потенциально заключающая в себе цель и результат; душа человека, распоряжающаяся формированием, изменениями и деятельностью его тела. Это понятие предполагается всеми телеологическими системами (в частности, у Гете энтелехия есть тот момент вечности, который наполняет тело человека жизнью), под определенным углом зрения оно близко категории жизненной силы Анри Бергсона, при некоторой коррекции актуально для естественнонаучных взглядов.

⁵⁹ В таком контексте необходимо учитывать тот факт, что имя Аристотеля, несомненно, входило в программы преподавания истории античной философии, прослушанные О.М. в период обучения в Санкт-Петербургском университете. Так, весной 1912 и весной 1914 годов, он, очевидно, посещал лекции по истории древней философии А.И. Введенского, а 7.9.1916 сдавал экзамен по этому курсу И.И. Лапшину; см.: [Сальман 2010: 456, 465, 468]. Вероятно, поэту было известно об издании в этот период под редакцией Ф.Ф. Зелинского и с его вступительной статьей фрагментов из аристотелевских произведений в монографии: Педагогические воззрения Платона и Аристотеля / Пер. С. В. Меликовой и проф. С. А. Жебелева. Пг., 1916. Источником и дополнительных знаний об античном философе, и активизации интереса к его учению могло стать посещение О.М. заседаний Религиозно-философского общества, во время докладов и дискуссий на которых имя Аристотеля звучало неоднократно; см.: [Религиозно-философское общество 2009: 3, 618 (им. ук.)].

«Господа, в гусенице, куколке и бабочке – которое же я их?», – Павел Флоренский отвечает: *«Конечно, бабочка есть энтелехия гусеницы и куколки»*, – после чего следует розановский комментарий: *«“Энтелехия” есть термин Аристотеля, и – один из знаменитейших терминов им самим придуманный и филологически составленный. Один средневековый схоласт прозакладывал черту души, только чтобы хотя в сновидении он объяснил ему, что в точности Аристотель разумел под “энтелехиею”»* [Розанов 2000: 52]. Еще раз имя Аристотеля появляется в «Разговоре о Данте» в связи с метафорическим утверждением о том, что *Дант и его современники не знали геологического времени. <...> Однако средневековье не помещалось в системе Птоломея – оно прикрывалось ею. – К библейской генетике прибавили физику Аристотеля. Эти две плохо соединяемые вещи не хотели срачиваться»* (3, 240). Как представляется, комбинация в данном контексте имени философа с «биологической» терминологией служит еще одним подтверждением его «зависимости» от бесед О.М. с Кузиным. Еще более явно это проявляется чуть ранее, в примыкающих к «Путешествию в Армению» черновых набросках <<Читая Палласа>>, где Аристотель упоминается в связи с образом «демона чтения», сопоставляемым с одной из важнейших в художественном мире О.М. категорий путешествия: *Древние его не знали. В процессе чтения они не искали иллюзию. Аристотель читал бесстрастно. Лучшие из античных писателей были географами. Кто не дерзал путешествовать – тот и не смел писать* (3, 389)⁶⁰.

11.3. «Периферийные» музеи

В биографии О.М. существует ряд менее развернутых отражений посещения музеев в различные периоды. Вероятно, он бывал в них во время обучения в Париже осенью 1907 – весной 1908 годов (см.: [Нерлер 2014с: 263, 271]), косвенным, но кажущимся убедительным подтверждением чего может служить стихотворение «Я пью за военные астры...» (1931), где упоминается *масло парижских картин»* (3, 49); иную

⁶⁰ Из предлагаемых гипотетических параллелей следует назвать комментарий А.Г. Меца (см.: [Мец 2010: 493]), согласно которому содержащееся в мандельштамовском докладе «Скрябин и христианство» суждение: *Эллины боялись флейты и фригийского лада* (1, 203), – восходит, в частности, к «Политике» Аристотеля, где тот, возражая Сократу, утверждал: *«Ведь фригийский лад в ряду других занимает такое же место, какое флейта – среди музыкальных инструментов: тот и другая имеют оргиастический, страстный характер. Доказательством этого служит поэзия: для выражения вакхического экстаза и тому подобных состояний возбуждения из всех инструментов преимущественно нужна флейта, а среди ладов такая поэзия для соответствующего выражения прибегает к фригийскому ладу»* [Аристотель 1983: 643].

точку зрения, связывающую данный образ с ГМНЗИ (что не представляется абсолютно убедительным из-за соответствующего семантического контекста), высказал М.Л. Гаспаров; см.: [Гаспаров 2001: 779]; ср.: [Видгоф 2012: 241]. Осенью 1909 – весной 1910 годов во время обучения в Гейдельбергском университете (см.: [Летопись 2016: 32, 33]) О.М. мог посещать Археологическую коллекцию, которая «была открыта еще в 1848 г. <...> Первоначально состояла исключительно из античных гемм и ваз, древнегреческих и римских монет. Коллекция постоянно пополнялась за счет дарений и приобретений (в том числе “дублетов” из раскопанной Шлиманом Трои, электротипий нумизматической коллекции Британского музея и т.д.) <...>. Можно предположить, что и античное, и египтологическое собрание могли быть в той или иной мере доступны и известны Мандельштаму, так или иначе повлияв на формирование отношения поэта к античной и египетской культуре» [Нерлер 2014b: 296]⁶¹. Позднее, с сентября 1911 по май 1917 года, будучи студентом Санкт-Петербургского университета (см.: [Сальман 2010: 453, 472]), О.М. мог близко познакомиться с богатейшими коллекциями существовавшего в нем с 1841 года Музея древностей и художеств и Археологического кабинета историко-филологического факультета; см.: [Шиндин 2016b: 15, прим. 20].

