









## СОДЕРЖАНИЕ

### МАНДЕЛЬШТАМ В СПОРАХ О ЯЗЫКЕ

Звук *-щ* в стихотворении «Оттого все неудачи...»

7

### КАЛЬКА ИЛИ МЕТАФОРА?

*Чепчик счастья* в «Стихах о неизвестном солдате»

23

### ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД (НЕ)ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКОЙ

*ублюдок* в переложении со старофранцузского

«Сыновья Аймона»

44

### Язык поэзии и язык науки

Игра с терминами в стихах 30-х годов

52

### ГРАММАТИКА КАК ПРЕДМЕТ ПОЭЗИИ

68

### Франсуа Вийон и Древний Египет

83

### ЗАМЕР(З)ШИЕ ЗВУКИ

*Рожок почтальона* в стихотворении

памяти Ольги Ваксель

98

### ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ЗОЛОТОГО ВЕКА

XIX столетие в стихотворении

«Дикая кошка – армянская речь...»

112

### МОЛОТОК НЕКРАСОВА И КАРАНДАШ ФЕТА

«Квартира» между стихами о стихах

и гражданской поэзией

120

### NAVENT SUA FATA LIBELLULAE

*Стрекоза* в стихах о русских поэтах

133

### СОКРАЩЕНИЯ И ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

192

### УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА

205

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

207



## МАНДЕЛЬШТАМ В СПОРАХ О ЯЗЫКЕ

Звук *-щ* в стихотворении «Оттого все неудачи...»

*Слаще пенья итальянской речи  
Для меня родной язык...*

На исходе 1936 г. Мандельштам написал стихотворение «Оттого все неудачи...», известное также под домашним названием «Кашеев кот» или «Кашей»:

Оттого все неудачи,  
Что я вижу пред собой  
Ростовщичий глаз кошачий –  
Внук он зелени стоячей  
И купец воды морской.

Там, где огненными щами  
Угощается Кашей,  
С говорящими камнями  
Он на счастье ждет гостей –  
Камни трогает клещами,  
Щиплет золото гвоздей.

У него в покоях спящих  
Кот живет не для игры –  
У того в зрачках горящих  
Клад зажмуренной горы,  
И в зрачках тех леденящих,  
Умоляющих, просящих,  
Шароватых искр пиры<sup>1</sup>.

[Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 106].

Поэт незамедлительно отправил эти стихи Н. С. Тихонову, сопроводив их письмом следующего содержания:

---

<sup>1</sup> Вдова поэта вспоминала, что в авторском исполнении финал первой строфы иногда звучал иначе: не *купец воды морской*, но *купец травы морской* [Мандельштам Н. Я. 2006: 387]. Ниже мы еще обратимся к этому важному для нас варианту.

31. XII. 36 г. С Новым годом! Уважаемый Николай Семенович! Посылаю Вам еще две новых пьесы. Одна из них Кашеев Кот<sup>1</sup>. В этой вещи я очень скромными средствами при помощи буквы «ща» и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота. Язык русский на чудеса способен, лишь бы ему стих повиновался, учился у него и смело с ним боролся.

Как любой язык чтит борьбу с ним поэта и каким холодом платит он за равнодушие и ничтожное ему подчинение! Стишок мой в числе других когда-нибудь напечатают, и он будет принадлежать народу советской страны, перед которым я в бесконечном долгу. Вам, делегату VIII-го съезда (я слышал по радио Ваше прекрасное мужественное приветствие съезду), я сообщаю: я тяжко болен, заброшен всеми и нищ. На днях я еще раз сообщу об этом в наше НКВД и сообщу, если понадобится, правительству. Здесь, в Воронеже, я живу как в лесу, что люди, что деревья – толк один. Я буквально физически погибаю. Чего я жду от Вас? Добейтесь до разрешения общего вопроса, что может затянуться, – немедленной конкретной помощи – не частной – ну ее к черту – но скромной организованной советской поддержки. Имейте в виду, что служить я не могу, потому что стал не в шутку инвалидом. Не могу также переводить, потому что очень ослабел, и даже работа над своим стихом, которую я не могу отложить, стоит мне многих припадков.

Избавьте меня от бродяжничества (я еле держусь на ногах), избавьте от неприкрытого нищенства. Телеграфируйте мне о получении этого письма, примите самые решительные меры, потому что нет имени тому, что происходит со мной в Воронеже. Дальше так продолжаться не может [Мандельштам О. Э. 1993–1999, IV: 173]<sup>2</sup>.

Это краткое послание сразу по нескольким причинам важно не только биографу Мандельштама, но и тому, кто занимается поэтикой его произведений. Перед нами как будто бы своеобразная декларация скрытого изобразительного потенциала

<sup>1</sup> Наряду с «Кашеевым котом» Н. С. Тихонову было послано стихотворение «Как подарок запоздалый / Ощутима мной зима...».

<sup>2</sup> Письмо Мандельштама Тихонову стало известно лишь в 1981 г., после публикации в альманахе «Глагол» Серафимой Поляниной (псевдоним филолога-классика С. В. Поляковой, отсылающий читателя к псевдониму *Андрей Полянин*, которым подписывалась иногда поэтесса София Парнок).

стихотворного слова, способности поэта исподволь творить стихом зримые и осязаемые объекты («В этой вещи я очень скромными средствами при помощи буквы “ща” и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота»), способность, которую можно обозначить как поэтическую иконичность [Успенский Ф. Б. 2009: 508–517; Успенский Ф. Б. 2010]<sup>1</sup>.

В самом деле, у Мандельштама мы обнаруживаем целый ряд примеров, когда в описание зрительного или акустического явления интегрированы элементы, позволяющие ощутить называемое почти физически. Такого рода явления, не сводимые, как правило, к простой звукописи или ритмическим изменениям стиха, принадлежат к числу нестандартных, штучных или окказиональных поэтических событий, которые не разраста-

---

<sup>1</sup> Об иконичности в структуре поэтического текста см. также: [Жолковский, Щеглов 1996: 77–92]. Приведем отдельные примеры иконичности у Мандельштама. В стихотворении 1937 г. «Как светотени мученик Рембрандт...» мы находим, в частности, следующие строки: «Простишь ли ты меня, великолепный брат / И мастер и отец черно-зеленой теми, – / Но око соколиного пера / И жаркие ларцы у полночи в гареме / Смушают не к добру, смушают без добра / Мехами сумрака взволнованное племя» [Мандельштам О. Э. 1990, I: 238]. Что такое *око соколиного пера*? Только ли метафора зоркости, обладание острым зрением (как это отмечается в некоторых комментариях)? Мне бы казалось, что здесь мы сталкиваемся не только и не столько с абстракцией зрения, сколько с изображением предмета – перед нами и в самом деле птичье перо, вернее даже малая его часть, кружок или глазок на пере птицы. Для эмпазы этого чисто зрительного эффекта *око* и графически, и фонетически удваивается, как бы эхом отражается в слове «соколиного», а напоследок еще и подчеркивается кружочковостью самой графемы *о* (кстати говоря, в старых букварях именно слово «око» было едва ли не самой устойчивой иллюстрацией буквы «о» в русском алфавите, тогда как сама она могла изображаться с точкой внутри). Но почему перо, глазок на пере оказывается у Мандельштама одним из, так сказать, геральдических признаков живописи Рембрандта? Вообще говоря, перья на картинах великого голландца не перечсть, начиная от пера в руках размышляющего апостола Павла, который считается автопортретом художника, и кончая, например, перьями на шляпе в автопортрете с Саскией или пером на тюрбане Амана с картины «Артаксеркс, Эсфирь и Аман». В определенном смысле, глазастое перо, как это часто бывает у Мандель-

ются до масштабов тиражируемого литературного приема, они лежат на грани сознательного и бессознательного восприятия, читательского и исследовательского подхода к тексту. Их не всегда легко выследить, и при этом всегда есть риск разглядеть это окказиональное средство там, где его нет. Поэтому-то особенно важны, как кажется, те случаи, когда автор напрямую признается в способности добиваться невербального эффекта вербальными средствами.

Сложность, однако, заключается в том, что высказывание Мандельштама о созданном им материальном предмете до-

---

штама, вызывает к жизни весь этот сложный птичье-перый ряд. Как ни странно (но при этом тоже для Мандельштама весьма характерно), в этом графико-фонетическом изображении есть нарочитая неточность, потому что сокол понадобился не сам по себе, а в первую очередь для того, чтобы подчеркнуть и выделить око на пере, ведь перья сокола, как известно, пестры и скорее полосаты – полоски на их нижнем крае можно увидеть как глазки, но лишь с некоторой натяжкой. В первую очередь, глазастое перо ассоциируется конечно же с павлином, весьма нередким гостем на картинах Рембрандта. Здесь возникает невольная ассоциация со своеобразным воплощением «черно-зеленой теми», со знаменитым натюрмортом, изображающим мертвых павлинов, хотя я бы настаивал на том, что мы не можем говорить о какой-то одной картине, с которой это зрячее перо слетело в интересующий нас текст. Пресловутая и зощренная неточность Мандельштама позволяет ассоциировать этот предмет со всей рембрандтовской живописью сразу.

Остановимся еще на одном примере, где попытка прямого изображения смысла обладает, так сказать, двойным дном или, если угодно, работает сразу на два фронта. В 1937 г. Мандельштам написал стихотворение «Клейкой клятвой липнут почки», где вдруг единожды появляется явный сбой ритма: «Подмигнув на полуслове, / Запнулась зарница, / Старший брат нахмурил брови, / Жалится сестрица» [Мандельштам О. Э. 1990, I: 256]. Ритмический сбой, запинка ритма приходится в точности на глагол *запнуться*, и, соответственно, семантика глагола поддерживается здесь перебоем ритма, эта связь отмечалась, в частности, в комментариях Н. И. Харджиева [Харджиев 1973: 305, № 221]. Таким образом, перед нами классический пример единства ритма и смысла, не имеющий, казалось бы, прямого отношения к той теме штучных, почти уникальных изобразительных средств, о которой мы говорим. Однако в данном случае речь, возможно, идет о более сложном и при этом зрительном соответствии. В самом деле,

пускает разные возможности прочтения. Мы вынуждены признать свое комментаторское бессилие в попытках объяснить, почему именно *щ* и еще кое-что могут явить нам кусок золота, как эти средства связаны с его физическим воплощением. Действительно ли мы имеем дело с гимном иконичности или перед нами попросту оценка посылаемого произведения, как бы приравнивающая его к золотому слитку? Или же поэт имел в виду здесь нечто совсем иное?

Быть может, столь мощная суггестивность, которую Мандельштам приписывает букве *щ*, связана с еще одной особенно-

---

сбой ритма мотивирован глаголом *запнулась*, но чем мотивировано появление самого глагола, ведь его роль в данном контексте (*запнулась зарница*) довольно неясна? Возможный ответ на этот вопрос, на наш взгляд, таков: здесь передается физический облик того, к кому обращено стихотворение, Натальи Штемпель. Как известно, вследствие перенесенного в детстве туберкулеза тазобедренного сустава Штемпель хромала, и не что иное, как ее хромота, и заставляет спотыкаться ритм, порождает глагол *запнулась*. Более того, не исключено, что хромота – это одна из имплицитных тем всего стихотворения, и, к примеру, строки «Будет зыбка под ногою / легкая качаться» читаются под таким углом зрения двояко – зыбка как люлька или колыбель, которую качают ногой, сочетается с зыбкостью почвы под ногой хромой девушки. Конечно, на это легко возразить, что сугубо биографические детали – не лучший ключ к пониманию образного мира стихотворения. В самом деле, читатель имеет полное право не знать манеры и особенностей походки Натальи Штемпель, предполагает, что красота стиха должна быть ему доступна и без этого. Правда, рассматриваемое стихотворение подчеркнуто адресное, и героиня в нем даже называется по имени. Однако в данном случае мы апеллируем не к мемуарам и фактографическим подробностям, безусловно внешним по отношению к литературе. Дело в том, что это стихотворение входит в очень туго спаянный цикл стихов, которые писались в течение двух дней и, судя по всему, создавались как нечто единое. Во всяком случае, они сшиты прямым перетеканием, лексическим и тематическим. Кульминацией этого цикла становятся стихотворения «К пустой земле невольню припадая» и «Есть женщины, сырой родные земле», где хромота Штемпель явлена напрямую, а в одном из них становится главной темой. Иными словами, зыбкасть, запинка в сочетании со сбоем ритма незримо и неявно заранее подводят к тому, что потом зазвучит полно и открыто.

стью этого краткого послания. Содержание записки, ее стиль, графико-фонетический и синтаксический строй позволяют думать, что она в определенной своей части адресована не только и не столько Тихонову, но является не чем иным, как репликой в многовековой полемике русских поэтов о звуковых и изобразительных возможностях русского языка.

Именно так следует понимать, по-видимому, внезапную смену стилистических регистров в письме, неожиданное обращение автора деловой записки к торжественному языку и риторике трактата. Обратим внимание, к примеру, на характерное оттягивание сказуемых на последнюю позицию во фразе и постпозитивность прилагательного в предложении *Язык русский на чудеса способен, лишь бы ему стих повиновался, учился у него и смело с ним боролся*. Порядок слов – одно из скромных, но безотказно действующих средств архаизирующей стилизации, приобщающее это высказывание к старинным литературным сентенциям и отсылающее к эпохе начала лингвостилистических споров, середине XVIII столетия<sup>1</sup>.

При этом складывается впечатление, что апелляция Мандельштама к ранним пластам истории русского литературного языка, если она и в самом деле имеет место, это скорее контраргумент в полемике с более традиционными для него оппонентами и союзниками, стихотворцами XIX в. С кем же спорит поэт, чье мнение и оценки побудили его высказаться в столь торжественном и ри-

<sup>1</sup> Ср., например, хрестоматийные рассуждения М. В. Ломоносова: «Карль пятый Римскій Императоръ говариваль, что Ишпанскимъ языкомъ съ Богомъ, Французскимъ съ друзьями, Нѣмецкимъ съ непріятельми, Италіянскимъ съ женскимъ поломъ говорить прилично. Но естли бы онъ Россійскому языку былъ искусень; то конечно къ тому присовокупиль бы, что имъ со всеми оными говорить пристойно. Ибо нашель бы въ немъ: великолѣпіе Ишпанскаго, живость Французскаго, крѣпость Нѣмецкаго, нѣжность Италіянскаго, сверхъ того богатство и сильную въ изображеніяхъ краткость Греческаго и Латинскаго языка» [Ломоносов 1755: 6–7]; «Язык, которымъ Россійская держава великой части света повелевает, по ея могуществу имеетъ природное изобиліе, красоту и силу, чемъ ни единому европейскому языку не уступаетъ. И для того нетъ сумненія, чтобы российское слово не могло быть приведено въ такое совершенство, каковому въ другихъ удивляемся» [Ломоносов 1950–1983, VII: 92].

торически выстроенном ключе в письме, основное содержание которого составляют просьбы о заступничестве, сетования на быт и невыносимость воронежского существования?

Едва ли мы ошибемся, предположив, что за высказыванием Мандельштама о своем стихотворении и о богатых возможностях русского языка просматривается знаменитая жалоба К. Н. Батюшкова из письма Н. И. Гнедичу на фонетическую грубость родной речи:

Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский языкъ и на нашихъ писателей, которые съ нимъ немилосердно поступаютъ. И языкъ-то по себѣ плоховать, грубенекъ, пахнетъ татарщиной. Что за ы? что за щ? что за ш, шій, щій, при, тры? О варвары! А писатели? Но Богъ съ ними! Извини, что я сержусь на русский народъ и на его нарѣчіе. Я сію минуту читаль Аріоста, дышалъ чистымъ воздухомъ Флоренціи, наслаждался музыкальными звуками авзонійскаго языка и говорилъ съ тѣнями Данта, Тасса и сладостнаго Петрарка, изъ усть котораго чтò слово, то блаженство [Батюшков 1885–1887, III: 164–165].

Это письмо от 27 ноября – 5 декабря 1811 г. в том или ином виде могло быть известно Мандельштаму из разных источников: во-первых, он мог знать его непосредственно по публикации П. Н. Батюшкова, Л. Н. Майкова и В. И. Саитова; во-вторых, как отмечают М. Котова и О. Лекманов, фрагмент батюшковского высказывания с большой вероятностью должен был попасться ему на глаза в книге К. И. Чуковского «Некрасов». Так или иначе, но Мандельштаму, по наблюдениям исследователей, случилось и прежде обыгрывать батюшковское противопоставление итальянской нежности и русской грубости, причем символом последней оказываются звуки *-ы* и *-щ*. В «Египетской марке» (1927 г.), говоря о визите итальянской оперной певицы Анджелины Бозио в Петербург (где ей суждено было умереть), он писал:

Защечочут ей маленькие уши: «Крещатик», «щастие» и «щавель». Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук «ы» [Мандельштам О. Э. 1993–1999, II: 467]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В ранней редакции «Египетской марки» было сказано лишь, что, «услышав впервые русскую речь, она (Бозио. – Ф. У.) заткнула свои маленькие уши [и рассмеялась]» [Мандельштам О. Э. 1993–1999,

Совпадение в поэтических пристрастиях (Данте, Тассо, Ариост, Петрарка) и восхищение, которое вызывал у Мандельштама Батюшков, очевидны и несомненны, но отчего же тогда появляется в записке Тихонову архаическая тяжеловесность стиля, апеллирующая к совсем иному звуковому строю?