В целом в художественном мире О.М. формирование музейного «топоса», включающего в себя фиксацию реальных впечатлений от посещений музеев и мотивацию этим конкретными произведениями, формируется с начала 1920-х годов – уже в очерке «Кое-что о грузинском искусстве» (1922) он писал: *Войдите в национальный музей грузинской живописи в Тифлисе (2, 234)*. Вероятно, во время приезда в Тифлис осенью 1920 или летом 1921 года О.М. побывал в Национальном музее Грузии, так как в очерке упоминается *длинная вереница строгих портретов, преимущественно женских, по своей технике и глубокому статическому покою напоминающих старую немецкую живопись (2, 234)*; в связи с этой коллекцией позднее он вспомнит грузинскую фреску *с ее упаси меня боже какими огромными малярными глазами (3, 383)*⁶². Как отмечала вдова поэта, в начале 1920-х годов они с О.М. «много раз вместе

⁶¹ Как считает П.М. Нерлер, данный факт подтверждает «устное предположение А.А. Морозова о том, что в стихотворении 1931 г. “Канцона” речь идет именно о Германии, о Гейдельберге» [Нерлер 2014b: 296], – имеются ввиду строки: *Там значок профессорский орлиный, – / Египтологи и нумизматы... (3, 51)*; ср. утверждение Н.Я. Мандельштам: «Египтологи и нумизматы – это сборное об ученых-стариках Армении» [Мандельштам Н.Я. 2014с: 543].

⁶² С этим музеем связана и биографическая параллель: в начале 1930-х годов в черновых набросках к главе «Сухум» «Путешествия в Армению» фигурирует эпизодический персонаж – *Анатолий К., директор тифлисского*

смотрели Рублева» [Мандельштам Н.Я. 2016b: 492], – иконы кисти которого находились в Государственной Третьяковской галереи. О посещении галереи вместе с О.М. во время своего приезда в Москву летом 1937 позднее вспоминала Наталья Штемпель: *«осмотр оказался, к моему удивлению, очень коротким. Осип Эмильевич, не останавливаясь, пробежал через несколько залов, пока не разыскал икон Рублева, перед которыми остановился»* [Штемпель 2008: 23–24]. В ее же мемуарах зафиксирован тот факт, что во время пребывания в Воронеже Мандельштамы вместе с ней *«втроем посещали наш Музей изобразительных искусств. Приятно было бродить по чуть холодноватым пустынным залам, хотя вряд ли что-нибудь особенно пленяло Осипа Эмильевича. Помню, он остановился перед маленькой картиной Дюрера; вообще зал западноевропейской живописи его интересовал больше. И всегда с удовольствием рассматривал превосходную коллекцию греческих ваз. Может быть, под этим впечатлением написаны стихи: “Длинной жажды должник виноватый...”»* [Штемпель 2008: 44]⁶³. Сказанное подтверждает свидетельство Н.Я. Мандельштам о том, что стихотворение «Кувшин» («Длинной жажды должник виноватый...», 1937) вызвано *«посещением воронежского музея – мы часто ходили туда – в античный зал (черно-красный период) и к Рембрандту»* [Мандельштам Н.Я. 2014с: 810]; историю появления этих экспонатов в музейной коллекции, их репродукции и интерпретацию мандельштамовского текста см. в: [Сурат 2017]. Описание экспозиции музея, выполненное с присущим ему педантизмом, 11.11.1935 оставил в письме жене Сергей Рудаков: *«Утром был наконец в Музее. Вход 30 коп. и та же стоимость содержимого. Хотя как частная коллекция – ничего, но после наших музеев трудно переключиться. <...> – Пара комнат – копии, с итальянских, испанских, немецких художников – от Возрождения до XIX в. Россия щипаная, но есть подлинник Сильвестра Щедрина, Лагорио, Маковского, Поленова etc. Десяток левых, два хороших Рериха, этюдики Васнецова, Нестерова – но все мелкое и второкачественное. Имена громче продукции. Один “видик” Айвазовского, рисунок Добужинского (“Провинция – Воронеж” – может быть, самая лучшая вещь). Немного фарфора да несколько мраморных персон»* [Рудаков 1997: 108–109]. В письме Кузину из Калинина 6.11.1937 О.М. писал о местном музее: *«Мы забегаем в музей, жадно смотрим живопись»*, – а 17.11.1937 дал

национального музея» (3, 382), реальным прототипом которого послужил А. Какабадзе, директор Национального музея Грузии в 1929–1931 годах; см.: [Нерлер 1990: 401].

⁶³ В действительности находившаяся в воронежском музее работа «Шествие на Голгофу», автором которой считался Рембрандт, принадлежит кисти его ученика Якоба Виллемса де Вета (1610 – ок. 1671), что было установлено Т. Лангераком позднее; см.: [Лангерак1991: 84].

более развернутую характеристику: *«На стенах эрмитажные фото: Рюисдаль, Рубенс, Рембрандт, Тенирс, Брейгель, Madonna litta, Madonna benua, а также рядом как лубки: в красках извозчик Монэ, девушка в кафе Ренуара и мужчина Сезана»* [Мандельштам 2008: 80].

Ряд эпизодов мандельштамовской биографии связан не с художественными собраниями, а с музеями иной направленности: кроме уже упоминавшегося с большой долей вероятности предполагаемого знакомства с музейными экспозициями Гейдельбергского и Санкт-Петербургского университетов, можно привести еще несколько примеров. Так, в середине 1920-х годов О.М. от Шкловского поступило предложение написать киносценарий (очевидно, этот эпизод приходился на период проживания Мандельштамов в Царском (Детском) Селе с лета 1926 года по весну 1928), для чего он посетил Екатерининский дворец, ставший музеем; см.: [Мандельштам Н.Я. 2014b: 351–252]. Вместе с тем, по свидетельству одного из «периферийных» современников, существовало раннее стихотворение О.М. *«после посещения Екатерининского Дворца и прогулок по Пушкину»* [Овчинникова 2000: 100], однако отсутствие как указаний на какие-либо источники, так и подтверждений другими мемуаристами не придает ему статуса абсолютной достоверности. В «Путешествии в Армению» содержится мандельштамовское воспоминание об Эриванском музее (очевидно, краеведческом), где автор видел *скрюченный в сидячем положении скелет, помещенный в большую гончарную амфору»* (3, 180). К началу 1930-х годов относится регулярное неофициальное посещение Зоологического музея МГУ (о нем см. теперь: [Павлинов 2016: 103–130]), в котором работал Кузин и где О.М. было написано стихотворение *«Я скажу тебе с последней...»* (1931); см.: [Мандельштам Н.Я. 2014с: 712]. Сам О.М. иронически изобразил подобные посещения: *В зоологическом музее: – Кап... кап... кап... – кот наплакал эмпирического опыта. – Да заверните же, наконец, кран!* (3, 201). В Воронеже поэт бывал в краеведческом музее; см.: [Штемпель, Гордин 2008: 146].

По воспоминаниям мемуаристов, О.М. при посещении музеев обращался не к экспозиции как таковой в целом, а к конкретным работам предпочитавшихся им авторов (подобно тому, как в библиотечном собрании выбирают одну-две необходимые книги), – ср. принадлежащее ему метафорическое изображение экспозиции ГМНЗИ: *Каждая комната имеет свой климат* (3, 199). По свидетельству Н.Я. Мандельштам, каждый их совместный с О.М. поход в Эрмитаж обязательно включал просмотр картин Рембрандта: *«В Ленинграде мы часто ходили посмотреть то одно, то другое и всегда заходили в комнаты Рембрандта и смотрели “Блудного сына”»* [Мандельштам Н.Я.

2014с: 721]. В воронежском художественном музее О.М. «остановился перед маленькой картиной Дюрера» [Штемпель 2008: 44]; соответствует подобной традиции и цитировавшееся выше описание посещения О.М. Третьяковской галереи: «осмотр оказался <...> очень коротким. Осип Эмильевич, не останавливаясь, пробежал через ряд залов, пока не разыскал Рублева, около икон которого остановился. За этим он и шел» [Штемпель 2008: 44].

Таким образом, в художественном мировоззрении Мандельштама музей, оставаясь самостоятельным явлением универсума культуры, тем не менее приобретает набор специфических, индивидуальных признаков и качеств, в определенном смысле становясь изофункционален библиотеке и, тем самым, выступая как исключительно редуцированный, глубоко переосмысленный, но действенный проводник идеи близости вербального и визуального начал.

ЛИТЕРАТУРА

Акмеизм в критике 2014 – Акмеизм в критике: 1913–1917 / Сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб., 2014.

Аристотель 1983 – *Аристотель*. Политика // *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М., 1983.

Арьев 2005 – *Арьев А.Ю.* Баршев Н.В. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. / Под ред. Н.Н. Скатова. Т. 1. А – Ж. М.: 2005.

Ахматова 1998a – *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Стихотворения 1904–1941 / Сост., подгот. текста, коммент. Н.В. Королевой. М., 1998.

Ахматова 1998b – *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3: Поэмы. Pro domo mea. Театр. М., 1998.

Ахматова 2005 – *Ахматова А.* Дополнения к <<Листкам из дневника>> // *Ахматова А.* Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. Крайневой. М., 2005.

Багдасаров 2006 – *Багдасаров И.А.* Периодические издания русских футуристов (1909–1930 гг.) / Дисс. канд. филолог. наук. М., 2006 (эл. вариант: <http://cheloveknauka.com/periodicheskie-izdaniya-russkih-futuristov-1909-1930-gg>).

Баскер и др. 2006 – *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В., Михайлов А.И., Прокофьев В.А.* Примечания // Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7:

Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии / Подгот. текстов и прим. М. Баскера, Т. М. Вахитовой, Ю. В. Зобнина и др. – М.: Воскресенье, 2006. С. 397.

Баскер и др. 2007 – *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В., Михайлов А.И., Прокофьев В.А., Степанов Е.Е.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 8: Письма / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина и др. М., 2007.

Белова 2002 – *Белова О.В.* Грибы // *Славянская мифология: Энциклопедический словарь* / Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2002.

Берггольц 2000 – *Берггольц О.* Встреча. Дневные звезды / Сост., примеч. и коммент. М.Ф. Берггольц. М., 2000.