Как кажется, не будет преувеличением сказать, что Осип Мандельштам воспринял строки из письма Гнедичу как вызов (да они, по сути своей, и были вызовом, упрекающим русских писателей в недостаточно искусном обращении с языком – *Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наших писателей, которые с нимъ немилосердно поступают*). В такой перспективе стихотворение «Кашеев кот» – это виртуозная демонстрация языковых возможностей именно с помощью тех самых средств, которые Батюшков объявил языковым изъяном. Шипящие (и звук *-щ* прежде всего) наиболее яркое из этих средств, но Мандельштам в своем стихотворении отчасти коллекционирует и другие фонетические приметы, ненавистные Батюшкову (*-ы, -пре, -тр*, а заодно и родственные им *-гры, -зра* и тому подобные)<sup>1</sup>.

Разумеется, в батюшковском противопоставлении итальянского и «татарщины» есть немалая доля эмблематичности, причем сама эта эмблематичность устроена несколько асимметричным образом. Фонетические особенности татарского языка как таковые едва ли принимались Батюшковым во внимание, ясно, что в его письме речь идет об аллегории варварского, неевропейского начала в русской культуре. Более того, мы можем с достаточной уверенностью говорить, что в понятие «татарского», варварски-восточного им включалась и церковно-составляющая русского письменного языка, он считал нежелательным

---

П: 562]. Связь этого фрагмента «Египетской марки» с письмом Гнедичу отмечена и В. Мусатовым [Мусатов 2000: 190], М. Л. Гаспаровым и О. Роненом [Гаспаров, Ронен 2003]. Ср.: [Котова, Лекманов (<http://www.ruthenia.ru/document/548135.html>); Египетская марка 2012: 101, № 26].

<sup>1</sup> Любопытно, что в одном из авторских вариантов стихотворения таких неблагозвучных сочетаний больше – вместо *купец воды морской* возможно чтение «купец *травы* морской». См. выше, с. 7, примеч. 1.

ее включение в язык литературный. В этом отношении весьма характерен бранный эпитет *татарско-словенский*, употребленный Батюшковым применительно к языку его предшественников в другом месте [Батюшков 1885–1887, III: 409].

Что же касается языка итальянского, то лингвистический взгляд поэта сфокусирован исключительно на его мелодичности, то обстоятельство, что часть варварских звуков, за которые он упрекает русский народ и его наречие, есть и у итальянцев (фрикативные, аффрикаты, свистящие), им попросту игнорируется. Не исключено, кроме того, что предмет его раздражения в русском языке, если переводить его в более отчетливые лингвистические категории, – это не только фонетика, но и морфология, хотя последняя, разумеется, явлена для него в своей фонетической оболочке. По всей видимости, Батюшкова отталкивают, например, церковнославянское неполногласие, всяческие *-nr* и *-tr*, но особенно ему ненавистны причастия на *-ший*, *-щий*, формы, заметим, сугубо книжные, восходящие к церковнославянскому, которыми могли злоупотреблять поэты другого литературного лагеря. Характерно, что в своей ответной реплике Мандельштам прибегает к целому нагромождению такого рода шипящих эпитетов (ср., например, *горящих*, *леденящих*, *умоляющих*, *просящих*).

Замечательно при этом, что оба стихотворца мыслят, в сущности, в одних и тех же категориях: для Мандельштама, как и для Батюшкова, звук *-щ* исключительно выразителен и олицетворяет собой «неблагоразумие русской речи», он – воплощение патриархального начала, более того, признак дикости, агрессии, причем не только человеческой, но и звериной. Достаточно вспомнить, например, весь богатый ассоциативный ряд, который возникает у Мандельштама в связи с фигурой его учителя, В. В. Гиппиуса, чьим фонетическим атрибутом он провозглашает в «Шуме времени» (1923–1924 гг.) именно *шипящие* и *свистящие*:

Отвлеченные понятия в конце исторической эпохи всегда воют тухлой рыбой. Лучше злобное и веселое шипенье хороших русских стихов. Рывкнувший извозчика был В. В. Гиппиус,

учитель словесности, преподававший детям вместо литературы гораздо более интересную науку – литературную злость. Чего он топорщился перед детьми? Детям ли нужен шип самолюбия, змеиный свист литературного анекдота? (...) У него было звериное отношение к литературе как к единственному источнику животного тепла. Он грелся о литературу, терся о нее шерстью, рыжей щетиной волос и небритых щек. Он был Ромулом, ненавидящим свою волчицу, и, ненавидя, учил других ее любить. Прийти к В. В. домой почти всегда значило его разбудить. Он спал на жесткой кабинетной тахте, сжимая старую книжку «Весов» или «Северные цветы» «Скорпиона», отравленный Сологубом, уязвленный Брюсовым и во сне помнящий дикие стихи Случевского «Казнь в Женеве», товарищ Коневского и Добролюбова – воинственных молодых монахов раннего символизма. (...) Между тем вся сила его личности заключалась в энергии и артикуляции его речи. У него было бессознательное влечение к шипящим и свистящим звукам и «т» в окончаниях слов. Выражаясь по-ученому, пристрастие к дентальным и небным. С легкой руки В. В. и поныне я мыслю ранний символизм как густые заросли этих «щ». «Надо мной орлы, орлы говорящие» (неточная цитата из стихотворения А. М. Добролюбова «Бог Отец». – Ф. У.). Итак, мой учитель отдавал предпочтение патриархальным и воинственным согласным звукам боли и нападения, обиды и самозащиты. Впервые я почувствовал радость внешнего неблагоразумия русской речи, когда В. В. вздумалось прочесть детям «Жар-птицу» Фета – «На суку извилистом и чудном»: словно змеи повисли над партами, целый лес шелестящий змей{\*} {\*Здесь уместно будет вспомнить о другом домочадце литературы и чтее стихов, чья личность с необычайной силой сказывалась в особенностях произношения, – о Н. В. Недоброво. Язвительно-вежливый петербуржец, говорун поздних символических салонов, непроницаемый, как молодой чиновник, хранящий государственную тайну, Недоброво появлялся всюду читать Тютчева, как бы представлять за него. Речь его, и без того чрезмерно ясная, с широко открытыми глазами, как бы записанная на серебряных пластинках, прояснялась на удивленье, когда доходило до Тютчева, особенно до альпийских стихов: «А который год белеет» и – «А зря и ныне сеет». Тогда начинался настоящий разлив открытых «а»: казалось, чтец только что прополоскал горло холодной альпийской водой (примечание О. Э. Мандельштама. – Ф. У.)}. (...) Неужели литературу – медведь, сосущий свою лапу, – тяжелый сон после службы

на кабинетной тахте? Я приходил к нему разбудить зверя литературы. Послушать, как он рычит, посмотреть, как он ворочается: приходил на дом к учителю «русского языка». (...) Начиная от Радищева и Новикова, у В. В. устанавливалась уже личная связь с русскими писателями, желчное и любовное знакомство, с благородной завистью, ревностью, с шутивным неуваженьем, кровной несправедливостью, как водится в семье. (...) В. В. учил строить литературу не как храм, а как род. В литературе он ценил патриархальное отцовское начало культуры. Как хорошо, что вместо лампадного жреческого огня я успел полюбить рыжий огонек литературной (В. В. Г.) злости. Власть оценок В. В. длится надо мной и посеячас. (...) Болтается шнурочек вместо галстука. В цветном некрахмальном воротничке беспокойны движенья короткой шеи, подверженной ангине. Из гортани рвутся шипящие, клокочущие звуки: воинственные «щ», «и», «г». Казалось, этот человек находился постоянно в состоянии воинственной и пламенной агонии. Предсмертие было в самой его природе и мучило его и будоражило, питая усыхающие корни его духовного существа [Мандельштам О. Э. 1993–1999, II: 388–391]<sup>1</sup>.

Контroversа же этого литературного диалога состоит в том, что для Мандельштама в этой дикости и «татарщине» кроется огромный ресурс языковой энергии, которую поэту следует отнюдь не избегать, а понимать, укрощать и использовать. Как кажется, именно такое обуздание языка он и имел в виду в своем письме и именно победу над ним с гордостью продемонстрировал Тихонову («Язык русский на чудеса способен, лишь бы ему стих повиновался, учился у него и смело с ним боролся.

<sup>1</sup> На связь этого фрагмента из «Шума времени» с интересующим нас стихотворением «Оттого все неудачи...» обратил внимание в своей статье и О. Ронен [Ronen 1968] (русский перевод со значительными добавлениями: [Ронен 2007]). Трудно сказать, насколько Мандельштам статистически объективен, приписывая ранним символистам особую склонность к шипящим, для нас существенно, что он сам слышал их именно так. В качестве иллюстрации, выявляющей у них такую шипящую ноту, можно привести, например, стихотворение И. Коневского «Ведь в куще каждой есть тайник...» (из «Мечты и думы», 1896–1899 гг.), в особенности две его финальные строчки: «Но жив нетлеющий Кашей / И живы прашуры мои!» (<http://lib.rus.ec/b/139214/read>).

Как любой язык чтит борьбу с ним поэта и каким холодом платит он за равнодушие и ничтожное ему подчинение!»).

Помимо всего прочего, то, что в эпоху Батюшкова могло быть проявлением тонкого поэтического вкуса, через столетие существования русской поэзии превращалось в любовь к красоте, признак дурного вкуса и глухоту к силе звучащего поэтического слова. Неслучайно, позицию Батюшкова, только до крайности выхолащенную, воспроизводит (сознательно или бессознательно) Максим Горький в своих рекомендациях начинающим поэтам:

Стихи я понимаю плохо и, может быть, поэтому Ваших стихов не могу похвалить... Не понимаю, что значат строки: Жизнь моя – радость минутная / Бело свежеющей мглы. «Щей» в стихах – не люблю, так же как и «вшей» и «ужей».

В другом письме он предъявляет, в сущности, те же претензии и к прозе, не забывая помянуть богатство русского языка:

«Пришкандыбал» – слово уместное в речи, но не в описании, да и в речи не следует часто употреблять такие словечки, – язык наш и без них достаточно богат. Но у него есть свои недостатки, и один из них – шипящие звукосочетания: *вши, шпа, вшу, ща, щей*. На первой странице рассказа вши ползают в большом количестве: «прибывшую», «проработавший», «говоривших», «прибывшую». Вполне можно обойтись без насекомых [Горький 1930].

Оказывается, парадоксальным образом, что церковнославянские причастия, казалось бы целиком и полностью прижившиеся в русском языке, продолжают тревожить литературские умы. Замечательно, что Горький, с его, по словам Мандельштама, «низколобым интеллектом», вылавливает из рецензируемого текста не только более традиционно раздражающие причастные формы настоящего времени, но и причастные формы прошедшего. Морфология в его письме также скрыта, маскируется под нечто иное, но Горький пытается юмористически приравнять не столько к фонетике, сколько к лексике, вульгарности *щей* и *вшей*.

Эти инструкции Горького были опубликованы в номерах «Литературной учебы» от 1930 г. Видел ли их Мандельштам?

Полностью отрицать такую возможность не стоит, но едва ли слова Горького запали ему в душу настолько, что он, не отреагировав немедленно, зачем-то вспомнил о них много лет спустя. Батюшковская же тема неблагозвучных *-щей* занимала Мандельштама, как можно убедиться по «Египетской марке», задолго до публикации эпистолярных инструкций Горького. Так или иначе, в «Кашеевом коте» он с гордостью продемонстрировал, что следовать рекомендациям подобного рода он не собирается.

Означает ли сказанное, что упоминание куска золота в мандельштамовском прозаическом комментарии сводится исключительно к самооценке? Поэт принял вызов, брошенный более столетия назад, и отчетливо осознает, что с этой задачей справился. Несомненно, здесь мы сталкиваемся с чем-то вроде аналога знаменитого «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!», однако, на наш взгляд, дело этим отнюдь не ограничивается. По-видимому, не меньший удельный вес имеет и упоминание о способности творить словом материальные объекты, пресловутая иконичность также не обойдена вниманием поэта. Что же изображает буква *щ*?

Можно следовать буквальному указанию и считать, что подразумеваемый объект – это золото. Выше мы уже признались в своей неспособности догадаться почему. Возможно, правда, Мандельштам расслышал и многократно усилил некую традицию в русской поэзии, позволяющую соотносить золото с глухим звуковым рядом (шипящими, глухими аффрикатами и т. п.) (ср. пушкинское «Царь Кашей над златом чахнет»)<sup>1</sup> и, соответственно, с точки зрения изобразительной ассоциировать его с чем-то пресмыкающимся, ползучим, драконьим<sup>2</sup>. Однако самое

<sup>1</sup> Присутствие в «Кашеевом коте» пушкинских реминисценций как таковых сомнений не вызывает (см. подробнее: [Ронен 2007]).

<sup>2</sup> Такое соображение возникло в ходе обсуждения данного очерка у коллег-лингвистов. Очень соблазнительно, разумеется, было бы вспомнить в этой связи дракона Фафнира, охраняющего золото в древнегерманском цикле о Нибелунгах, а заодно и прочих, состоящих при золоте, ползучих хтонических существ. Однако та линия поэтической традиции, которую мы рассматриваем (и прежде всего само стихотво-

наличие такой традиции на русской почве вызывает сомнение, и, что еще более существенно, какие бы то ни было драконы или змеи отсутствуют в стихотворении.

Рискуя впасть в грех сложного обоснования самоочевидного, предположим, что с помощью буквы (звука) *щ* в стихотворении «Кашеев кот» материализуется и воплощается не кто иной, как кот, который, будучи конечной точкой сложного символического ряда, не перестает быть оттого и вполне конкретным существом, т. е. зримым, слышимым и осязаемым образом, явленным в стихотворении. Вербальный уровень текста, в сущности, позволяет видеть только один-два элемента его облика – прежде всего, конечно, глаза – и притом в характерной для кошачьих замирающей статике. Шипящие же (и *еще кое-что*) достраивают все остальное – это средства, позволяющие не только назвать и описать кота, но и дать слушателю возможность услышать его и увидеть<sup>1</sup>.

Возвращаясь на биографический уровень, можно привести рассказ Натальи Штемпель об обстоятельствах сочинения этого стихотворения, где есть довольно детальное описание предлового источника неудач:

...Надежда Яковлевна и Осип Эмильевич приходили каждый день... старались развлечь меня, но у самого Осипа Эмильевича, я чувствовала, настроение было плохое. Мы разговаривали, читали, иногда Осип Эмильевич грустно играл с моим котом, хотя играть с ним было мудрено. Кот был злой, дикий, и характер у него, надо сказать, был дьявольский. Он царапался, кусался, даже преследовал осмелившегося его погладить, чтобы вцепиться. Любил он, пожалуй, только меня, остальных, кто бывал у нас, кое-как терпел. Внешность его вполне соответствовала повадкам. Кот был совершенно черный, без единого пятнышка, с огромными изумрудными глазами. Смотрел он на

---

рение Мандельштама), сколько-нибудь явных отсылок к этому кругу образов вроде бы не обнаруживает.

<sup>1</sup> Похоже, что всяческие «неблагозвучные» *-пр*, *-тр*, *-зр* (в совокупности с более очевидным *-мур* в «зажмуренной») также обслуживают поэтику иконического, создавая фон кошачьего урчания, которое в данном случае трудно назвать умиротворенным мурлыканьем, поскольку уж слишком легко оно перемежается агрессивным фырканьем и шипением.

человека всегда пристально, и в глазах был вопрос с оттенком презрения. Мне казалось, что он все понимает, и я не удивилась бы, если бы он заговорил. Было в нем нечто зловещее, ведьмовское, таинственное. Кот очень занимал Осипа Эмильевича, и однажды, придя к нам, Мандельштам прочитал мне стихотворение: «Оттого все неудачи...» ...Видя настроение Осипа Эмильевича, я не восприняла это стихотворение как шуточное, было в нем какое-то тоскливое предчувствие беды, беспокойство [Штемпель 1987: 224].

Разумеется, в нашу задачу никак не входит выявление меры сходства лирического героя и его бытового прототипа, однако наиболее очевидным кажется, что в стихотворении изображено животное с зелеными глазами, черного (приносящего, по примете, несчастье и неудачи) цвета. Интересующая нас звуковая палитра, в свою очередь, иконически связана с неукротимостью и inferнальностью шипящего зверя, характер и повадки которого должны быть видны сразу, несмотря на то что он не совершает, казалось бы, никаких активных действий.

Таким образом, в мандельштамовской записке Тихонову происходит, по-видимому, своего рода смысловая компрессия, когда на коротком отрезке текста выражается сразу несколько идей и соображений, причем промежуточные риторические и смысловые конструкции, обеспечивающие прозрачность логических связей, с легкостью утрачиваются. То, что сам Мандельштам называл мышлением опущенными звеньями, как мы знаем, было присуще не только его стихам, но прозе и устной речи<sup>1</sup>. Иными словами, он одновременно говорит о том, что в его стихотворении присутствует нечто большее, чем словесное описание объекта, и дает оценку посылаемому стихотворению как таковому: шипящий кот – это материальный объект, который создан в тексте, упоминание же золота, отчасти мотивированное строкой о *золоте гвоздей*, связано со следующей (оценочной) смысловой единицей, как бы «наползающей» на первую. Как кажется, к этой, оценочной, стороне

---

<sup>1</sup> Сама эта характеристика, *Я мыслю опущенными звеньями*, возникла в связи с упреком в непонятности прозы, а именно – «Египетской марки» [Герштейн 1998: 19].

дела имеет отношение и устное высказывание, сохранившееся в памяти Н. Я. Мандельштам:

Посылая Тихонову «Кота», О. М. смеялся: «Ведь это золотой самородок – “щиплет золото гвоздей” – я – нищий – посылаю ему кусок золота»... [Мандельштам Н. Я. 2006: 387].