Блок 2010 – *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. VIII: Проза (1908–1916) / Сост., подгот. текстов и коммент. Д.М. Магомедовой. М., 2010.

Богомолов 1994 – *Богомолов Н.А.* Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. М., 1994.

Богомолов 2004 – *Богомолов Н.А.* Батюшков, Мандельштам, Гумилев. Заметки к теме // *Богомолов Н.А.* От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. 2004.

Бродский 1994 – *Бродский И.* «С миром державным я был лишь ребячески связан...» // *Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума.* Tenaflu, N.J., 1994.

Бурины 1997 – *Бурины С.* «Кафейная эпоха» в Москве: «Питтореск» как зеркало города // *Лотмановский сборник.* 2. М., 1997.

Видгоф 2012 – *Видгоф Л.М.* «Но люблю мою курву-Москву»: Осип Мандельштам: поэт и город. М., 2012.

Видгоф 2015 – *Видгоф Л.М.* О «долгополой шинели» и «садовнике и палаче» в стихотворении О. Мандельштама «Стансы» // *Видгоф Л.М.* Статьи о Мандельштаме. М., 2015.

Гаспаров 2001 – *Гаспаров М.Л.* Примечания // *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза / Сост., примеч. М.Л. Гаспарова. М. 2001.

Герштейн 1998 – *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998.

Глазова 2008 – *Глазова Е.* Осип Мандельштам о читателе-друге в постоянно меняющемся поэтическом пространстве // *Дружба: ее формы, испытания и дары: Успенские чтения.* Киев, 2008.

Голлербах 1991 – *Мандельштам в архиве Э.Ф. Голлербаха* / Публ. Е.А. Голлербаха, примеч. А.В. Наумова // *Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы.* М., 1991.

Городецкий 1913 – *Городецкий С.* [Стихотворения] // Гиперборей: Ежемесячник стихов и критики. 1913. № 5.

Городецкий Р.Л. 2010 – *Городецкий Р.Л.* Россия, Кама, Лоредея... К дешифровке «темных мест» в воронежских «Стансах» Мандельштама // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5 (11).

Городецкий Р.Л. 2012 – *Городецкий Р.Л.* Квантовые смыслы Осипа Мандельштама: семантика взрыва и аппарат иноязычных интерференций. М., 2012.

Гумилев 1998 – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы (1902–1910) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина и др. М., 1998.

Гумилев 2001 – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 4: Стихотворения. Поэмы (1914–1918) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина и др. М., 2001.

Гумилев 2006 – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7: Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина и др. М., 2006.

Гумилев 2007 – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 8: Письма / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина и др. М., 2007.

Доронченков 2013 – *Доронченков И.* «Масло парижских картин». Из искусствоведческих примечаний к прозе и стихам О.Э. Мандельштама // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2013.

Злыднева 2008а – *Злыднева Н.В.* Андрей Платонов и живопись в риторике эпохи // *Злыднева Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

Злыднева 2008b – *Злыднева Н.В.* Рукописное в авангарде // *Злыднева Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

Злыднева 2010 – *Злыднева Н.В.* Экфрасис в «Путешествии в Армению» Мандельштама: проблема референции // Исследования по лингвистике и семиотике: Сборник статей к юбилею Вяч.Вс. Иванова. М., 2010.

Иванов 1993а – *Иванов Г.* «Бродячая собака». Из петербургских воспоминаний // Воспоминания о серебряном веке / Сост., автор коммент. В. Крейд. М., 1993.

Иванов 1993b – *Иванов Г.* Китайские тени // *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, коммент. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1993.

Иванов 1993с – *Иванов Г.* Петербургские зимы // *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, коммент. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1993.

Каблуков 1990 – О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова / Подгот. текста и прим. А.Г. Меца // *Мандельштам О. Камень* / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Меца, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдина. Л., 1990.

Кантор 1991 – *Кантор Е.В.* толпокрылатом воздухе картин: Искусство и архитектура в творчестве О.Э. Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1.

Каталог 1928 – Каталог Государственного музея нового западного искусства. М., 1928.

Кац 2015 – *Кац Б.А.* Из заметок о «нотном отступлении» в «Египетской марке» Осипа Мандельштама // Русско-французский разговорник, или / *ou les Causeries du 7 Septembre*: Сборник в честь В.А. Мильчиной. М., 2015.

Козьмин 1928 – Писатели современной эпохи: Био-библиографический словарь русских писателей XX века. Т.1 / Под ред. Б.П. Козьмина. 2-е изд. М., 1991.

Крайнева, Пережогина 1999 – *Крайнева Н.И., Пережогина Е.А.* Примечания и комментарии // Б.С. Кузин. Воспоминания. Произведения. Переписка. Н.Я. Мандельштам. 192 письма к Б.С.Кузину. 1937–1947. СПб., 1999.

Кржижановский 2003 – *Кржижановский С.* Хорошее море. Очерк // *Кржижановский С.* Собрание сочинений в 5 т. Т. 3: Неукушенный локоть. Мал мала меньше. Рассказы 1920–1940-х годов. Салыр-гюль. Хорошее море. Москва в первый год войны / Сост. и комм. В. Перельмутера. СПб, 2003.

Кузин 1999а – *Кузин Б.С.* Об О.Э. Мандельштаме // Б.С. Кузин. Воспоминания. Произведения. Переписка. Н.Я. Мандельштам. 192 письма к Б.С.Кузину. 1937–1947 / Сост., подгот. текста, примеч. и коммент. Н.И Крайневой и Е.А. Пережогинной. СПб., 1999.

Кузин 1999б – *Кузин Б.С.* Воспоминания // Б.С. Кузин. Воспоминания. Произведения. Переписка. Н.Я. Мандельштам. 192 письма к Б.С.Кузину. 1937–1947 / Сост., подгот. текста, примеч. и коммент. Н.И Крайневой и Е.А. Пережогинной. СПб., 1999.

Кузин 1999с – *Кузин Б.С.* De principiis sistimaticae dissertatio // Б.С. Кузин. Воспоминания. Произведения. Переписка. Н.Я. Мандельштам. 192 письма к Б.С.Кузину. 1937–1947 / Сост., подгот. текста, примеч. и коммент. Н.И Крайневой и Е.А. Пережогинной. СПб., 1999.

Лавров 2005 – *Лавров А.В.* Вслед Тименчику: Несколько заметок на полях прочитанного // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М., 2005.

Лангерак 1991 – *Лангерак Т.* «Как светотени мученик Рембрандт...» (Разговор поэта с художником) // // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения: Материалы научной конференции. М., 1991.

Левин 1998 – *Левин Ю.И.* О. Мандельштам. Разбор шести стихотворений // *Левин Ю.И.* Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Левинтон 1994 – *Левинтон Г.А.* Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenfly, N.J., 1994.

Левинтон 1995 – *Левинтон Г.А.* Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе» // Лотмановский сборник 1. М., 1995.

Лекманов 2000 – *Лекманов О.А.* По сравнению с 1913-м годом. Об одном «ерундовом» стихотворении Мандельштама // *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.

Лекманов 2008 – *Лекманов О.* О стихотворении Мандельштама «Ахматова» (1914) // *Natales grate numeras?* Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб., 2008.

Лекманов 2015 – *Лекманов О.* Осип Мандельштам: ворованный воздух. М., 2015.

Лекманов и др. 2012 – *Мандельштам О.* Египетская марка: Пояснения для читателей / Сост. О. Лекманов, М. Котова, О. Репина и др. М., 2012.

Летопись 2016 – Летопись жизни и творчества О.Э. Мандельштама / Сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева, Е.И. Лубянской, П. Минцера / 2-е изд., испр. и доп. Toronto, 2016.

Лившиц 1989 – *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Сост. Е.К. Лившиц и П.М. Нерлера, подгот. текста П.М. Нерлера и А.Е. Парниса, примеч. П.М. Нерлера, А.Е. Парниса и Е.Ф. Ковтуна. Л., 1989.

Лукницкий 1997 – *Лукницкий П.Н.* Асуміана: Встречи с Анной Ахматовой. Том II: 1926–1927. Париж; М., 1997.

Лурье 1993 – *Лурье В.И.* Воспоминания о Гумилеве / Публ., подгот. текста и примеч. Н.М. Иванниковой // *De visu.* 1993. № 6 (7).

Магомедова 2001 – *Магомедова Д.И.* Мотив «пира» в поэзии О. Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта: Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.). М., 2001.

Магомедова 2010 – *Магомедова Д.И.* Комментарии // *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. VIII: Проза (1908–1916) / Сост., подгот. текстов и коммент. Д.М. Магомедовой. М., 2010.

Мандельштам 1993–1997 – *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихи и проза. 1906–1921 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993; Т. 2: Стихи и проза. 1921–1929 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993; Т. 3: Стихи и проза. 1930–1937 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1994; Т. 4: Письма / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин, С. Василенко. М., 1997.

Мандельштам 2008 – Два письма О.Э. Мандельштама Б.С. Кузину / Публ. П. Нерлера // «Сохрани мою речь...». Вып. 4. Ч. 1. М., 2008.

Мандельштам 2010 – *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Том 2: Проза / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Меца, коммент. Ф. Лоэста, А.А. Добрицина, П.М. Нерлера и др. М., 2010.

Мандельштам 2011 – *Мандельштам О.* Молодость Гете // *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Том 3: Проза / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Мец, подгот. текста, коммент. К.М. Азадовский, С.В. Василенко, Т.М. Двинятина и др. М., 2011.

Мандельштам Н.Я. 1997 – «Любил, но изредка чуть-чуть изменял»: Заметки Н.Я. Мандельштам на полях американского «Собрания сочинений» Мандельштама / Подгот. текста и публ. Т.М. Левиной, примеч. Т.М. Левиной и А.Т. Никитаева // *Philologica*. 1997. № 4.

Мандельштам Н.Я. 1999 – *Мандельштам Н.Я.* 192 письма к Б.С.Кузину. 1937–1947 // Б.С. Кузин. Воспоминания. Произведения. Переписка. Н.Я. Мандельштам. 192 письма к Б.С.Кузину. 1937–1947 / Сост., подгот. текста, примеч. и коммент. Н.И. Крайневой и Е.А. Пережогоиной. СПб., 1999.

Мандельштам Н.Я. 2014а – *Мандельштам Н.* Воспоминания // *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: «Воспоминания» и др. произведения (1958–1967) / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин, подгот. текста С.В. Василенко при участии П.М. Нерлера и Ю.Л. Фрейдина, коммент. С.В. Василенко и П.М. Нерлера. Екатеринбург, 2014.