Собственно говоря, встреча подобная компрессия смысла в «полноценном» прозаическом тексте Мандельштама, она бы не вызвала ни удивления, ни особых сомнений. Неожиданным может показаться, скорее, ее появление в столь приземленном, на первый взгляд, письме, содержащем отчаянную мольбу о помощи и достаточно подробную инструкцию, что мог бы предпринять адресат. До историко-литературных ли здесь аллюзий и поэтических деклараций? Однако для Мандельштама эти аллюзии и манифестации со всей очевидностью были не культурной игрой, не утонченной маской, но живой тканью существования. Помимо всего прочего, поэту, как кажется, была предельно чужда та стыдливость интеллектуальной респектабельности, которая заставляет последовательно и искусственно разграничивать речь о возвышенном и разговор о материальных нуждах. Напротив, житейское отчаяние ощущается им как часть истории литературы, а многовековая литературная полемика – как элемент бытовой повседневности.

## КАЛЬКА ИЛИ МЕТАФОРА?

### *ЧЕПЧИК СЧАСТЬЯ* в «СТИХАХ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»<sup>1</sup>

И читателем, и исследователем «Стихи о неизвестном солдате» (1937 г.) – самое длинное и едва ли не самое сложное из всех произведений Осипа Мандельштама – ощущаются как нечто выделенное, контрастное, совсем особенное на фоне всего его литературного наследия. Одним из основообразующих принципов поэтики этого текста является предельная компрессия поэтической информации, так что за ее темпом становится все труднее поспевать даже самой заинтересованной аудитории. Иначе говоря, именно здесь оказывается весьма велика потребность в построчном или, если так можно выразиться, пообразном комментировании.

Едва ли не самым загадочным и в то же время ключевым в этом тексте является, по-видимому, образ черепа<sup>2</sup>, он оснащен целой гроздью метафор и поэтических характеристик, требующих распутывания и объяснения, иногда доходящего до уровня дешифровки.

Для того ль должен череп развиваться  
Во весь лоб – от виска до виска, –  
Чтоб в его дорогие глазницы  
Не могли не вливаться войска?

---

<sup>1</sup> Совместно с А. Ф. Литвиной.

<sup>2</sup> Замечательно, сколь значимым считал его сам поэт. По воспоминаниям Н. Я. Мандельштам, лишь с появлением этого образа стало ясно, что стихи (которые автор позже охарактеризует как ораторию) складываются в самостоятельное целое: «Мандельштам поверил, что мучившие его стихи – не призрак, только после того, как в них появился дифирамб человеку, его интеллекту и особой структуре. Я говорю о строфе, где человеческий череп назван “чашей чаш” и “отчизной отчизны” <sic! – Ф. У.>. “Смотри, как у меня череп расщебетался, – сказал Мандельштам, показывая мне листочек, – теперь стихи будут”» [Мандельштам Н. Я. 1990: 492–493].

Развивается череп от жизни  
 Во весь лоб – от виска до виска,  
 Чистотой своих швов он дразнит себя,  
 Понимающим куполом яснится,  
 Мыслью пенится, сам себе снится –  
 Чаша чаш и отчизна отчизне –  
 Звездным рубчиком шитый чепец –  
 Чепчик счастья – Шекспира отец...

[Мандельштам О. Э. 1990, I: 244]

При этом часть связанных с ним смысловых коннотаций остается вполне прозрачной: чаще всего исследователи, вслед за Н. Я. Мандельштам, обращают внимание на их гуманистическую составляющую, трактуя череп как вместилище мысли, олицетворение человеческого разума и человеческой цивилизации. Разумеется, не менее очевиден и другой общекультурный пласт ассоциаций – *череп, мертвая голова*, выступает в «Стихах о неизвестном солдате» как символ смерти, тленности, недолговечности человеческих деяний и всего живущего<sup>1</sup>.

В сущности, многие необходимые и изощренные комментарии обречены в конечном счете служить лишь дополнительными

<sup>1</sup> Ср.: «Человеческая голова, череп ассоциируется у Мандельштама с Шекспиром как безусловнейшим примером ценности человека» [Семенко 1990: 498]; «Основной образ... – череп – глубоко амбивалентен, как и его прототип в “Гамлете”: череп в земле (вся часть построена, как и в “Гамлете”, в виде “размышления над черепом”), символ брэнности, смерти и тления, – и череп как вместилище (“чаша”) мозга и источник (“отчизна”) мысли (“Понимающим куполом яснится, / Мыслью пенится...”) и самосознания (“сам себе снится”), творчества (“Шекспира отец”) и счастья (“чепчик счастья”). Аналогичные мотивы звучат и в гамлетовской сцене на кладбище – “и он мог петь”, “...с бесконечным юмором и дивною фантазиею” и т. д., ср. также: “Для того ль должен череп развиваться..., чтоб...” – “Неужели питание и воспитание этих костей стоило так мало, что...”» [Левин 1970: 201]; «Традиционно амбивалентный символ, осложненный индивидуальным контекстом творчества Мандельштама (“Мир, который как череп глубок”). Ср. “чудесавль” Хлебникова “Влом вселенной”: “Поставим лестницы / К замку звезд, / Прибьем как воины свои щиты, пробьем / Стены умного черепа вселенной, / Ворвемся бурно, как муравьи в гнилой пень, с песней смерти к рычагам мозга...”» [Ронен 1979: 221]; “Вто-

ми аргументами в пользу актуальности двух этих первичных начал в интересующем нас образном ряде. С другой стороны, поэтапный анализ вереницы метафор черепа, как кажется, способен проявить и скрытое присутствие еще одной темы, столь же непосредственно связанной с первоосновами человеческого бытия, – традиционно зловещий знак смерти у Мандельштама является одновременно и прямым символом рождения. К такому решению нас подталкивает «разгадка» синтагмы, долгое время менее других привлекавшей внимание исследователей, *чепчик счастья*. Обыкновенно она втягивается в орбиту соседних эпитетов и связывается то с темой венца или короны [Амелин 2005], то – в самом общем

---

рая половина стихотворения в большой степени строится на метафоре *черепа* как символа одновременно торжества человеческого духа и разума и войны (войск), которая входит в *глазницы* (что продолжает ту же тему света смертоносного оружия в глазах поэта). Представляется несомненным, что сама словесная форма – слово *черепа* в значении “голова” – восходит к Хлебникову, в чьих стихах (и прозе) тема борьбы с будущими войнами была особенно отчетливой...» [Иванов 1990: 59–60]; «Образ черепа, в свою очередь, через мотив “развивается череп от жизни” связывается со стихами и прозой Мандельштама о Ламарке и натуралистах; через “купол” – с “ласточкой купола” в стихотворении “Рим” (16 марта 1937); через “швы” перерастает в образ “шитого чепца”, а затем через “звездный рубчик” – в образ небосвода: угрожающим мирам-жирам-созвездиям первой половины стихотворения противопоставляется звездный купол-чепчик счастья во второй его половине. Неожиданное кульминационное словосочетание “Шекспира отец”, видимо, значит: “могучий череп мировой культуры порождает и знаменитые речи Гамлета над ничтожными черепами кладбища”; за словом “отец” стоит также тематика “шекспириологического” эпизода джойсовского “Улисса” (замечено О. Роненом), появившегося по-русски в “Интернациональной литературе” за 1936 год. Среди других подтекстов – “Гамлет–Баратынский” с его парадоксально-жизнелюбивым “Черепом” (“Живи живой, спокойно тлей мертвец”) и М. Зенкевич с его стихами 1913–1914 гг. (шея под гильотиной – “на копье позвоночника она носитель / Чаши, вспененной мозгом до края”; “когда пред ночью в огненные кольца / Оправлен череп, выпитый тоской”; “для тебя налита каждая извилина / Жертвенного мозга моего”)) [Гаспаров 1996: 36–37]. См. также: [Живов 1992: 427–428].

виде – в силу уменьшительности слова *чепчик*, продолжающего полновесное *звездным рубчиком шитый чепец*, с темой утраченного детства [Малинская 2001: 192]. При этом смысловое наполнение компонентов, из которых состоит наша синтагма, чаще всего рассматривалось по отдельности.

Между тем у выражения *чепчик счастья* есть вполне конкретный прототип. Однако чтобы увидеть его, необходимо учитывать присущее поэту стремление вносить в русскую языковую среду элементы иных языков и иных культурных традиций. Проявления этой тенденции к созданию единого межъязыкового пространства уже неоднократно отмечались исследователями. Так, в мандельштамоведении сделались почти хрестоматийными наблюдения Г. А. Левинтона, согласно которым в строке *Фета жирный карандаш*, например, эпитет *жирный* как бы дублирует немецкое *fett* ‘жирный’, звучащее в фамилии поэта, а в строке *Есть блуд труда, и он у нас в крови*, в свою очередь, слова *кровь* и *блуд* дополнительно связаны между собой через немецкое *Blut* ‘кровь’<sup>1</sup>.

Случаи такого рода отнюдь не ограничиваются соответствиями из немецкого (хотя ему как наиболее близкому для поэта, по-видимому, принадлежит особое место), более того, они выходят за пределы круга собственно европейских языков. В этом отношении очень интересна строка из стихотворения «Пою, когда гортань сыра, душа – суха...» (февраль 1937 г.) *И в горных ножнах слух, и голова глуха*, потому что գլուխ – ‘голова’ по-армянски, а мы располагаем неоспоримым свидетельством, что Мандельштам знал об этом и даже строил на данном созвучии некие языковедческие умозаключения:

Голова по-армянски: глух’, с коротким придыханием после «х» и мягким «л»... Тот же корень, что по-русски... А яфетическая новелла? Пожалуйста. Видеть, слышать и понимать – все эти значения сливались когда-то в одном семантическом пучке.

<sup>1</sup> См. [Левинтон 1979, со ссылкой на наблюдения Р. Д. Тименчика; Ронен 2002: 37, примеч. 38]. Из относительно недавних работ, специально посвященных обнаружению межъязыковых связей в поэтике Мандельштама, упомянем книги Г. Г. Амелина и В. Я. Мордерер (2001) и Л. Р. Городецкого (2008; 2012).

На самых глубинных стадиях речи не было понятий, но лишь направления, страхи и вожделения, лишь потребности и опасения. Понятие головы вылепилось десятком тысячелетий из пучка туманностей, и символом ее стала глухота. Впрочем, читатель, ты все равно перепутаешь, и не мне тебя учить... [Мандельштам О.Э. 1990, II: 106]<sup>1</sup>.

Упомянутые нами здесь примеры объединены признаком дублетности, когда замаскированное иностранное слово отчасти повторяет явно присутствующее в строке слово русское (ср.: [Лотман М.Ю. 1996: 59–60, примеч. 32]). Однако этим тавтологическим приемом работа по расширению языкового пространства в текстах Мандельштама отнюдь не исчерпывается. Следы ее можно обнаружить едва ли не на всех языковых уровнях, от фонетики до синтаксиса.

Очевидно, что в предельно концентрированном трагическом панъевропеизме «Стихов о неизвестном солдате» присутствие подобной межъязыковой полифонии было бы особенно естественным. Именно здесь она перерастает рамки каламбурного приема и превращается в конструктивный элемент новой поэтики, в нее вовлекаются как живые языки, так и мертвые. В качестве примера подобной тавтологической интерференции с древними языками мы могли бы предложить сочетание *небо... целокупное*, где, по-видимому, происходит своего рода перетекание русской языковой стихии в латинскую, так как одним из мотивирующих оснований для появления эпитета *целокупный* служит латинское *caelum* ‘небо’<sup>2</sup>. Эта же двуязычная тавтология (*небо целокупно*) будет вскоре воспроизведена в стихотворении «Есть женщины, сырой земле родные...», где она служит, по-видимому, одной из почти оксюморонных характеристик незыблемости мироздания.

В чем же, однако, заключается лингвистический подтекст *чепчика счастья*?

---

<sup>1</sup> Связь стихотворения «Пою, когда гортань сыра, душа – суха...» с соответствующим фрагментом из «Путешествия в Армению» отмечается в комментариях А. Г. Меца [Мандельштам О.Э. 2009–2011, I: 653].

<sup>2</sup> Кроме того, В. Н. Топоров отмечал в эпитете *хилая* (из конструкции *ласточка хилая* в «Стихах о неизвестном солдате») созвучие с древнегреческим именованием ласточки *χελιδών* [Топоров 1987: 228–232].

За этой метафорой стоит целое созвездие живых европейских языков. Прежде всего, это явная, с сохранением падежных отношений, калька немецкого Glückshaube (das Glück ‘счастье’ + die Haube ‘чепчик’), обозначающего те фрагменты околоплодной оболочки, которые могут оставаться на головке, лице и верхней части туловища новорожденного и, согласно многочисленным поверьям, приносят счастье своему обладателю, а иногда и тем, кому удастся их заполнить<sup>1</sup>.

Параллелью немецкой, при всей ее очевидности и надежности, не стоит, впрочем, ограничиваться, весьма похожее выражение есть в целом ряде европейских языков. Более того, может показаться, что по карте Европы пролегают своего рода изоглоссы, разделяющие различные культурные традиции на те, где для обозначения данного явления используется выражение со словом *чепчик*, *чепец*, *шапочка* (польск. urodzić się w czerpku, англ. to be born in a caul / to be born with a caul on one's head, нем. mit der Glückshaube geboren sein, франц. être né coiffé / il est né coiffé), и те, где это материальное воплощение счастливых предзнаменований описывается с помощью слов *рубашка*, *сорочка* (итал. essere nato con la camicia, испан. haber nacido con la camisa puesta, украин. *народжен в сорочці*). На самом деле не только в двух смежных диалектах, но и в рамках одного и того же литературного языка

---

<sup>1</sup> Разумеется, как это часто бывает в народной культуре с атрибутами счастья, им иногда может придаваться и прямо противоположное, отрицательное значение. Так, ребенку, родившемуся с остатками околоплодного пузыря, в некоторых традициях приписывается возможность общения с потусторонними силами, которая порой трансформируется в представление о его собственной принадлежности силам зла – он может считаться будущим колдуном, вампиром, убийцей, ему суждено кончить свою жизнь на виселице (в петле) и т. п. Очень распространены поверья, согласно которым ребенок, появившийся на свет с таким атрибутом, обречен всю жизнь быть странником, бродягой. Тем не менее мотив счастливого предзнаменования в поверьях, связанных с такими детьми, все же безусловно доминирует. См. подробнее о рождении в сорочке в различных традициях вообще и об амбивалентности восприятия данного атрибута в частности: [Forbes 1953: 495–508; Weiser-Aall 1960: 29–36; Weiser-Aall 1961: 82–87; Jakobson, Szeftel 1966: 341–347; Belmont 1971: 28, 52–60].

могут сосуществовать, подчас конкурируя и оттесняя друг друга, оба этих обозначения. Ср. данные славянских языков, где в словенском, например, термины *srajča* ‘сорочка’, *košelca* ‘рубашечка’ соседствуют с *šiaročka* ‘шапочка’ и *šerček* ‘чепчик’ (см. подробнее: [Jakobson, Szeftel 1966: 341–342; Плотникова 2009: 489–490]). Сходным образом, обе возможности предполагает и идиш, язык, который Мандельштаму регулярно приходилось слышать в детстве и в ранней юности, – *геборн верн ин а хаубл* ‘родиться в чепчике, в шапочке’ и *геборн верн ин а зайдн хемдл* ‘родиться в шелковой сорочке’.

В этом отношении именно русский язык скорее исключителен в своей «чистоте подхода» – литературный его извод знает только выражение *родиться в сорочке / рубашке*, да и в диалектах *чепец (чепчик)* весьма раритетен. Название *чепец*, обозначающее плеву на голове у ребенка, в XIX в. было зафиксировано в говорах Харьковской губернии, причем считалось, что такая плева, собранная в складки, предвещает новорожденному архиерейский чин [Сумцов 1880: 79]. Сходные представления отмечались и для некоторых регионов Западной Европы. В частности, в Австрии считалось, что мальчик, рожденный в чепчике, станет архиепископом, если будет носить этот предмет под своей одеждой [Novorka, Kronfeld 1908, I: 327, II: 593–594]<sup>1</sup>.

Само по себе поверье, согласно которому остатки околоплодной оболочки, сохранившиеся на теле новорожденного, приносят удачу, со всей очевидностью весьма архаично. Так, в древнем Вавилоне они рассматривались преимущественно как доброе предзнаменование [Langdon 1912: 219, примеч. 2], в античном Риме их стремились приобрести юристы, поскольку считалось, что это приносит удачу в судебных делах, во всяком случае, этот обычай упоминается в позднелатинских исторических сочинениях, в частности у Элия Лампридия, одного из предполагаемых авторов «Истории Августов»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Рождение в чепце могло связываться и с предзнаменованием монашеского сана [Forbes 1953: 498, с указанием дальнейшей литературы].

<sup>2</sup> В биографии Антонина Диадумена (первые десятилетия III в.) в связи с чудесными обстоятельствами рождения Антонина римский историк сообщает: «В тот день, когда он родился, его отец, заведующий Боль-

В Англии на протяжении многих столетий существовала примета, что эти фрагменты оболочки предохраняют от кораблекрушения, а их обладатель не может утонуть. Известно, что объявления о продаже таких чепчиков регулярно появлялись не только в газетах, но и на стенах Лондонской биржи – очевидно, предполагалось, что они полезны и в путешествии, и при заключении различного рода сделок ([Orie, Tatem 1992; 66–67]; ср. также: [Napier 1879: 32; Moore 1891: 156; Forbes 1953: passim]).