Мандельштам Н.Я. 2014б – *Мандельштам Н.* Вторая книга // *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2: «Вторая книга» и др. произведения (1967–1979) / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин, подгот. текста С.В. Василенко при участии П.М. Нерлера и Ю.Л. Фрейдина, коммент. С.В. Василенко и П.М. Нерлера. Екатеринбург, 2014.

Мандельштам Н.Я. 2014с – *Мандельштам Н.* Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2: «Вторая книга» и др. произведения (1967–1979) / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин, подгот. текста С.В. Василенко при участии П.М. Нерлера и Ю.Л. Фрейдина, коммент. С.В. Василенко и П.М. Нерлера. Екатеринбург, 2014.

Мандельштам Н.Я. 2014d – *Мандельштам Н.* Моцарт и Сальери // *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2: «Вторая книга» и др. произведения (1967–1979) / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин, подгот. текста С.В. Василенко при участии П.М. Нерлера и Ю.Л. Фрейдина, коммент. С.В. Василенко и П.М. Нерлера. Екатеринбург, 2014.

Мец 2009 – *Мец А.Г.* Комментарии // *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. М., 2009.

Мец 2010 – *Мец А.Г.* Комментарии // *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Том 2: Проза / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Меца, коммент. Ф. Лоэста, А.А. Добрицина, П.М. Нерлера и др. М., 2010.

Милашевский 1972 – *Милашевский В.* Вчера, позавчера: Воспоминания художника. Л., 1972.

Милашевский 1989 – *Милашевский В.* Вчера, позавчера... Воспоминания художника / 2-е изд., испр. и доп. М., 1989.

Миндлин 1968a – *Миндлин Э.Л.* Максимилиан Волошин // *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники: Книга воспоминаний. М., 1968.

Миндлин 1968b – *Миндлин Э.Л.* Осип Мандельштам // *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники: Книга воспоминаний. М., 1968.

Михайлов, Нерлер 1990 – *Михайлов А.Д., Нерлер П.М.* Комментарии // *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. Переводы / Сост. П.М. Нерлера, подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова, П.М. Нерлера. М., 1990.

Могилянский М. 1993 – *Могилянский М.М.* Кабаре «Бродячая собака». Отрывки из повести моей жизни // *Минувшее: Исторический альманах.* Вып. 12. М.; СПб., 1993.

Могилянский Н. 1993 – *Могилянский Н.* О «Бродячей собаке» // *Воспоминания о серебряном веке* / Сост., автор коммент. В. Крейд. М., 1993.

Морозов 1967 – *Морозов А.А.* Примечания // *Мандельштам О.* Разговор о Данте / Подгот. текста и примеч. А. А. Морозова. М. 1967.

Мусатов 2000 – *Мусатов В.В.* Лирика О. Мандельштама. Киев, 2000.

Набоков 1990 – *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4: Приглашение на казнь. Другие берега. Весна в Фиальте / Сост. В. Ерофеева, примеч. О. Дарка. М., 1990.

Наумов 2017 – *Наумов А.В.* Н.Я. Мандельштам рисует Осипа Мандельштама // Мандельштамовские чтения: Материалы Международных мандельштамовских чтений (7–9 ноября 2016 г.). Воронеж, 2017.

Нерлер 1990 – *Нерлер П.* Комментарии // *Мандельштам О.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси, 1990.

Нерлер 1994 – *Нерлер П.* Комментарии // *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Стихи и проза. 1930–1937 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1994.

Нерлер 2009 – *Нерлер П.* Чердынская ссылка Осипа Мандельштама: источники и наброски к теме // *Миры О.* Мандельштама: IV Мандельштамовские чтения: Материалы международного научного семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г. Пермь – Чердынь. Пермь, 2009.

Нерлер 2014а – *Нерлер П.* Авиатор, священник, поэт... (Николай Бруни) // *Нерлер П.* *Сop amore*: Этюды о Мандельштаме. М., 2014.

Нерлер 2014b – *Нерлер П.* «На Западе, у чуждого семейства»: семестр в Гейдельберге // *Нерлер П.* *Сop amore*: Этюды о Мандельштаме. М., 2014.

Нерлер 2014с – *Нерлер П.* «Прабабка городов»: семестр в Париже // *Нерлер П.* *Сop amore*: Этюды о Мандельштаме. М., 2014.

Нерлер 2014d – *Нерлер П.* «Я метался в поисках родины...» (Валентин Парнах) // *Нерлер П.* *Сop amore*: Этюды о Мандельштаме. М., 2014.

Нерлер 2015а – *Нерлер П.* В Москве (Ноябрь 1930 – май 1934). В Старосадском, на Полянке, на Покровке (Ноябрь 1930 – январь 1932) // *Новый мир.* 2015. № 1.

Нерлер 2015b – *Нерлер П.* В Москве (Ноябрь 1930 – май 1934). В доме Герцена и в Нащокинском (Весна 1933 – май 1934) // *Новый мир.* 2015. № 3.

Нерлер 2015с – *Нерлер П.* Осип Мандельштам и его солагерники. М, 2015.

Никольская 1993 – *Никольская Т.* Ладо Гудиашвили и русский авангард // *Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция: Тезисы и материалы.* М., 1993.

Никольская 2000 – *Никольская Т.Л.* О. Мандельштам // *Никольская Т.Л.* «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М., 2000.

Овчинникова 2000 – *Овчинникова О.* Мои воспоминания о поэте Осипе Эмильевиче Мандельштаме // *Сохрани мою речь.* Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. М., 2000.

Оношкович-Яцына 1993 – *Оношкович-Яцына А.И.* Дневник 1919–1927 / Публикация Н.К. Телетовой // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 13. М.; СПб., 1993.

Осмеркина-Гальперина 1988 – *Осмеркина-Гальперина Е.К.* Мои встречи // Наше наследие. 1988. № 6.

Павлинов 2016 – *Павлинов И.Я.* Зоологический музей Московского университета // Зоологические исследования. 2016. № 19.

Пак Сун Юн 2008 – *Пак Сун Юн.* Органическая поэтика Осипа Мандельштама. СПб, 2008.

Парнис 1989 – *Парнис А.Е.* Примечания // *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Сост. Е.К. Лившиц и П.М. Нерлера, подгот. текста П.М. Нерлера и А.Е. Парниса, примеч. П.М. Нерлера, А.Е. Парниса и Е.Ф. Ковтуна. Л., 1989.

Парнис 1990 – *Парнис А.Е.* Штрихи к футуристическому портрету О. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991.

Парнис 1991 – *Парнис А.Е.* Мандельштам: «...весь корабль сколочен из чужих досок...» (О хлебниковском подтексте стихотворения «Сумерки свободы») // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: К 100-летию со дня рождения: Материалы научной конференции 27–29 декабря 1991 года. М., 1991.

Парнис, Тименчик 1983 – *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1983. Л., 1985.

Петрова 2008 – *Петрова Н.А.* Фиолетовый, лиловый, сиреневый... // Миф – фольклор – литература: Памяти И.В. Зырянова: Сборник статей по материалам научного семинара «Миф – фольклор – литература» (г. Пермь, 25-26 февраля 2008 г.). Пермь, 2008.

Петрова 2015 – *Петрова Н.* «Портновское дело» О. Мандельштама // Корни, побеги плоды... Мандельштамовские дни в Варшаве: В 2 ч. Ч. 2. М., 2015.

Платонов 2000 – Андрей Платонов. Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб., 2000.

Поливанов 1989 – *Поливанов К.М.* Бруни Н.А. // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1: А – Г. М., 1989.

Полякова 1992 – *Полякова С.В.* Осип Мандельштам: Наблюдения, интерпретации, неопубликованное и забытое. Ann Arbor, 1992.

Пропп 2002 – *Пропп В.Я.* Древо жизни. Автобиографическая повесть / Публ. Н.А. Прозоровой // *Неизвестный В.Я. Пропп* / Сост. А.Н. Мартыновой, подгот. текста, коммент. Л.Н. Мартыновой, Н.А. Прозоровой. СПб., 2002.

Пяст 1997 – *Пяст Вл.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997.

Религиозно-философское общество 2009 – Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. / Сост., подгот. текста и примеч. О. Т. Ермишина, О. А. Коростелева, Л. В. Хачатурян и др. М., 2009. Т. 1: 1907–1909. Т. 2: 1909–1914. Т. 3: 1914–1917.

Розанов 2000 – *Розанов В.В.* Собрание сочинений / Под общ. ред. А.Н. Николукина. Т. 12: Апокалипсис нашего времени: Вып. № 1–10. Текст «Апокалипсиса...», публикуемый впервые. М., 2000.

Рудаков 1997 – О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936) / Публ. и подгот. текста Л.Н. Ивановой и А.Г. Меца, коммент. А.Г. Меца, Е.А. Тодеса, О.А. Лекманова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год: Материалы об О. Э. Мандельштаме. СПб., 1997.

Сальман 2010 – *Сальман М.Г.* Осип Мандельштам: годы учения в Санкт-Петербургском университете (по материалам Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга) // *Russian Literature*. 2010. Vol. LXVIII. № 3–4.

Семенко 1997 – *Семенко И.М.* Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций – к окончательному тексту / 2-е изд., доп. М., 1997.

Солсо 2006: – *Солсо Р.* Когнитивная психология / 6-е изд. – СПб. 2006.

Степанова, Левинтон 2010 – *Степанова Л.Г., Левинтон Г.А.* [Комментарии к: «Разговор о Данте», «Разговор о Данте. Первая редакция», «Разговор о Данте. Из черновиков»] // *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Том 2: Проза / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Меца, коммент. Ф. Лоэста, А.А. Добрицина, П.М. Нерлера, Л.Г. Степановой, Г.А. Левинтона. М., 2010.

Судейкина 2006 – *Судейкина В.А.* Дневник: 1917–1919 (Петроград – Крым – Тифлис) / Подгот. текста, коммент. И.А. Меньшовой. М., 2006.

Сурат 2017 – *Сурат И.З.* Кувшин // Мандельштамовские чтения: Материалы Международных мандельштамовских чтений (7–9 ноября 2016 г.). Воронеж, 2017.

Тарановский 2000 – *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000.

Тарасенков 2001 – *Тарасенков А.К., Турчинский Л.М.* Русские поэты XX века: 1900-1955 / Эл. изд. справочника А.К. Тарасенкова (1966), испр. и доп. Л.М. Турчинским // <http://www.ruthenia.ru/sovlit/coll.html>.