С другой стороны, у многих народов сохранялись представления, согласно которым эта оболочка нерушимо связана с тем человеком, который в ней родился, в чьих бы руках она ни находилась, и что ее состояние служит своего рода удаленным барометром здоровья и житейских перипетий того, кто увидел в ней свет. В некоторых культурах (в частности, славянских) свою *сорочку* надевали на пояс во время свадебного обряда, брали ее в путешествие, в суд и на войну и ее же клали в гроб, чтобы и на том на свете она сопровождала своего обла-

---

шой Казной, случайно обнаружил багряницу. Поняв, что она – очень ценная, он распорядился отнести ее в тот покой, в котором спустя два часа родился Диадумен. Ведь новорожденные иной раз бывают отмечены от природы шапочкой (т. е. сорочкой), которую повитухи забирают и продают доверенным судебским, ведь говорят, что юристам она приносит удачу. А у этого мальчика шапочки не было, а вместо нее – тоненькая диадема, но такая прямо, что порвать ее было невозможно, этому мешали прочные волокна, наподобие тетивы у лучника. Говорят также, что мальчик был назван Диадемат (= ‘увенчанный диадемой’), но когда он подрос, был назван по имени своего деда по матери Диадумен, потому что имя ‘Диадумен’ не сильно отличается от этого именованья – ‘Диадемат’» (die qua natus est pater eius purpuras, tunc forte procurator aerarii maioris, inspexit et quas claras probavit in id conclave redigi praecepit in quo post duas horas Diadumenus natus est. solent deinde pueri pilleo insigniri naturali, quod obstetrices rapiunt et advocatis credulis vendunt, si quidem causidici hoc iuvari dicuntur. at iste puer pilleum non habuit sed diadema tenue, sed ita forte ut rumpi non poterit, fibris intercedentibus specie nervi sagittarii. ferunt denique Diadematum puerum appellatum, sed ubi adolevit, avi sui nomine materni Diadumenum vocatum, quamvis non multum abhorruerit ab illo signo Diademati nomen Diadumeni) [Magie 1921–1932: II, 88–90, § 4].

дателя [Кабакова 1998: 108–113; Плотникова 2009: 489–490, с указанием литературы].

При всей древности и универсальности субстрата, стоящего за совокупностью этих примет, необходимо учитывать, что лексическое оформление подобных конструкций не только могло различаться от страны к стране, но и испытывать влияние смен культурной парадигмы. Весьма вероятно, например, что те наименования околоплодной оболочки, которые мы лучше всего знаем благодаря европейской традиции Нового времени (чепчик и сорочка), закрепились в народной культуре с оглядкой на атрибуты младенческой одежды, демонстрируемой в процессе крестильного обряда. Характерно, что более распространенное в современном английском выражение, обозначающее удачливость, полученную от рождения – *to be born with a silver spoon in one's mouth* (букв. 'родиться с серебряной ложкой во рту'), – возможно, непосредственно связано с крестильной атрибутикой. Зафиксировано немало случаев, когда чепчик – в качестве своеобразного двойника новорожденного – тайно подвергали обряду крещения [Forbes 1953: 499].

Церковь, разумеется, относилась к подобным суевериям отрицательно, что не мешало, впрочем, части духовенства разделять народные воззрения, согласно которым подобные знаки счастливого рождения обладали силой оберега (и потому являлись предметом купли-продажи), а зачастую были связаны с церковной обрядностью и церковным облачением. Так, Феодор Вальсамон, византийский канонист XII в., в своих комментариях к правилам Трулльского собора, ссылаясь на запрещения Иоанна Златоуста, с негодованием пишет о некоем игумене монастыря Осии, который носил за пазухой сорочку (ἔνδυμα) новорожденного младенца, утверждая, что она дана ему одной женщиной для отвращения и заграждения уст тем, которые покусились бы говорить против него [Migne 1865: 721–724]. В связи с этим можно упомянуть и об эпизоде, относящемся ко временам правления во Франции Генриха IV, когда в 1596 г. два священника затеяли шумную ссору из-за чепчика, который один из них забыл, уходя от алтаря, а другой попытался при-

своить [Forbes 1953: 500]. На Руси несколькими десятилетиями ранее Стоглавый собор осудил распространенную в народе практику возложения на алтарь сорочек, в которых появлялись на свет дети. Сорочки эти, по поверью, должны были оставаться на престоле в течение шести недель<sup>1</sup>.

Вместе с тем основой номинации этого предмета могли выступать слова, никак с христианством не связанные,— в частности, обозначения кожи детенышей животных (ягненка, козленка) или просто кожи. На славянской почве таким термином могло, по-видимому, служить слово *азно/азьно* (церковнославянское *азно/азьно*), обозначавшее обычно кожу как таковую. Во всяком случае, высказывалось предположение, что именно так первоначально именовался загадочный атрибут, с которым появился на свет знаменитый полоцкий князь Всеслав Брючиславич, живший в первой половине XI столетия и упоминающийся как в «Повести временных лет», так и в «Слове о полку Игореве» [Jakobson, Szeftel 1966: 341–348]. Как известно, князь был «немилостив на кровопролитье» и описывался как оборотень, со сверхъестественной скоростью преодолевающий огромные расстояния, то есть ему присваивался весь тот негативный комплекс свойств, которым, как мы знаем по более поздним текстам, награждались обладатели чепчика/сорочки<sup>2</sup>.

Кроме того, у интересующего нас объекта издавна существовали и никогда полностью не утрачивались отчетливые

<sup>1</sup> «Инаа оубо творитса в прости чади. в мироу дѣти родатса в сорочка<sup>х</sup>. и ти сорочки приносить к попо<sup>м</sup>. и велѧ и<sup>х</sup> класти на прѣтле до шти недѣль. I о то<sup>м</sup> ѿвѣтъ. Впередѧ таковыа не чѣтоты и мерзости во стаа цркви не приносить. и на прѣтле до шти нѣль не класти. поне<sup>ж</sup> и родившаа жена до четьредеса днѣи дондеже оцыститца въ стоую црковь невходить. аще ли которыи сщннкъ таковаа дрзнетъ сотворити. и тому бытии по<sup>д</sup> запрещнѣ<sup>м</sup> сты<sup>х</sup> правилъ» [Стоглав: 168–169, гл. XLI, вопрос 2].

<sup>2</sup> «...ежеже роди мѣи ѿ вълхвованья. мѣри бо родивши его. бы<sup>с</sup> ему азвено на главѣ его. рекоша бо волсви мѣри его. се азвено наважи на нь. да носить е до живота своего. еже носить Всеславъ и до сего днѣ на собѣ. сего ради немлѣтвь естъ на кровьпролитье» [ПСРЛ, I: 155]. Эта гипотеза позволяет объяснить разночтения и шероховатости древних текстов, поскольку их авторы, работавшие в XII в., могли уже плохо

милитарные коннотации, тем более что на германской, например, почве вплоть до XV в. словом *Haube* мог обозначаться не только чепец, но и некоторые разновидности боевого шлема (*Hirnhaube*, *Beckenhaube*, *Sturmhaube*). Позднее эта семантическая компонента у *Haube* в немецком языке практически исчезла, дабы в середине XIX в. неожиданно воскреснуть в совершенно новой ипостаси, но об этом мы еще упомянем ниже. В первой половине XVII в. фламандский анатом Адриан Ван дер Шпигель в своем медицинском трактате, написанном на латыни, предлагал называть у детей мужского пола такую оболочку шлемом (*galea*), ссылаясь на германскую традицию<sup>1</sup>, а у девочек – в соответствии с традицией романской – головной повязкой (*vitta*), накидкой (*indusium*) или рубашкой (*camisia*); при этом из его иллюстраций явствует, что речь идет об абсолютно идентичных предметах ([Spigelius 1626: 10]; ср. также: [Forbes 1953: 495–496]). В целом в медицинской латыни закрепилось, скорее, «военнизированное» обозначение рождения с околоплодной оболочкой (ср. соответствующее устойчивое выражение *caput galeatum*, т. е. ‘голова, увенчанная шлемом’).

Так или иначе, Мандельштам в интересующем нас случае несомненно ориентировался в первую очередь на «европейский» чепчик. Мы можем быть уверены, что французская версия этого выражения (*être né coiffé*) не могла остаться неизвестной поэту – она встречается, в частности, на первых страницах «Легенды о Тиле Уленшпигеле», перевод которой, как известно, Мандельштам редактировал<sup>2</sup>. Более того, именно в

---

понимать специфическое значение слова *язьно* и использовать вместо него другие лексемы, затемняя тем самым общий смысл эпизода. Любопытно, что существенно позднее, в XVIII в., В. Н. Татищев при пересказе летописи обозначал этот загадочный предмет как *язьно*, то есть отождествлял его с фрагментами околоплодной оболочки, обозначаемой словами *чепчик* и *сорочка*, соотнося при этом с совершенно другим кругом концептов рождения, ассоциированных с *язьцом*.

<sup>1</sup> Ср., между прочим, голландское выражение *met de helm geboren zijn*, означающее ‘родиться в сорочке’ (букв. ‘родиться в шлеме’).

<sup>2</sup> Напомним, что вокруг этого издания возник настоящий литературный скандал, когда из-за ошибки издательства ЗиФ Мандельштаму

этом французском тексте две стандартные фразеологические конструкции, обозначающие благоприятное предзнаменование для новорожденного, следуют в непосредственной близости друг за другом – *Coiffé, né sous une bonne étoile!* («В чепчике <родился>, под счастливой звездой!»)<sup>1</sup>. Как нетрудно убедиться,

---

было приписано авторство перевода А. Горнфельда, который в действительности поэт только правил, отчасти контаминируя с переводом Д. Н. Карякина. Даже если мы будем придерживаться мнения оппонентов Мандельштама, прежде всего А. Горнфельда, и предположим, что поэт не слишком далеко продвинулся в своем знакомстве с оригиналом «Легенды о Тиле», крайне маловероятно все же, чтобы он не видел хотя бы первых его страниц, повествующих о рождении героя, где упоминание о чепчике счастья повторено дважды. Любопытно, что слово *чепчик* в разных его значениях то и дело всплывало в сознании поэта в процессе редактирования. Так, на упрек обиженного Горнфельда, согласно которому Мандельштам, обрабатывая чужие тексты, произвольно заменил правильные «чулки» из горнфельдовского перевода и ошибочные «юбки» из перевода Карякина на «торчащие крахмальные чепцы» [Горнфельд 1928], он отвечал: «Мы вынуждены работать на кустарном станке и, все-таки, выпускаем тексты лучше прежних. Педантическая сверка с подлинником отступает здесь на задний план перед несравненно более важной культурной задачей – чтобы каждая фраза звучала по-русски и в согласии с духом подлинника. Нам важно, чтобы молодежь не путала Уленшпигеля с Вильгельмом Теллем, а книжникам-фарисеям – “безгрешная книга” на полке и пустое место в умах и сердцах читателей. Поэтому я не смущаюсь, если при перечислении характерного костюма вместо чулок и юбок проскользнут чепцы, ничуть не обидные для Костера и как следует надетые на голову фламандки» [Мандельштам О. Э. 1993–1999, IV: 102; Мандельштам О. Э. 2009–2011, III: 462, № 119].

<sup>1</sup> На русской почве упоминания о счастливом расположении звезд могут вплотную примыкать к рассказу о рождении в сорочке. Ср., например, в повести «Неуч» Я. Полонского: «На белый свет он был матерью рожден в сорочке под счастливым Зодиаком. Ему везло...» Иногда эти конструкции могли дифференцироваться по признаку книжности / народности: «Есть люди, которые, как уверяли астрологи, явились на свет под счастливой звездой, или, как гласит народная пословица, родились в сорочке» [Каратыгин 1929–1930, II: 16]. Эти и другие примеры, равно как и историю самого фразеологизма, см.: [Михельсон, I: 159, В. 636; Виноградов 1994: 601–603, «Родиться в сорочке»].

следы обоих этих фразеологизмов видны и в двух смежных метафорах черепа в «Стихах о неизвестном солдате»: «Звездным рубчиком шитый чепец, / Чепчик счастья...»<sup>1</sup>.

К тексту Костера дело, однако, тоже не сводится. Такого рода зачин с приносящим счастье «чепчиком» вообще вполне типичен для европейского романа XIX в.<sup>2</sup>, здесь достаточно вспомнить хотя бы «Жизнь Давида Копперфильда». Герой-повествователь у Диккенса не только сообщает, что родился в чепчике (*with a caul*), но и излагает длинные перипетии, связанные с попыткой продать этот предмет то через объявление в газете, то на благотворительном аукционе. Объявления подобного рода с точным указанием цены предлагаемого товара и в самом деле продолжали появляться в английских газетах на протяжении всего XIX столетия, хотя уже и воспринимались частью публики как курьезный анахронизм (что, соответственно, и обыгрывается в «Давиде Копперфильде») <sup>3</sup>. Показательно, что в каче-

<sup>1</sup> Заметим попутно, что одежда для новорожденного – чепчик и сорочка – шьется, как правило, швами наружу, что само по себе может вызывать ассоциации со столь же выраженными у младенца черепными швами. Не исключено, кроме того, что тема чепчика перекликается здесь с такой деталью на знаменитом портрете Шекспира Мартина Друшаута, как кружевной воротник сорочки. Ср. соответствующее наблюдение И. М. Семенко: «Черепные швы метафоризированы в “звездном рубчике” (изгибы линий). “Звездным рубчиком шитый...” – это, может быть, также и перенос признака (Шекспир на портрете – в кружевном воротнике)» [Семенко 1990: 498]. Если эта догадка исследовательницы верна, перед нами нечто вроде попытки объединения русского («родиться в сорочке») и заимствованного («родиться в чепце») фразеологизмов. Сказанное не отменяет, разумеется, темы «космизма», пронизывающей весь ряд поэтических характеристик черепа у Мандельштама.

<sup>2</sup> Встречается такой зачин и в европейской литературной сказке, например у братьев Гримм («*Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*»), которые в данном случае выступают как в роли исследователей, так и в роли собирателей-пересказчиков фольклорных текстов [Rölleke 1989: 167, 170; Grimm 1835: 508, 706]; ср. также английский перевод данного исследования со значительными добавлениями и комментариями переводчика: [Grimm 1883: 874–875, примеч. 1].

<sup>3</sup> Во всяком случае, в 20-е гг. XIX столетия лондонские газеты уже могли выражать недоумение по поводу объявлений о продаже чепчиков:

стве потенциальных покупателей у Диккенса фигурируют не только моряки, но и некий биржевой поверенный.

Если от героев собственно литературных обратиться к лицам историческим, то для понимания «Стихов о неизвестном солдате», быть может, небезынтересно, что «в чепчике» родился, по преданию, не только Наполеон – один из, так сказать, прямо названных «участников» мандельштамовской оратории, – но и лорд Байрон, о чем неизменно сообщалось и сообщается во множестве их биографий [Kemble 1960: 2; Trueblood 1977: 19]<sup>1</sup>. Байроновские подтексты в «Стихах о неизвестном солдате», судя по всему, довольно многочисленны [Кацис 1991: 436–453; Кацис 1994: 119–135], но для нас, пожалуй, важнее всего, что именно благодаря Байрону столь популярной во всей романтической и постромантической стихотворной традиции Европы оказалась тема чаши, изготовленной из черепа («Lines Inscribed Upon a Cup Formed From a Skull», 1808 г.)<sup>2</sup>.

Можно допустить, таким образом, что байроновский орел имплицитно поддерживает еще одну ассоциативную связ-

---

“Will your readers believe that, on the walls of the Exchange of the first city in the world [London] the resort of the most intelligent merchants and traders of this great empire, bills, advertising for sale children’s cauls, as an infallible preservative ‘drowning, &c.’ are still impudently exhibited” (газета «John Bull» от 20 января 1822 г., цит. по: [Opie, Tatem 1992: 67]).

<sup>1</sup> Чепчик Байрона, в полном соответствии с традиционными воззрениями эпохи, был продан его кормилицей мисс Миллс капитану Джеймсу Хэнсону [Prothero 2001: 9, sub anno 1799 г.]. Любопытно, что сам поэт считал этот чепчик скорее недобрым предзнаменованием трагической судьбы.

<sup>2</sup> Здесь конечно же следует отметить, в первую очередь, пушкинское «Послание Дельвигу», первоначально именовавшееся «Череп», которое не раз упоминалось исследователями в качестве подтекста к строкам *чаша чаш и отчизна отчизне* [Гаспаров 1996: 36]. Замечательно при этом, что Пушкин в этих стихах приводит целый набор своих собственных подтекстов, а вернее – весьма выразительный перечень источников, из которых русский автор начала XIX столетия мог почерпнуть представления о практике использования черепа как кубка – предания о викингах, стихи Байрона, «Череп» Баратынского и, опосредованно, шекспировского «Гамлета». Почти одновременно со стихами Пушкина появился и «Череп» А. А. Бестужева-Марлинского

ку внутри метафорического ряда у Мандельштама, объединяя *чашу чаш*, символ преемственности в смерти, с *чепчиком счастья*, знаком рождения и предзнаменованием удачи или необычной судьбы. Данная связь выглядит тем более прочной, что оба ее компонента объединены и общим лингвистическим подтекстом – метафора *чаша чаш*, помимо своей многослойной символической нагруженности<sup>1</sup>, апеллирует, по-видимо-

---

(1828 г.) – текст, любопытный, в частности, тем, что череп в нем называется *отчиной* мысли, а по соседству мы встречаем образ воздушного звездного пира: «Ты жизнь кипел, как праздничный фиал, / Теперь лежишь разбитой урной; / Венок мышления увял, / И прах ума развеял вихорь бурный! // Здесь думы в творческой тиши / Роилися, как звёзды в поднебесной. / И молния страстей сверкала из души, / И радуга фантазии прелестной. // Здесь нежный слух вкушал воздушный пир, / Восхищен звуков стройным хором, / Здесь отражался пышный мир, / Бездонным поглощённый взором. (...) Молчишь! Но мысль, как вдохновенный сон. / Летает над своей покинутой отчиной, / И путник, в грустное мечтанье погружён, / Дарит тебя земле мирительную тризную» [Бестужев-Марлинский 1961]. Вопрос о том, является ли произведение Бестужева-Марлинского прямым подтекстом к строкам *чаша чаш* и *отчина отчизне* из «Стихов о неизвестном солдате», мы бы предпочли оставить открытым.

<sup>1</sup> Метафорическая конструкция *чаша чаш*, при всем обилии поэтических коннотаций в тексте Мандельштама, в полной мере сохраняет за собой «нормальное» общезыковое значение, свойственное тавтологическим конструкциям Nom. + Gen. Pl. – ‘главный среди многих, лучший из всех, воплощение признаков, присущих всем предметам или лицам данного класса’ (ср. «царь царей», «песнь песней» и т. п.). Представление о черепе как о символической, ритуальной и пиршественной чаше, одновременно древней и вечной – это своего рода культурная универсалия, обычай пить из черепа приписывался практически всем архаическим воинским традициям. Сугубо условно можно выделить по крайней мере четыре извода предания о черепе из чаши, важных для европейской литературы: «античный», восходящий к Геродоту и растиражированный десятками этногеографических описаний древности и раннего Средневековья, связанный с ним «византийский», воплощением которого стал, в частности, рассказ о гибели князя Святослава Игоревича в «Повести временных лет», «германский», отразившийся в некоторых песнях «Старшей Эдды», и «ориентальный», «восточный», особенно значимый, по-видимому, для стихотворения Байрона. *Чаша*

му, к одному из немецких названий черепа, *Hirnschale*, букв. ‘чаша мозга’ (*das Hirn* ‘мозг’ + *die Schale* ‘чаша’)<sup>1</sup>. Кроме того, обращает на себя внимание структурная близость и фонетическая соотнесенность конструкций *чаша чаши* и *чепчик счастья*; при этом нужно учитывать, что подобные конструкции (Nom. + Gen.) – как с повтором (*чаша чаши, весть вестей, сеть сетей*)<sup>2</sup>, так и без него (*чепчик счастья, гений могил, тара обаянья* и др.) – в мандельштамовской оратории чрезвычайно частотны и составляют, если так можно выразиться, один из основообразующих стержней поэтической грамматики этого текста.

Еще более соблазнительным в контексте «Стихов о неизвестном солдате» выглядит описание одной из примет, существовавшей в Германии, а по некоторым данным, и в Бельгии и в Голландии: чепчик счастья, помимо всего прочего, обеспечивал своему обладателю возможность либо избежать военной службы вовсе, либо ускорить возвращение из армии целым и невредимым [Ploss 1872: 188]. Если бы мы могли быть уверены в том, что Мандельштам когда-либо слышал об этом «пацифистском» изводе интересующего нас поверья, появление данной метафоры в строфе о черепе несомненно обрело бы

---

*чаш*, таким образом, оказывается элементом межкультурного и межъязыкового кода.

- <sup>1</sup> Возможно, именно этот лингвистический подтекст конструкции *чаша чаши* имели в виду Ю. И. Левин, а вслед за ним и М. Л. Гаспаров, комментируя эту строку: ср. «...череп как вместилище («чаша») мозга...». См. также примеч. 1 на с. 24–25.
- <sup>2</sup> Тавтологические синтагмы подобного рода («образы, возведенные в квадрат», по выражению М. Л. Гаспарова) несомненно нуждаются в самостоятельном исследовании. Здесь отметим только, что они, на наш взгляд, имеют самое непосредственное отношение, с одной стороны, к разработанному Мандельштамом приему актуализации элементарной грамматики (ср. другие примеры такого обыгрывания грамматической парадигмы: *отчизна отчизне, оборона обороны, за полем полей поле новое, бежит волна волной волне хребет ломая, я узнал, он узнал, ты узнала*; подробнее см. главу «Грамматика как предмет поэзии» в настоящем издании), а с другой – к феномену дублетности мандельштамовских межъязыковых каламбуров, о котором упоминалось выше.

дополнительную мотивацию совершенно определенной направленности. С другой стороны, немаловажно, что во времена Первой мировой войны, столь актуальной для «Стихов о неизвестном солдате», в широкий обиход вошло сразу несколько сложных слов, в составе которых так или иначе фигурировал *чепец*. Прежде всего, немецкое *Haube* было частью весьма специфического военного «термина», о котором поэт едва ли мог не знать. Еще в середине XIX в. в Германии появился композит *Pickelhaube* – совершенно неофициальное, но весьма устойчивое обозначение немецкой военной каски с высоким заостренным шипом. К 1914 г. это не лишённое иронии именование, как, разумеется, и самый предмет, успело превратиться в международную публицистику в символ прусско-немецкого милитаризма (характерно, что в Пруссии, где впервые в Германии была введена в употребление эта часть армейского обмундирования, она практически никогда так не называлась в документах и публичных источниках). Официально это средство для защиты головы именовалось *Helm* («шлем»), *Lederhelm* («кожаный шлем»), *Helm mit Spitze* («шлем с острием») и т. п.

Мандельштам в свое время испытывал явный интерес к этому символическому атрибуту. Достаточно упомянуть его раннее стихотворение «Немецкая каска, священный трофей, / Лежит на камине в гостиной твоей. // Дотронься, она, как игрушка, легка; / Пронизана воздухом медь шишака...» [Мандельштам О. Э. 1990, I: 297]. Вполне вероятно, таким образом, что в «Стихах о неизвестном солдате» обыгрывается связь и противопоставление *Pickelhaube* и *Glückshaube*. Кроме того, с некоторых пор компонент *Haube* входит в одно из наименований, прилагавшееся к объекту, который в не меньшей степени, чем германский шлем, может служить олицетворением войны XX в., – газовую маску, наряду с прочими обозначениями (*Gasmaske*, *Maske*), немцы могли называть *Gashaube* (*Gas-schutzhaube*), *Maskenhaube*, *Haubenmaske* и даже просто *Haube*. Правда, в отличие от знаменитого *Pickelhaube*, эти термины не столь устойчивы и универсальны, так что при всей важности для «Стихов о неизвестном солдате» мотива смертоносного

газа (ср. *приниженный гений могил* = газ фосген) мы не можем уверенно утверждать, что Мандельштам эти названия знал и сопоставлял их с *чепчиком счастья*.

Так или иначе, в русских переводах и пересказах, будь то Диккенс или Костер, мемуары или газетная статья, наш причудливый предмет, приносящий удачу, разумеется, не фигурирует, поскольку все выражение в целом автоматически передается фразеологизмом «родиться в сорочке / рубашке»<sup>1</sup>. Иначе говоря, *чепчика счастья* в русском литературном языке не существовало, и Мандельштам вводит его как некое общеевропейское заимствование. При этом происходит своеобразная деконструкция языковой метафоры, разрушение фразеологизма в чужом языке и создание поэтической метафоры в языке собственном<sup>2</sup>, приносящей, как мы уже говорили, в образ черепа тему рождения, младенчества. При подобной трактовке отклик этой темы становится более заметен в соседствующих описаниях, есть он, по видимому, не только в уже упоминавшейся метафоре *звездным рубчиком шитый чепец*, но и, например, в характеристиках *дразнит себя, сам себе снится и понимающим куполом яснится*.

В заключение следует, пожалуй, коснуться еще одной проблемы, которая неизбежно возникает при исследовании большинства скрытых межъязыковых заимствований у Мандельштама, – проблемы восприятия и понимания. Действительно, самое присутствие этих заимствований весьма легко ускользает от читателя, и в этом отношении весьма характерна реплика,

<sup>1</sup> Ср. «Повитуха, она же кума, Катлина завернула его в теплые пеленки, присмотрелась к голове мальчика и указала на прикрытую пленкой макушку. – В сорочке родился. Значит, счастливчик! – сказала она радостно» [Костер де 1928: 15, 16, 17]; «Повитуха кума, Катлина, завернула его в теплые пеленки, присмотрелась к его головке и указала на прикрытую пленкой макушку. – В сорочке родился, под счастливой звездой, – сказала она радостно» [Костер де 1955: 27, 28].

<sup>2</sup> Слово *чепчик* вовлекается в межъязыковую игру у Мандельштама по крайней мере еще единожды. Правда, на этот раз такое обыгрывание происходит куда менее заметно, и речь здесь идет о построении метафоры на основе того, что в другом языке является устойчивым естественно-научным термином. См. подробнее главу «Язык поэзии и язык науки», с. 64–67.

которую можно услышать как от филолога, так и от непрофессионального любителя поэзии: ‘сколько лет читаю эти стихи, люблю их, часто повторяю, и никогда не замечал здесь столь хитроумного обыгрывания иноязычного материала’.

С другой стороны, в некоторых случаях (правда, интересующей нас метафоры *чепчик счастья* это касается в меньшей мере) не столь очевиден и ответ на вопрос, какое, собственно, приращение смысла мы обретаем, раскрыв то или иное межъязыковое соответствие. Много ли нового, кроме самой сладости узнавания, дает нам понимание того, что в строках *Фета жирный карандаш* или *И в горных ножнах слух, и голова глуха* слова *жирный* и *голова* как бы продублированы?

И наконец, в какой степени эти лингвистические загадки вообще предполагают отгадывание? Если речь идет о немецком или, например, французском языке, можно было бы исходить из презумпции, что образованный читатель, обладающий определенной языковой компетенцией, способен их разглядеть, но, как мы знаем, на практике это происходит нечасто, и причиной тому именно мандельштамовский способ кодирования – будь соответствующее иностранное слово попросту вставлено в текст, оно без труда было бы опознано и переведено. При этом у некоторых пластов лексики, вовлекаемой поэтом в межъязыковую игру, вообще очень немного шансов быть опознанными, а у загадки, соответственно, вроде бы и вовсе не остается шансов быть разгаданной. Трудно вообразить, к примеру, что поэт и впрямь рассчитывал лишь на читателей, знающих, что գլուխ по-армянски означает ‘голова’ (если только Мандельштам не исходил из того, что уже оставил для читателя некий ключ к пониманию в прозаическом тексте «Путешествия в Армению», созданном за пять с лишним лет до этих стихов).

Что же в таком случае является предметом нашего изучения? Некоторая сугубо техническая «кухня» порождения стиха или все-таки то, что составляет его поэтику и имеет некоего адресата?

На наш взгляд, адресация к читателю здесь несомненно присутствует, однако в интересующей нас области она лишь отчасти

направлена на аналитическое понимание и в большей мере – на восприятие. Если так можно выразиться, Мандельштам в данном случае работает для читателя, но не с читателем, а с языком. Утверждение, будто поэт конструирует некое общеязыковое пространство, по-видимому, не до конца верно, скорее следует говорить о том, что он убежден в изначальном существовании пространства такого рода. В этом отношении особенно показательна процитированная выше «яфетическая новелла» из «Путешествия в Армению». Сколь бы наивной она ни выглядела с точки зрения современного лингвиста, эта новелла предлагает азы той всеобъемлющей «поэтической ностратики», на которую опирался в своем позднем творчестве Мандельштам. Он делает ставку на те имманентные силовые потоки, которые проходят по вертикали и горизонтали – от праязыка к современности и от одних живых языков к другим. В качестве косвенного свидетельства такого понимания дела можно вспомнить, например, слова поэта из статьи «Заметки о Шенье» (1922 г.):

...в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка переключается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются [Мандельштам О.Э. 1990, II: 167].

В работе с этой языковой стихией понимание как для поэта, так и для читателя порой превращается в процесс вторичный и не всегда обязательный, прикосновение же к межъязыковым связям как таковое обладает самостоятельной ценностью. Так, Мандельштам, завершая в 1936 г. стихотворение «Не у меня, не у тебя – у них», вдруг обнаруживал в этом тексте обилие сочетаний *их* и *из* «и почему-то решил, что это влияние испанской фонетики» [Мандельштам Н.Я. 2006: 372–373]. Изначальное единство-родство языков как бы само собою запускает некие механизмы поэзии и почти магическим образом внедряется в воображение – сперва у автора, а затем у читателя.

Не исключено, впрочем, что в иных случаях поэт все же ждал от своего слушателя аналитического сотрудничества, внима-

---

ния и разгадки, и *чепчик счастья* принадлежит, по-видимому, к разряду именно таких примеров. Как кажется, исконный общеязыковой субстрат мог быть для Мандельштама чем-то вроде рельефного океанического дна, которое, никогда не обнажаясь полностью, определяет морские течения и иногда проступает на поверхность в виде вполне зримых островов суши.

## ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД (НЕ)ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКОЙ

УБЛЮДОК В ПЕРЕЛОЖЕНИИ  
СО СТАРОФРАНЦУЗСКОГО «СЫНОВЬЯ АЙМОНА»

В этом наброске мы хотели бы привлечь внимание к одному нетривиальному словоупотреблению в произведении О. Э. Мандельштама, созданном в 1922 г. Речь идет о стихотворении, лежащем на грани поэтического перевода и собственного творчества поэта, – одном из переложений старофранцузского эпоса «Сыновья Аймона». На особое отношение Мандельштама к этому тексту указывает, в частности, то обстоятельство, что он включает его в собрание своих стихов – в третье издание «Камня» (1923 г.). Было оно, судя по всему, и в первоначальной верстке сборника «Стихотворения» 1928 г., но в окончательную версию книги этот текст не вошел.

Переложение это отнюдь не отличается лексическим буквализмом в воспроизведении оригинала, Мандельштам, скорее, стремился сохранить общий ритмический облик средневекового текста. Не случайно в верстке сборника 1928 г. вписано новое заглавие, отсылающее читателя не столько к конкретному источнику, сколько к некоей литературной парадигме в целом – *Подражание старофранцузскому*<sup>1</sup>.

Не берясь охарактеризовать весь перевод в целом, отметим, что естественное стремление к архаизации порой приводит поэта к своего рода культурному выравниванию (вообще говоря, довольно распространенному в переводах), когда старофранцузские реалии сближаются с древнерусскими. «Госпожа Айя» (*dame Aye*), например, именуется здесь *княгиней*, что само по себе не противоречит принятому у историков пересчету титулатуры, поскольку ее мужем является *grinse* (= князь?) Аймон. Од-

<sup>1</sup> Н. И. Харджиев полагал, что это заглавие вписано рукой Бенедикта Лившица, при этом сам автор, по-видимому, не возражал против такого изменения [Мандельштам О. Э. 1973: 312].

нако поэт и детей их называет *княжатами*, заходя, таким образом, еще на шаг дальше в подмене одного национального колорита другим. Когда же в тексте в качестве одного из напитков, подаваемых на пиру, появляется *мёд дремучих пасек*, которому в оригинале вовсе ничего не соответствует<sup>1</sup>, становится очевидно, что Мандельштам стремится не развести русскую и французскую древность, а использовать их отличительные признаки и приметы для создания общего образа «феодальной» старины.

На этом фоне, впрочем, следует отметить, что лексика перевода достаточно ясна, прозрачна и не преподносит читателю каких-то загадок и неожиданностей. Исключение составляет, пожалуй, лишь одно слово, а вернее – одна строчка, на которой мы и хотели бы сосредоточиться в дальнейшем. Описывая, как мать (*княгиня Айя*) потчует своих сыновей-изгнанников, тайно вернувшихся в родовой замок, Мандельштам перечисляет напитки, где рядом с медом дремучих пасек упоминается и вино, *ублюдок старых лет*:

Как ласковая лайка на слепых щенят,  
Глядит княгиня Айя на четырех княжат.  
Хрустит душистый рябчик и голубиный хрящ,

<sup>1</sup> Судьба и функция слова *мёд* в русской переводческой традиции XX в. сама по себе довольно любопытна, особенно если речь идет (как и в разбираемом нами примере) о текстах, где в той или иной мере передается атмосфера национального Средневековья. Достаточно упомянуть здесь хотя бы хрестоматийный перевод С. Я. Маршак, озаглавленный «Вересковый мёд» (1941 г.). Как известно, в оригинальном тексте Р. Л. Стивенсона речь идет о другом напитке, вересковом эле, и называется стихотворение, соответственно, *Heather Ale*. Напиток же из мёда – это, скорее, легко опознаваемый русским читателем атрибут собственной древней героической истории, в частности истории былинной и сказочной. В последнем случае мёд в перечислении напитков нередко соседствует с пивом и обозначается одним формульным сочетанием *мёд-пиво*. При этом Маршак весьма искусно балансирует между выигрышностью ассоциаций, связанных со словом «мёд» для русскоязычного читателя, и верностью оригиналу – если отвлечься от самого заглавия, из перевода видно, что речь идет о чем-то, не вполне тождественном мёду («Из вереска напиток / Забыт давным-давно. / А был он слаще мёда, / Пьянее, чем вино»).

Рвут крылышки на части, так что трещит в ушах;  
 Пьют мед дремучих пасек, и яблочный кларет,  
 И темное густое вино, ублюдок старых лет.

[Мандельштам О. Э. 2001: 156]

Такое словосочетание выглядит непонятным и в данном контексте, на первый взгляд, ничем не мотивированным. Помимо всего прочего, использование слова *ублюдок* в нейтральном перечислении напитков стилистически шаг настолько рискованный, что волей-неволей вынуждает читателя задуматься о каких-то особых языковых пластах, санкционирующих подобный выбор. Подчеркнем сразу же, что оригинальный текст гораздо лаконичнее и никакого аналога интересующему нас слову в себе не содержит:

И сбоку ее четыре сына садятся, плача.  
 Еда уж вся готова: спешат их пригласить.  
 У них телега мяса крупной дичи и летающих птиц;  
 Пьют вино и кларет (светлое вино) из большого кубка.  
 (Et lès ses. III. fuis les asiet en plorant.  
 Li mengiers fu tos prêt: moult les va semonant.  
 Char ont de venoison et d'oïselin volant;  
 Burent vin et claret à une coupe grant.)