Тименчик 1978 – *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // *Russian Literature*. 1978. № 7/8.

Тименчик 1997 – *Тименчик Р.* Комментарии // *Пяст Вл.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997.

Тименчик 2000 – *Тименчик Р.* Осип Манделъштам в Батуми в 1920 году // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. М., 2000.

Тименчик 2005 – *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Toronto, 2005.

Тименчик 2014а – *Тименчик Р.* Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы / Изд. 2-е, испр. и расшир. Т. I. М., 2014.

Тименчик 2014б – *Тименчик Р.* Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы / Изд. 2-е, испр. и расшир. Т. II. М., 2014.

Тоддес 1988 – *Тоддес Е.А.* Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Манделъштама 20-х годов // *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*. Рига, 1988.

Тоддес 1991 – *Тоддес Е.* Поэтическая идеология // *Литературное обозрение*. 1991. № 3.

Тоддес 1994а – *Тоддес Е. А.* Заметки о ранней поэзии Манделъштама // Темы и вариации: Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Stanford, 1994.

Тоддес 1994б – *Тоддес Е.А.* К теме: Манделъштам и Пушкин // *Philologia: Рижский филологический сборник*. Вып. 1: Русская литература в историко-культурном контексте. Рига, 1994.

Топоров 1979 – *Топоров В.Н.* Семантика мифологических представлений о грибах // *Balkanica: Лингвистические исследования*. М., 1979.

Топоров 1981 – *Топоров В.Н.* Ахматова и Блок (К проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). Berkeley, 1981.

Топоров 2008 – *Топоров В.Н.* Грибы // *Мифы народов мира: Энциклопедия*. М., 2008 [эл. изд.].

Трибл 1994 – *Трибл К.* Поиск единства и цельности у Гете и Манделъштама // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные Манделъштамовские чтения. Воронеж, 1995.

Успенский 1995 – *Успенский Б.А.* Семиотика иконы // *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., 1995.

Философов 1912 – *Философов Д.В.* Уединенный эстетизм // *Речь*. 1912. № 347. 18 декабря. С. 2.

- Фролов 2009 – *Фролов Д.В.* О ранних стихах Осипа Мандельштама. М., 2009.
- Хазан 1992а – *Хазан В.* О. Мандельштам и А. Ахматова: наброски к диалогу. Грозный, 1992.
- Хазан 1992б – *Хазан В.* «Пир во время чумы» Пушкина в художественных исканиях XX века (Этюд) // *Хазан В.* Материалы к спецкурсу «Из истории русской поэзии серебряного века». Вып. 1. Грозный, 1992.
- Харрис 1996 – *Харрис Д.* Мандельштам, Синьяк и «Московские тетради» // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996.
- Чуковский 2013 – *Чуковский К.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 12: Дневник. 1922–1935 / Сост., подгот. текста Е. Чуковской. М., 2013.
- Шайкевич 1993 – *Шайкевич А.* Петербургская богема. М.А. Кузмин // Воспоминания о серебряном веке / Сост., автор коммент. В. Крейд. М., 1993.
- Шиндин 1988 – *Шиндин С.Г.* О двух «фольклорных» текстах Мандельштама // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. Ч. 2. М., 1988.
- Шиндин 1992 – *Шиндин С.Г.* Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции. СПб. 1992.
- Шиндин 1997 – *Шиндин С.Г.* «Акмеистический» фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект // *Russian Literature.* 1997. Vol. XLII. № 2.
- Шиндин 2009 – *Шиндин С.Г.* Мотив французской живописи рубежа XIX–XX веков в художественном мировоззрении Мандельштама // *Миры О. Мандельштама: IV Мандельштамовские чтения: Материалы международного научного семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г. Пермь – Чердынь.* Пермь, 2009.
- Шиндин 2016а – *Шиндин С.Г.* Книга в биографии и художественном мировоззрении Мандельштама. I // *Toronto Slavic Quarterly.* 2016. № 55. С. 1–109.
- Шиндин 2016б – *Шиндин С.Г.* Книга в биографии и художественном мировоззрении Мандельштама. II // *Toronto Slavic Quarterly.* 2016. № 56.
- Шруба 2004 – *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М., 2004.
- Штемпель 2008 – *Штемпель Н.* Мандельштам в Воронеже // «Ясная Наташа»: Осип Мандельштам и Наталья Штемпель: К 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель / Сост. П. Нерлер, Н. Гордин. М.; Воронеж, 2008.

Штемпель, Гордин 2008 – Осип Эмильевич Мандельштам в Воронеже (июнь 1934 г. – май 1937 г.): Фотоальбом / Сост. Н.Е. Штемпель, В.Л. Гордин // Осип Мандельштам в Воронеже: Воспоминания. Фотоальбом. Стихи. М., 2008.

Goldberg 2013 – *Goldberg S. Mandelstam, Blok, and the boundaries of mythopoetic symbolism*. Columbus, 2013.

Harris 1994 – *Harris J.G. Mandel'stam and Signac* // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenafly, N.J., 1994.

Ronen 1983 - *Ronen O. An Approach to Mandel'stam*. Jerusalem, 1983.

Sudeikin-Stravinsky 1995 – *The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky* / Ed. and transl. by J.E. Bowlt. Princeton, 1995.