[Tarbé 1861: 110]

Не найдя прямых объяснений в оригинале, можно попытаться отыскать их в более широком контексте французской средневековой литературы. Действительно, попытка обратного перевода русского *ублюдок* хотя бы на современный французский язык, как кажется, дает некоторое подкрепление переводческой тактике Мандельштама. Наиболее явное соответствие слову *ублюдок* – *bâtard*, по крайней мере, основные значения этих слов ('внебрачный, побочный, гибрид, помесь') напрямую пересекаются<sup>1</sup>. Вместе с тем у французского *bâtard* имеются и

<sup>1</sup> Небезынтересно, что в том же 1922 г. *ублюдок* возникает и в прозе Мандельштама, причем речь также идет о Франции. Однако в данном случае его использование целиком укладывается в область пересечения значений *bâtard* и *ублюдок* и ни в чем не противоречит русскому общезыковому употреблению. Ср.: «Из союза ума и фурий родился ублюдок, одинаково чуждый и высокому рационализму энциклопедий,

такие значения, которых мы не обнаружим в русском слове, в частности ‘неподлинный, ненастоящий, смесь чего-либо (не только помесь животных)’, и, наконец, еще одно, имеющее непосредственное отношение к виноделию. Так называется определенный сорт вина (и винограда), известный в Южной Франции, Испании и Португалии, а позднее распространившийся и в другие уголки мира. Такое наименование существовало в Средние века, причем это вино, без сомнения, считалось ценным и дорогим<sup>1</sup>. Во всяком случае, в средневековых поэтических и прозаических романах оно фигурирует в перечнях напитков, подаваемых на торжественных пирах. Весьма выразительно, например, описание угощения на свадьбе Мелузины и Раймонда в старофранцузской поэтической версии романа о Мелузине, где в числе других драгоценных вин названо и *vin bastart*<sup>2</sup>.

Вполне вероятно, таким образом, что Мандельштаму, отнюдь не чуждому романской филологии, могли попадаться в

---

и античному воинству революционной бури – романтизм» [Мандельштам О. Э. 2001: 477].

- <sup>1</sup> Ср. [Besse 2008: 31–47]. Изначальную внутреннюю мотивировку такого названия вина в романской традиции мы вынужденно оставляем за пределами нашего рассмотрения в силу обширности этой проблемы. По-видимому, некоторая «двузначность» вообще присуща этому обозначению, оно явным образом указывает на смешение, соединение двух начал, однако в каждой конкретной традиции за этим может стоять нечто свое – указание на сорт винограда, выведенный путем скрещивания, на смешение разных субстанций, и даже на изготовление крепленого вина с добавлением сахара. Помимо всего прочего, разные исследователи могут давать разные толкования к значению этого словосочетания в средневековых источниках. Укажем лишь один пример подобного толкования из словаря вульгарной латыни Дюканжа, где этот оборот трактуется как обозначение смешанного вина (*vinum bastardum idem videtur quod mixtum*) [Du Cange, VIII: 343; IX: 393].
- <sup>2</sup> *Que ce fut grant infinité: / Vins d’Aunis, et vins de Rochelle / Qui fait eschauffer la cervelle, / Vin Vin de Thouars et vin de Beaune / Qui n’avoit point la couleur jaune; / Claré, romarin, yprocras / Y couroit par hault et par bas; / Vin de Tournus, vin de Digon, / Vin d’Acuerre et de Saint Jangou, / Et vin de Saint Jehan d’Angely; / On tenoit grand compte de lui. / Vin d’estaples et de Viart / Vindrent après le vin bastart; / Vin de Saint Poursain, vin de*

текстах многочисленные упоминания соответствующего вина, и это название совершенно точно связывалось им с поэтикой старофранцузских текстов об аристократических трапезах. Попутно отметим, кстати, что такой прием, как зашифровка определенной культурной парадигмы в именовании вин, в известном смысле для Мандельштама вполне характерен, во всяком случае в тех его стихах, где он прибегает к стилизации, шутке или пародии, – достаточно вспомнить в этой связи финальные строки стихотворения «Я пью за военные астры...» (1931 г.)<sup>1</sup>.

Что касается вина «бастард», то оно в качестве дорогого заморского напитка было известно и в средневековой Руси. В целом ряде текстов оно фигурирует под названием *бастр*, и именно здесь в описаниях русских церемониалов подача бастра в числе других заморских вин соседствует (как и в интересующем нас переводе Мандельштама) с подачей разных сортов мёда (см., например: [Забелин, I/2: 374–375]). В XVI в. князя-инока Вассиана Патрикеева упрекали в излишествах и, в частности, в том, что он пил редкие дорогие вина:

Пияше же нестяжатель сей романию, бастр, мушкатель, ренское белое вино.

На протяжении XVI – первой половины XVIII в. *бастр* регулярно фигурирует в росписях царских трапез, в частности при угощении иностранных послов (ср. «первая подача: романеи, бастру, ренского по купку» или «пять ведр романеи лутчей, пять ведр романеи под тою, два ведра бастру, пять ведр ренского»), их ввозят из заграницы, облагают пошлиной (ср. данные Новоторгового устава 1667 г.: «И великий государь указал: с вин и с ыных

---

Ris / Orent des vins clarés le pris. / L'Osaye mouveau, vin Donjon / Orent des meilleurs vins le non; Et s'orent vin de privilege, / Chascun en avoit en sa loge. / Chascun a tout ce qu'il demande, / Tant de vin comme de viande [Roach 1982: 360–363, стихи 1160–1180].

<sup>1</sup> «...Я пью, но еще не придумал – из двух выбираю одно: / Веселое асти-спуманте иль папского замка вино» [Мандельштам О.Э. 2001: 171]. Ср. комментарий Н.Я. Мандельштам: «Шутка. Говорил: они даже не заметили, какое я невероятное вино выбрал...» [Мандельштам О.Э. 1992: 406].

розных питей с иноземцев взять больши пошлин, как с ыных товаров у Архангельского города, с беремянных бочек алкана, бастры, мальмазеи, мушкатели по 66 ефимков с бочки, с романеи с беремянной бочки по сороку ефимков, с полуберемянных бочек ренского по 20 ефимков з бочки») и т. п. Любопытно, впрочем, что в словаре языка XVIII в. (вып. 1) слово *бастр* трактуется уже скорее как «подмешанное» вино, нежели как вино особенно элитное и дорогое<sup>1</sup>. С XIX в. *бастр* (= вино) регулярно фигурирует в трудах по русской истории Н. М. Карамзина<sup>2</sup>, И. Е. Забелина, С. М. Соловьева, Н. И. Костомарова и становится одной из опознаваемых читающей публикой примет русской старины. В качестве таковой это слово проникает и в исторические романы – вино под названием *бастр* неоднократно упоминается, например, в «Князе Серебряном» А. К. Толстого<sup>3</sup>.

Таким образом, О. Э. Мандельштам мог использовать понятие ‘бастард’ как знак французского и одновременно русского Средневековья, как некий универсальный элемент придворной

<sup>1</sup> Еще позднее эта лексема фиксируется не как название вина, а как обозначение низкосортного «ненастоящего» сахара, именно в таком значении *бастр* («бастра», «бастрок») фигурирует в словаре В. И. Даля. Вообще говоря, постоянная путаница терминов связана здесь, с одной стороны, с многозначностью французского слова *bâtard* и, с другой стороны, с разнообразием путей его заимствования в русский язык. Так, непосредственным источником заимствования «бастр, бастра» в значении ‘сахар’ является, по-видимому, немецкий язык, куда это слово в свое время проникает из французского [Фасмер, I: 132]. Очевидно, что каждый из языков-посредников (немецкий, голландский) привнес свои коннотации в это обозначение.

<sup>2</sup> Отметим, что для Н. М. Карамзина слово *бастр* являлось старинным обозначением канарского вина [Карамзин, III: 157, гл. IV десятого тома].

<sup>3</sup> В нашей перспективе особенно показателен один пример из этого романа: «Не колеблясь ни минуты, князь поклонился царю и осушил чашу до капли. Все на него смотрели с любопытством, он сам ожидал неминуемой смерти и удивился, что не чувствует действий отравы. Вместо дрожи и холода благотворная теплота пробежала по его жилам и разогнала на лице его невольную бледность. Напиток, присланный царем, был старый и чистый бастр. Серебряному стало ясно, что царь или отпустил вину его, или не знает еще об обиде опричнины» [Толстой А. К. 1981, гл. 8 («Пир»)].

пиршественной культуры, позволяющий, вместе с другими концептами подобного рода, конструировать некое единое героико-феодалное пространство.

Зачем же, однако, поэту могло понадобиться переводить этот термин (если он имел в виду именно его) словом *ублюдок*? Ведь в русском языке присутствовало и слово *бастард*, и – в качестве несомненного архаизма – даже слово *бастр*, обозначающее собственно ‘вино’. Традиции же употребления слова *ублюдок* по отношению к какому бы то ни было вину (особому сорту или смеси), насколько мы можем судить, никогда не было, хотя семантическое родство понятий ‘бастард’ и ‘ублюдок’ естественно ощущалось образованными носителями языка<sup>1</sup>.

Можно предположить, что строкой *ублюдок старых лет* мы обязаны наличию в интересующем нас слове особого спектра коннотаций, отсутствующих в заимствованиях *бастард* или *бастр*. Речь идет, прежде всего, о семантике уцелевшего, спасенного, сохранившегося с прежнего времени, связанной с древнерусским глаголом *ублюсти* = ‘уберечь, сохранить, спасти’. Этот глагол, помимо текстов собственно древнерусских<sup>2</sup>, достаточно хорошо представлен в диалектах и, что еще более существенно, в архаизирующих изводах русского литературного языка. Возможно, поэт отчасти переносит значение, присущее глаголу, и на слово *ублюдок*, в таком случае наша строка приобретает дополнительное прочтение – \*‘вино, сохраненное, уцелевшее, сбереженное с более благополучной поры (когда сыновья еще жили дома?)’. В пользу такого предположения говорит, как кажется, и синтаксическая организация строки.

<sup>1</sup> Любопытно, что когда в 60-е гг. XX в. в Крыму начинают культивировать сорт винограда бастардо Магарачский и производить вина с соответствующим названием («Бастардо Массандра»), то даже в обиходе за ними не закрепляется именование, использующее лексику *ублюдок*, хотя в речевом узусе связь русского *ублюдок* и романского *бастардо* иногда может обыгрываться.

<sup>2</sup> Ср., например: «...и одва Мьстиславны товарь оублюдоша» [ПСРЛ, II: 293] или «...егоже погребоша жива въ землю, хотяще ублюсти...» [ПСРЛ, X: 90].

Хотелось бы подчеркнуть еще раз, что если наша трактовка верна, то французско-русский и собственно русский коннотативные пласты не противоречат, а, напротив, подкрепляют и, так сказать, легитимизируют друг друга. Попросту говоря, только их совокупность может хотя бы отчасти компенсировать экспрессивность слова *ублюдок*, которая сама по себе кажется совершенно избыточной и неуместной в стихах о возвращении сыновей Аймона.

По-видимому, употребление этого слова вписывается в тактику «рискованного пересчета» понятий и лексики, которой Мандельштам придерживается в этом стихотворном переложении (вспомним еще раз о *мёде* и *княжатах*, появляющихся в нашем тексте). Верна или не верна предложенная нами трактовка, трудно отрицать, что автор в данном случае подталкивает аудиторию к некоему этимологизирующему усилию. Вообще, следует заметить, что этот перевод – учитывая специфику его ритмического рисунка – в большей степени дань поэтическому или даже филологическому эксперименту, чем может показаться на первый взгляд.

Другое дело – и здесь мы отчасти возвращаемся на позицию наивного читателя, – в какой мере ту часть эксперимента, которая относится к слову *ублюдок*, можно счесть поэтической удачей. Здесь мы, несмотря на все приведенные выше объяснения и ассоциации (делающие, смеем надеяться, его появление более естественным и оправданным), все же склонны думать, что оно остается странным, выпирающим из поэтической ткани перевода. Не исключено, впрочем, что подобная экстравагантность входила в общий замысел поэта, сближающего языковыми средствами Францию и Русь, но демонстративно разграничивающего Средневековье и современность.

## ЯЗЫК ПОЭЗИИ И ЯЗЫК НАУКИ

### ИГРА С ТЕРМИНАМИ В СТИХАХ 30-Х ГОДОВ<sup>1</sup>

*Я переставил шахматы с литературного поля  
на биологическое, чтобы игра шла честнее.*

Когда говорят о существовании особой струи «научной поэзии» в творчестве О.Э. Мандельштама, чаще всего имеют в виду стихотворения, тематически связанные или целиком посвященные тем или иным направлениям научной мысли, в первую очередь таким, как знаменитое «Ламарк» (1932 г.). Между тем в наследии поэта есть смысл, как кажется, выделять и комментировать еще одно явление, одновременно более конкретное и более всеобъемлющее, напрямую сцепленное с его интересом к языку научного знания. Речь идет о том, что на поверхностном уровне может быть охарактеризовано как игра с термином, а на более глубинном – как разнообразное использование в поэтической речи принципов научной номинации.

Интерес Мандельштама к эволюции научного стиля, имевшей место с конца XVII до конца XIX столетия, очевиден и декларативен:

Не обращать внимания на форму научных произведений так же неверно, как игнорировать содержание художественных: элементы искусства неумоимо работают и здесь и там [Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 398].

Прежде всего, как известно, Мандельштама занимали натуралисты. Из законченных статей и незавершенных набросков, посвященных языку науки, можно было бы составить своеобразную хронологическую портретную галерею (от Линнея до Дарвина), легко соотносимую с той «историей русской поэзии», которую Мандельштам задал в своих стихах, тем более что в прозе поэт всячески подчеркивал параллелизм между

---

<sup>1</sup> Совместно с А. Ф. Литвиной.

стилем и способом мышления в науке и художественной литературе, считая, например, что Дарвину в качестве сотрапезников более всего бы подошли мистер Пиквик и его создатель Диккенс, а в дорожные попутчики Палласу не без опасения приглашал Гоголя.

При этом, обращаясь к анализу научного стиля естествоиспытателей, Мандельштам, помимо сопоставления его с беллетристикой, живописью или музыкой, занят такими конструктивными, основообразующими проблемами, как принцип построения повествования, способы аргументации, динамизм vs. статичность в описании объекта. Поэту как будто некогда сосредоточиться на мелочах вроде отбора конкретных слов и механизмов порождения термина – здесь нет места для внимания к отдельным лексическим единицам, в особенности потому, что мир естественно-научного знания у Мандельштама безусловно интернационален и многоязычен одновременно. Работа со словом науки как таковым (в частности, эксплуатация возможностей полилингвизма) практически целиком уходит в собственные стихи, в поэтическую материю. Мы же, таким образом, приобретаем возможность двойного видения, используя прозаические тексты в качестве своего рода комментария, позволяющего точнее определить термин и оценить его роль в стихе.

Говоря о поэтических эффектах, которых добивается поэт, работая с языком науки, представляется методологически продуктивным разделить его стихотворное наследие на две неравные части – все, что было создано до «Стихов о неизвестном солдате» (март 1937 г.), и самые эти «Стихи». Разделение это, разумеется, условно – почти все средства обыгрывания терминов, которые поэт успел воплотить в стихах, написанных до марта 1937 г., так или иначе задействуются и в этом тексте. Однако здесь их концентрация настолько велика, наложение одних поэтических приемов на другие зачастую столь сложно, что функционирование научной лексики в рамках этой «новой поэтики» есть, как кажется, смысл рассматривать отдельно, предварительно выделив некоторые ме-

ханизмы интеграции термина в других текстах. При этом мы не ставили перед собой задачу рассмотреть все случаи терминологической игры в поэзии Мандельштама и тем менее представить их в виде единой системы. На наш взгляд, о какой-либо строгой системности здесь говорить не приходится, однако налицо целый ряд сквозных приемов и схожих решений, дополняемых окказиональными находками.

С той поры как европейская наука перестала говорить исключительно на латыни, возникла необходимость создания национальной терминологической номенклатуры. В связи с этим в каждой локальной культурной традиции появились сразу по меньшей мере две проблемы (а заодно и две возможности для лингвистической игры) – сходство и несовпадение терминологического и общеязыкового значения слова в пределах одного языка и использование в разных языках нетождественных концептов для порождения терминов, обозначающих одни и те же предметы или явления. В своем творчестве Мандельштам использует оба указанных семантических зазора, превращая их в одно из эффективных средств собственной поэтики и охотно сочетая с другими новаторскими поэтическими приемами.

Одним из признаков столкновения терминологического и общеязыкового значений у Мандельштама может служить словоизменительный повтор или, говоря точнее, синтагматическое соположение нескольких элементов словоизменительной парадигмы. Само по себе повторение ничем или почти ничем не перемежающихся форм одного и того же слова (*бежит волна волной волне хребет ломая* (1935 г.); *я узнал, он узнал, ты узнала* (январь 1937 г.); *чаша чаи и отчизна отчизне* (март 1937 г.) и т. п.) обладает совершенно очевидным потенциалом с точки зрения звуковой организации строки или строфы<sup>1</sup>. Однако до Мандельштама в русской поэзии оно практически не употреблялось в качестве регулярного средства, по всей видимости, из-за заметной асимметрии формы и содержания, презумпции тождества смысла у разных словоформ одной и той же лек-

---

<sup>1</sup> Ср. очерк «Грамматика как предмет поэзии» в настоящем издании, с. 68–82.

семь. Мандельштам же – с разными целями, привлекая различные дополнительные поэтические средства – данную презумпцию разрушает. В качестве одной из таких целей можно назвать противопоставление термина и нетерминологического употребления слова, а вернее – некое лобовое столкновение нескольких разноуровневых значений одной и той же лексемы.

Так, в стихотворении «Как дерево и медь – Фаворского полет...» (1937 г.) мы обнаруживаем повтор одного и того же слова в двух соседних строках:

Я обведу еще глазами площадь всей –  
(Всей) этой площади с ее знамен лесами<sup>1</sup>.

[Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 122]

Очевидно, что *площадь* означает здесь в одном случае ‘площадь математическую’, тогда как в другом – ‘площадь городскую’. При этом с математической площадью проделывается то, что с ней, как с понятием абстрактным, сделать, строго говоря, невозможно: ее *обводят глазами*, т. е. совершается действие, обычное по отношению к открытому пространству города.

Перед нами, таким образом, нечто вроде деконструкции устоявшегося языкового тропа, в свое время послужившего основой для образования термина. Поэт словно обязывает слово обнажить каждое из своих значений и оживить стершуюся от долгого употребления связь термина и некогда породившей его многозначной лексической единицы.

В то же время повтор – отнюдь не единственное средство, позволяющее Мандельштаму обыгрывать в стихотворении терминологические и нетерминологические значения слов. Подобная игра, в частности, может служить кульминационной точкой в тех стихах, которые целиком принадлежат сфере «научной поэзии». Так, стихотворение «И я выхожу из простран-

---

<sup>1</sup> Как известно, за строкой *(Всей) этой площади с ее знамен лесами* кроется определенная текстологическая проблема, не влияющая, впрочем, на общий ход нашего рассуждения: в большинстве источников текста отсутствует слово *всей*, и финал стихотворения тем самым оказывается дефектным с метрической точки зрения. См. подробнее: [Гаспаров 1996: 117].

ства» (1933–1935 гг.) построено на соположении, взаимопроникновении трех начал: абстрактно математического, философского и природно-растительного:

И я выхожу из пространства  
В запущенный сад величин  
И мнимое рву постоянство  
И самосознание причин.  
  
И твой, бесконечность, учебник  
Читаю один, без людей, –  
Безлиственный, дикий лечебник,  
Задачник огромных корней<sup>1</sup>.

[Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 79]

Своеобразная оркестровка этого соположения выстраивается с помощью слов, которые вполне употребимы в общем литературном узусе, и в то же время большинство из них являются научными терминами, причем иногда у них имеется собственное значение в разных областях знания. *Пространство, мнимые величины, постоянная, бесконечность* – все эти термины из аппарата математики порой слегка видоизменяются или даже расчлняются так, что часть из них может быть принята за слова без терминологической составляющей, а часть, в свою очередь, за осколки биологических терминов, также имеющих отношение к сюжету стихотворения (ср., например, принятое в геоботанике со времен Дарвина словосочетание *постоянство видов*, подразумевающее то постоянство, которое является мнимым в перспективе теории Ламарка). Несколько особняком стоит лексика из арсенала философии, впрочем также отчасти пересекающаяся с элементами математического языка.

При этом не все опорные многозначные слова в данном тексте можно охарактеризовать как термины. В случае с амбивалентным использованием глагола *рву* не вполне оправданно даже говорить о многозначности как таковой, скорее перед

---

<sup>1</sup> При анализе данного стихотворения мы частично опираемся на наблюдения Б. А. Успенского над процессом превращения омонимии (или квазиомонимии) в полисемию у Мандельштама, сформулированные в работе: [Успенский Б. А. 2000: 314–315].

нами одновременная реализация двух связанных значений глагола – *рву* = ‘уничтожаю’ (письмо, связи) и *рву* = ‘срываю’ (растения, цветы). Эта амбивалентность оттеняется двумя значениями эпитета *безлиственный*, равно актуальными для стихотворения, – не имеющий листов учебник и не упоминающий целебных листьев или лиственных растений лечебник (а заодно и лишенный листьев сад).

И наконец, в последней строке этого насквозь «терминологического» текста появляется лексема *корень*, которая используется сразу в трех ее значениях, отражающих три смысловых потока стихотворения, – корень как математический термин, как общеязыковое название части растения, являющееся в то же время термином ботаническим (и даже медицинским), и как обозначение первопричины, происхождения, источника чего-либо. При этом, как кажется, допустимо отметить в данном контексте и еще одно значение – ‘корень слова’, легко встраивающееся в метафорику учебных пособий и словесной игры как таковой.

Кроме того, в этом стихотворении уже проступает еще одна трудноуловимая особенность работы поэта с терминологией. Речь идет об использовании потенциала устойчивых сочетаний и специфических номинаций из обихода гуманитарного знания, будь то история, филология (лингвистика здесь стоит несколько особняком), право или философия. Граница между общеязыковым и научным значением и употреблением подобного рода квазитерминов или культурных клише (вроде *родовой строй*, *самосознание*, *переселение народов* и т. д.) куда более трудноопределима, чем в случае с терминологией точных и естественных наук, а иногда такой границы как будто бы и не существует вовсе. Тем не менее, сколь бы минимальна и почти неуловима ни была такая противопоставленность, поэт, как кажется, изыскивает средства для языковых манипуляций с нею и для сопоставления различных семантических оттенков, которые слово может принимать в составе «гуманитарного» термина, термина естественно-научного и в нейтральном с этой точки зрения регистре. Обыгрыванию, например, может под-

вергаться устойчивость, фразеологическая инертность «гуманитарного» термина в сочетании с некоторой стилистической неуместностью его употребления в языке поэзии.

В качестве относительно просто устроенного случая подобной игры можно вспомнить известный пример из стихотворения «Чтоб, приятель и ветра и капель...» (март 1937 г.), где в строках *украшался отборной собачиной / египтян государственный стыд* явно эксплуатируется существование социально-исторического термина *государственный строй*. Собственно говоря, в одном из вариантов именно это сочетание, *государственный строй*, и фигурировало, лишь потом оно было заменено на *государственный стыд* [Мандельштам Н. Я. 2006: 442–443]. При этом конструкция *государственный стыд* оказывается более многослойной, поскольку, не утрачивая собственной семантики, она автоматически воскрешает в памяти и сочетание *государственный строй* (как в силу частотности и ожидаемости его употребления применительно к древним обществам, так и в силу фонетического подобия начальных частей слов *строй* и *стыд*)<sup>1</sup>. «Реконструированное» же *государственный строй*, коль скоро речь идет об изображениях на колоннах храмов, в пирамидах и в гробницах, ассоциируется, в свою очередь, не только с терминологизированной идеей политического устройства, но и с мыслью о грандиозном строительстве как таковом, едва ли не главной для современного читателя характеризующей приметой Древнего Египта. Таким образом, слово *строй*, исчезнув из текста, оставило по себе память как в качестве элемента термина, так и в качестве корневой основы целой группы общезыковых единиц.

В стихотворении же «Не у меня, не у тебя – у них...» (1936 г.) разворачивается полновесная триада «грамматический термин» – «термин биологический» – «термин общекультурный» (весьма близкий к нетерминологическому пласту лексики). Присутствие естественно-научной стихии оказалось, вообще говоря, не столь очевидным даже для «первого чита-

---

<sup>1</sup> Ср. о примерах такого рода у Мандельштама: [Успенский Б. А. 2000]. Еще о сочетании *государственный строй* см. главу «Франсуа Вийон и Древний Египет» в настоящем издании, с. 83–86.

теля». Н. Я. Мандельштам, по ее собственным воспоминаниям, услышав этот текст впервые, спросила: «Кто это *они* – народ?», на что получила ответ: «Нет, это было бы слишком просто» [Мандельштам Н. Я. 2006: 372–373]. В самом деле, эффект этого стихотворения таков, что при некоторой невнимательности (как будто предвиденной поэтом) оно может быть понято в двух совершенно разных смысловых перспективах: так сказать, социально-исторической и естественно-научной –

Не у меня, не у тебя – у них  
Вся сила окончаний родовых:  
Их воздухом поющ тростник и скважист,  
И с благодарностью улитки губ людских  
Потянут на себя их дышащую тяжесть.

Нет имени у них. Войди в их хрящ –  
И будешь ты наследником их княжеств.  
И для людей, для их сердец живых,  
Блуждая в их извилинах, развивах,  
Изобразишь и наслажденья их,  
И то, что мучит их, – в приливах и отливах.

[Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 100–101]

Синтагмы, где упоминается *родовое*, *наследник княжеств*, безымянность тех, кому посвящен текст, как будто погружают слушателя в неизменный мир народной архаической традиции, пользуясь выражением современного исследователя, в «культуру безмолвствующего большинства». С другой стороны, в тексте мы наблюдаем явное противопоставление загадочных *их* – роду людскому (ср. *И с благодарностью улитки губ людских / Потянут на себя их дышащую тяжесть* и далее), по крайней мере из первой строфы вроде бы следует, что *они* – это вовсе не люди. Стихотворение тем самым может быть прочитано как своеобразное продолжение «Ламарка», как гимн (беспозвоночным морским?) организмам, стоящим на предшествующих ступенях эволюционной лестницы.

Разумеется, будучи разъятыми, две эти перспективы оказываются почти комически плоскими, и в реальном пространстве поэтического произведения эффект строится на их переплетении и нерасчленимости. М. Л. Гаспаров, усматривая в этом сти-

хотворении только его социально-антропологическую составляющую, предположил, что мандельштамовское «нет, это было бы слишком просто» вызвано тем, что речь здесь идет не только о народе, современном поэту, но и о предках [Гаспаров 1996: 104]. На наш же взгляд, это решительное отрицание в автокомментарии Мандельштама объясняется тем, что мир предков в стихотворении к миру людей отнюдь не сводится, а подразумевает некоторое нерасчленимое и древнее единство живого. В этом произведении все двоятся, даже те слова, которые кажутся напрямую связанными с терминологией эволюциониста (*улитки* / улыбки, *хрящ* ‘вид соединительной ткани / крупный песок из обломков горных пород’).

В то же время слово *княжества*, а тем более – *род*, как будто бы отсылающие исключительно к миру человеческих установлений и институций, могут быть прочитаны как элементы биологической таксономии или их субституты. *Княжества* под таким углом зрения соотносятся с биологическим *царством* (в традиционной классификации, восходящей к Линнею, как известно, первая, самая общая, дихотомическая пара обозначается как *царство животных* и *царство растений*) или с одной из составляющих его частей – метафора, породившая термин, в таком случае поэтизируется, домысливается и расширяется, переносясь на следующие классификационные единицы (*царство* оказывается состоящим из *княжеств*).

Такое построение могло бы показаться слишком реконструктивным и произвольным, если бы не сочетание *родовые окончания*, непосредственно ассоциирующееся с понятием *рода* живых организмов в биологии (важнейшей таксономической единицы), а отчасти – в более узком значении – и с родовыми окончаниями латинских названий животных и растений, которые столь часто упоминаются в любом из сочинений натуралистов. С другой стороны, нерасчленимость изображаемой Мандельштамом живой стихии держится во многом за счет объявленной поэтом безымянности тех, кто ее представляет: если это животные, то еще не описанные и не названные, если люди, то не имеющие имен, а следовательно, и языка.

Эта аморфность, почти безъязыкость, передается, однако, именно обнажением языковых структур, с использованием уже известного нам по другим текстам приема актуализации элементарной грамматики. В самом деле, первая строка – не что иное, как воспроизведение значительной части парадигмы личного местоимения из школьной грамматики (*я, ты, они*), а вторая строка, помимо предполагаемого нами «биологического смысла», обладает и явным «смыслом грамматическим». С помощью грамматического термина *родовые окончания* не просто задается лингвистическая перспектива текста, но и совершенно точно выражается то, что иконически задано в начале стиха: местоимения первого и второго лица (*я* и *ты*) лишены показателей рода, тогда как местоимения третьего лица (*он, она* и *оно*, объединенные поэтом в *они*) этими показателями, родовыми окончаниями, как раз обладают<sup>1</sup>.

Замечательно, что, породив в двух первых строках стихотворения это грамматически беспорное высказывание, в дальнейшем поэт пользуется именно той местоименной формой, которая не только нейтрализует все противопоставления по роду, но и создает пространство неопределенной синтаксической референтности. Если в первой строфе на уровне синтаксиса различие «нас», людей, и тех, кто скрывается за формой *их*, видно, как уже говорилось, достаточно отчетливо, то вторая строфа устроена нарочито двусмысленным образом: ее можно прочитать так, что *они* и *люди* будут противопоставлены друг другу, а можно – без подобного противопоставления.

Этот эффект достигается благодаря некоторым отступлениям от стандартной стилистической нормы литературного языка: местоимение *их* употребляется, вопреки этой норме, слишком часто, и при этом объект референции у него неоднозначен. В самом деле, как следует устанавливать, например, этот объект для конструкции *в их извилинах, развивах*? В извилинах, развивах *сердец* или в извилинах, развивах тех, у кого нет имени (тех, кто людям противопоставлен)? В конструкции *наслаждений их* эта неопределенность устроена трехступенчатым

<sup>1</sup> Указано устно Н. Н. Запольской.

образом: наслаждения *сердец*? – наслаждения *людей*? – наслаждения безымянных существ, людям противопоставленных? Аналогичную трехступенчатость мы находим и в конструкции *мучит их* (кого – сердца/людей/безымянных существ?). Помимо всего прочего, на эту недискретность накладывается и присущая русскому языку омонимия притяжательной формы и формы винительного падежа местоимения третьего лица.

Вообще говоря, обыгрывание элементарной грамматики в стихах Мандельштама, сопровождающееся нарушением усредненных стилистических норм, зачастую служит своеобразным сигналом обращения к первоосновам бытия, к эпохе доисторической («...до того как еду и питье называли ‘моя’ и ‘мое’»)<sup>1</sup>. В стихотворении же «Не у меня, не у тебя – у них» игра с различными терминологическими рядами и различными грамматическими возможностями местоимения позволяет заглянуть еще дальше – в стихию неформленности и неопределенности, в мир без названий, где человеческое еще неотделимо от природного и не противопоставлено ему, в нечто более архаичное, чем архаика.

Сам поэт, по воспоминаниям Н. Я. Мандельштам, выделял в этом стихотворении не терминологическую разнонаправленность, не синтаксическую неоднозначность и не стилистическую шероховатость, порождаемую избытком *их*, но лишь фонетические причины, обусловившие это избытие:

О. М. пересчитал, сколько раз встречаются сочетания «их» и «из», и почему-то решил, что это влияние испанской фонетики – он тогда читал «Сида» и испанских поэтов. Слушал по радио испанские передачи. Но испанская фонетика была у него, вероятно, самая фантастическая [Мандельштам Н. Я. 2006: 372–373].

Это наблюдение Мандельштама над звуковым строем собственного произведения не только очевидным образом подчеркивает отсутствие барьера между языками в поэтической речи<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ср. главу «Грамматика как предмет поэзии», с. 74–82.

<sup>2</sup> Ср. уже приводившиеся нами рассуждения Мандельштама в статье «Заметки о Шенье» (1922 г.): «...в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через голо-

и – тем более – в том мире, который в стихотворении описывается, но и косвенно отмечает предшествование упорядоченного звука упорядоченному значению.

Таким образом, целый ряд стихов Мандельштама эксплуатирует мнимую денотативную строгость термина в национальных языках, где терминологическая единица еще может помнить свое семантическое родство с многозначным словом-прототипом, где одни и те же слова используются для образования терминов в разных областях знания. Последнее порождает схожие или внешне тождественные словесные комплексы, лежащие на грани омонимии и полисемии.

Еще один тип терминологического многообразия связан, как известно, не с множественностью речевых регистров (язык науки – общелитературный язык – разговорный язык и т. п.) в пределах одного языка, но с полилингвизмом научного языка, терминологической номенклатуры как таковой. Последователи Линнея с давних пор стремились не только наделить каждый обнаруженный ими вид живых существ систематически правильным латинским наименованием, но и со всей возможной тщательностью сохранить его местное, народное название. Если же такового не оказывалось или – что случалось еще чаще – оно не обладало требуемым дифференцирующим потенциалом (не давало возможности, например, различать два биологических вида, принадлежащих к одному роду), приходилось что-то додумывать и выдумывать, прибегая к буквальному переводу с латыни или комбинируя этот перевод с автохтонными обозначениями.

Этот процесс конструирования имен особенно ясно виден в переводах трудов П. С. Палласа, выполненных его учениками, членами экспедиций, зачастую при его непосредственном участии. Дело не сводилось, разумеется, к одним лишь названиям. Необходимо было выработать некий стандартный язык описания,

---

вы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются» [Мандельштам О. Э. 1993–1999, II: 282–283].

более или менее соответствующий определенности латинского текста. Мандельштам, столь чувствительный к языку натуралистов, обращал немалое внимание на эволюцию научного стиля от описания к характеристике, т. е. на ту сферу, где происходит становление точных слов для обозначения нужных признаков:

Блестяще разработанная столетними усилиями терминология в зоологии и в ботанике сама по себе обладает исключительной впечатляющей, образной силой. У Дарвина названия животных и растений звучат как только что найденные меткие прозвища [Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 215].

В трактатах П. С. Палласа, чьи труды Мандельштам высоко ценил, это становление разворачивалось в трех языковых стихиях – старшей (и наиболее универсальной) упорядоченной латинской, приближающейся к ней по фундаментальности немецкой и самой юной, русской<sup>1</sup>.

Тонкие оттенки схождений и различий в значениях терминов на этих трех языках используются в стихотворении «Когда щегол в воздушной сдобе...», создававшемся в те же дни (декабрь 1936 г.), что и рассмотренное выше «Не у меня, не у тебя – у них...»:

Когда щегол в воздушной сдобе  
Вдруг затрясется, сердцевит, –  
Ученый плащик перчит злоба,  
А чепчик – черным красовит.

Клевещет жердочка и планка,  
Клевещет клетка сотней спиц,  
И все на свете наизнанку,  
И есть лесная Саламанка  
Для непослушных умных птиц!

[Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 102]

Не вызывает сомнений, что в этом стихотворении имеются несколько метафорических уровней, тесно связанных друг

---

<sup>1</sup> Немаловажно, разумеется, что чтение на немецком, в том числе и текстов, написанных натуралистами, было для Мандельштама практически столь же доступным и естественным занятием, как и чтение на родном языке.

с другом. Наиболее общий из них очевиден и эксплицируется вполне явно: щегол – это разгневанный ученый (профессор? студент?). По-видимому, этот образ возникает из устойчивого словосочетания *ученая птица* (*ученый скворец, ученый попугай, ученая сова, ученый щегол* и т. п.), обычно подразумевающего прирученную птицу, умеющую говорить или откликаться на зов хозяина, выполнять команды и трюки и т. п. В строках Мандельштама осуществляется семантический сдвиг<sup>1</sup>: *ученая птица* – ‘птица-ученый’ (не желающий кого-либо слушаться, кому-либо подчиняться, действовать по чьей-либо указке).

Выстраиваемый поэтом образ, скорее всего, не принадлежит миру современности – на эту мысль наводит не столько *ученый плащик*, который остается университетским атрибутом вплоть до нашего времени, сколько упоминание Саламанки, древнейшего университета Европы, чей расцвет ассоциируется по преимуществу со Средневековьем и ранним Новым временем. Так или иначе, присутствие латыни как языка европейской науки вполне ожидаемо в данном контексте, однако на уровне общей метафоры ‘щегол-ученый’ оно никак не вычленяется, ничем себя не выдает. Слова *плащик* и *чепчик* как таковые выглядят вполне органично в качестве элементов метафорического описания птичьего оперения (правда, у русского читателя может возникнуть легкая заминка, связанная с тем, что уподобляемый ученому щегол оказывается обладателем характерной детали женского костюма – чепчика).

Между тем эта шероховатость оказывается вполне объяснимой, если принять во внимание, что оба ключевых для построения «внутренней метафоры» слова, *плащик* и *чепчик*, по всей видимости, почерпнуты поэтом из языка немецкой орнитологии (в частности, популярной). Слова *Mantel* и *Haube* в немецкой традиции – это нормативные термины, которые регулярно

<sup>1</sup> Такое метаморфическое превращение птицы в ученого, вообще говоря, встречается и в других стихах Мандельштама. Ср. в избылиующем терминаторе стихотворении «Канцона» (1931 г.), первоначально называвшемся «География»: «Там зрочок профессорский орлиный, – / Египтологи и нумизматы – / Это птицы сумрачно-хохлатые / С жестким мясом и широкою грудиной» [Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 51].

используются для систематического описания птиц. Немецкое *Haube*, основным значением которого является ‘чепчик’, в языке зоологического описания означает определенную группу перьев на голове птицы, способных подниматься при определенных условиях, – то, что в русской орнитологической литературе называется термином *хохол*<sup>1</sup>.

Что же касается слова *плащик*, то оно безусловно ориентировано на немецкое *Mantel* ‘плащ’, но здесь в языковую игру вовлекается, по-видимому, еще и латинская подоснова русской и немецкой терминологии, а заодно и другие, не связанные с терминологией, межъязыковые ассоциации<sup>2</sup>. В русской традиции верхняя часть оперения птицы (та же, что называется по-немецки *Mantel*) именуется *мантия*, т. е. словом по звучанию чрезвычайно близким. По-видимому, в качестве зоологического или геологического термина (ср. *мантия моллюска*, *планетарная мантия* и т. п.) оно было выбрано под влиянием немецкого<sup>3</sup>. Однако Мандельштам воспользовался для своих поэтических нужд вовсе не им, а его неполным синонимом, отличающимся как семантически, так и стилистически, употребив уменьшительное *плащик*.

Чтобы правильно оценить причины такого выбора, необходимо, как кажется, вспомнить, что время создания этого сти-

<sup>1</sup> В данном случае мы наблюдаем семантический зазор между значением терминологическим и общеязыковым, хотя в русском и немецком языках он обладает различной природой. В повседневном узусе *хохолком* у птицы именуют перья на голове только в том случае, если они торчат. В зоологическом же описании *хохолком* называют определенные перья вне зависимости от того, приподняты они в конкретный момент или нет.

<sup>2</sup> О межъязыковой игре, замаскированных переводах и лингвистических подтекстах у Мандельштама см.: [Левинтон 1979; Лотман М. Ю. 1996: 59–60, примеч. 32]. См. также очерк «Калька или метафора» в настоящем издании, с. 23–28.

<sup>3</sup> На латыни соответствующие объекты называются *pallium*, в немецкой же терминологии может использоваться как непосредственно латинское *pallium* ‘покрывало, просторный плащ, верхняя одежда’, так и – гораздо чаще – *Mantel*, слово, в древности заимствованное из латыни (*mantellum, mantēlum* ‘короткий плащ, плащик’ < *mantum* ‘плащ, накидка’) и, в отличие от *pallium*, более освоенное.

хотворения приходится на период увлечения Мандельштама Испанией и испанским языком. Существенно также, сколь огромную роль в этом увлечении чуждой языковой стихией играла фонетика и фонетические законы и соответствия, которые поэт сам находил и выстраивал (см. выше его замечания о звучании слов *их* и *из*)<sup>1</sup>. Семантика и фонетика переплетены здесь, как кажется, довольно неожиданным образом: семантическая обусловленность (появление слова *плащик*) связана, как уже говорилось, с немецким орнитологическим термином *Mantel*, тогда как с точки зрения фонетики в этой строфе, наполненной звукоподражательными *щег-*, *перч-*, *чепч-*, *чер-*, *кр-*, щеглу необходим был именно *плащик*, а не иные, избыточные сонорными, именованья птичьих перьев.

С другой стороны, эти термины с сонорными (*Mantel*/*мантия*) как будто бы имплицитно поддерживаются смысловым и звуковым эхом загадочной *Саламанки*, появляющейся в финале стихотворения. Название старинного испанского города и по звучанию и по своим культурным коннотациям вызывает в памяти не только древнейший университет Европы, но и Испанию романтизированную, страну плащей и мантилий. Таким образом, мы отчасти имеем дело с тем же явлением, что и в строке *украшался отборной собачиной/Египтян государственный стыд*, правда, на этот раз оно устроено несколько сложнее – аура немецкого термина *Mantel*, ни разу не прозвучавшего в тексте напрямую, распространяется сразу на весь строй стихотворного образа.

---

<sup>1</sup> Для Мандельштама, вообще говоря, характерно вполне традиционное сопоставление чужого языка с языком птиц: ср. *О, как мучительно дается чужого клетота полет* из «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» (май 1933 г.) [Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 73] (в ряде изданий эта строка читается несколько иначе: *О, как мучительно дается чужого клетота почет* [Мандельштам О. Э. 2009–2011, I: 181]).

## ГРАММАТИКА КАК ПРЕДМЕТ ПОЭЗИИ

*И глагольных окончаний колокол  
Мне вдали указывает путь,  
Чтобы в келье скромного филолога  
От моих печалей отдохнуть.  
Забываю тягости и горести,  
И меня преследует вопрос:  
Приращенье нужно ли в аористе  
И какой залог «непайдевокс»?*

*Судьба, судьбы, судьбе,  
судьбою, о судьбе...*

Б. Окуджава

В собранных здесь очерках нам то и дело приходится поверять свое прочтение поэтических строк Манделъштама его прозаическими текстами. Разумеется, проза поэта во множестве случаев может служить своеобразным ключом к его стихам. Ключ этот, впрочем, требует осторожного обращения, так как бросающееся в глаза сходство поэтической и прозаической темы может подтолкнуть исследователя к чересчур однозначному и прямолинейному истолкованию стихотворного текста. В то же время отказаться от сопоставления прозы и поэзии поэта, разумеется, невозможно, тем более что ресурс этот до сих пор использован, как кажется, даже меньше, чем биография Манделъштама или воспоминания о нем.

Сейчас мы хотели бы сосредоточиться не на выразительных и точных совпадениях того, что сказано стихами и прозой, но на более глубинной и оттого поневоле более умозрительной связи некоторых прозаических высказываний и поэтических приемов. Отправной точкой на этот раз нам будет служить не стихотворная строка, а отрывок из «Шума времени»:

В детстве я совсем не слышал жаргона, лишь потом я наслушался этой певучей, всегда удивленной и разочарованной, воспросительной речи с резким ударением на полутонах. Речь отца

и речь матери – не слиянием ли этих двух речей питается всю долгую жизнь наш язык, не они ли слагают его характер? Речь матери – ясная и звонкая, без малейшей чужестранной примеси, с несколько расширенными и чрезмерно открытыми гласными, литературная великорусская речь; словарь ее беден и сжат, обороты однообразны, – но это язык, в нем есть что-то коренное и уверенное. Мать любила говорить и радоваться корню и звуку приbedненной интеллигентским обиходом великорусской речи. Не первая ли в роду дорвалась она до чистых и ясных русских звуков? У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безъязычие. Русская речь польского еврея? – Нет. Речь немецкого еврея? – Тоже нет. Может быть, особый курляндский акцент? – Я таких не слышал. Совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки, где обычные слова переплетаются со старинными философскими терминами Гердера, Лейбница к Спинозы, причудливый синтаксис талмудиста, искусственная, не всегда договоренная фраза – это было все что угодно, но не язык, все равно – по-русски или по-немецки [Мандельштам О. Э. 2001: 280–281].

Чем замечателен для нас приведенный текст помимо общей несомненной ценности всякого высказывания поэта о собственном детстве, о своей семье?

Как кажется, есть некоторые особенности, выделяющие данный фрагмент даже на фоне предельной концентрированности языковой и литературной рефлексии, которая присуща всему «Шуму времени». Первая из них лежит почти на поверхности и в целом достаточно очевидна – мы не знаем другого такого поэтического или прозаического произведения Мандельштама, где была бы столь эксплицитно и последовательно выдержана дихотомия языка и речи. Условно говоря, за речью матери, хотя и с некоторыми оговорками, стоит язык, тогда как речи отца в таком статусе отказано. Разумеется, заметив в мандельштамовском тексте противопоставление языка и речи, невозможно не вспомнить лингвистическую концепцию Ф. Соссюра, тем более что контрапункт размышлений поэта достаточно точно совпадает с основными ее положениями.

В самом деле, «тестируя» речь своего отца, Осип Мандельштам как будто бы проверяет ее с помощью критерия принад-

лежности/непринадлежности к некоторой этнической среде (*русская речь польского еврея, речь немецкого еврея, особый курляндский акцент*), поначалу может показаться, что имеется в виду и в самом деле только акцент, фонетические особенности, выдающие уроженца той или иной местности. Однако, как нетрудно убедиться, Мандельштам подразумевает здесь принадлежность к целостному культурно-языковому социуму и в определенном смысле рассматривает в своем описании языка как систему, перебирая едва ли не все его уровни – не только фонетику, но и лексику, синтаксис и отчасти грамматику. Социальное (язык) отчетливо противопоставлено у него индивидуальному, которое для него «всего лишь» речь<sup>1</sup>.

Примечательна, кроме того, та вполне лингвистическая терминология, которую использует Мандельштам, описывая звучащую речь своей матери – здесь профессиональная приверженность поэта к звуку пересекалась с профессиональными предпочтениями лингвистов сосюрховской школы, которые начинали возводить свое здание системности языка, опираясь, в первую очередь, на фонетику.

Характерна также та россыпь языков и диалектов, которая является нам на столь коротком отрезке повествования: великорусское, немецкое, польское, курляндское полуязычие заставляет отвлечься от мысли, что Мандельштам говорит здесь только о специфике собственного овладения русским языком. Вавилонская пестрота его перечисления подталкивает к тому, чтобы особенности семейного идиолекта воспринимались на фоне языка как такового, языка как главного объекта «Курса общей лингвистики».

Читал ли Мандельштам опубликованные лекции женева профессора? Никакими указаниями на этот счет мы вроде бы

---

<sup>1</sup> Лишь в одном случае мы находим в этом фрагменте своеобразную омонимию этих терминов, когда слово *язык* выступает как обозначение речи (такая омонимия, заметим, зачастую неизбежна и в современных лингвистических описаниях). Однако тем нагляднее утверждение, что этот «совершенно отвлеченный, придуманный язык... – это было все что угодно, но не язык».

не располагаем<sup>1</sup>, однако возможностей познакомиться с идеями Ф. Соссюра было более чем достаточно, и почти не возникает сомнений, что это знакомство в том или ином виде состоялось. Хорошо известно, что поэт был близок едва ли не со всеми, кто развивал в России соссюровское направление языкознания. Любопытно, например, что октябрь 1919 г. Мандельштам провел в Коктебеле вместе с С. О. Карцевским, учившимся в Женеве у А. Сеше и Ш. Балли, публикаторов соссюровского курса. По возвращении на родину Карцевский сделал весной 1918 г. доклад в диалектологической комиссии Академии наук, где излагались основные постулаты учения Соссюра о языке [Соссюр 1977: 28, примеч. 4].

Еще теснее Мандельштам был связан с другим «распространителем» идей Соссюра, С. И. Бернштейном. Бернштейн, в частности, записывал чтение Мандельштама в Институте живой речи, и одна из этих записей приходится, по-видимому, на 1922 г. (ср. [Шилов 2003]), а 8 декабря 1923 г. этот исследователь читает на лингвистической секции Института литератур и языков Запада и Востока реферат о теории Соссюра [Соссюр 1977: 28, примеч. 4].

С точки зрения хронологии событий весьма показательно, что Мандельштам, и прежде друживший и много видевшийся с участниками Московского лингвистического кружка, в 1923 г. становится его членом. Летом этого года он организует там ряд бесед, посвященных современной поэзии и новейшим методам

---

<sup>1</sup> Как известно, реконструированный курс Соссюра был впервые опубликован в 1916 г., второе и третье издание появились соответственно в 1922 и 1931 гг., в 1931 же г. был опубликован и перевод на немецкий язык. В 1933 г. появляется русский перевод – «Курс общей лингвистики», перевод с 2-го французского издания А. М. Сухотина под редакцией и с примечаниями Р. О. Шор, вводная статья Д. Н. Введенского, Москва (см. подробнее статью А. А. Холодовича в книге: [Соссюр 1977]). Таким образом, в принципе нет ничего невозможного в том, что Мандельштам обращался непосредственно к тексту Соссюра. Мы, однако, ввиду отсутствия каких-либо текстологических совпадений, скорее склонны думать, что он знал об учении Соссюра по рассказам и пересказам своих друзей-лингвистов.

ее изучения (см. подробнее: [Якобсон 1996: 362, 367, 371]). Осенью же 1923 г. и зимой 1924 г. Мандельштам пишет «Шум времени». Не удивительно, что в этот период, явно окрашенный особым интересом к методам и теории языкознания, текст его прозаического сочинения местами оказывается весьма и весьма «лингвистичным».

При этом следует, конечно, учитывать, что научные теории и научная терминология подхватывались поэтом лишь настолько, насколько они подходили в данный момент для его собственного умонастроения, для его собственной работы. Неслучайно, согласно, быть может, чересчур скептическому замечанию мемуариста Б. В. Горнунга, инициированные Мандельштамом встречи поэтов и лингвистов летом 1923 г. «ничего не дали поэтам, но были интересны членам кружка» [Якобсон 1996: 362]. Более того, если говорить о поэзии Мандельштама, последовательное разделение понятий, свойственное учению Соссюра, едва ли глубоко захватывало эту сторону его творчества. В самом деле, обнаруживая в стихах Мандельштама слова *язык* или *речь*, мы можем задуматься о соссюрианской подоплеке их использования, но было бы, как кажется, бессмысленным педантизмом пытаться за каждым таким словоупотреблением искать четкую противопоставленность этих концептов и приписывать им собственно соссюровское наполнение.

Строго говоря, теорию языка, «высокую лингвистику», нельзя даже в полной мере рассматривать как сквозную тему творчества и размышлений поэта. Характер лингвистических интересов Мандельштама, а вернее – фокус его лингвистического внимания, явно изменяется во времени: условно говоря, на смену «служанки серафима» фонетике приходит грамматика, но уже в совсем ином обличье, не имеющем непосредственного отношения к теории языкознания.

Так, в прозе поэта мы обнаруживаем оживление и разрастание до масштабов бытия знакомых ему со школьных лет грамматических категорий мертвых языков. Он начинает свой воображаемый диалог с почти каламбурного сопоставления двух

значений слова *время* – общеязыкового и терминологического, используемого в грамматических описаниях:

Ты в каком времени хочешь жить?

Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залого – страдательном. «В долженствующем быть». Так мне дышится. Так мне нравится. Есть верховая, конная, басмаческая честь. Оттого-то мне и нравится славный латинский «герундивум» – этот глагол на коне: *laudaturus est*. Да, латинский гений, когда был жаден и молод, создал форму повелительной глагольной тяги как проблему всей нашей культуры. И не только «долженствующее быть», но «долженствующее быть хвалимым» – *laudatura est* – то, что манит и тянет... («Путешествие в Армению», 1933 г.) [Мандельштам О.Э. 2001: 401–402].

Разумеется, сам по себе небезынтересен тот факт, что Мандельштам видит в наличии или отсутствии той или иной грамматической категории в языке выражение духа нации и духа времени, т. е. производит некоторую операцию, которая на разных этапах развития лингвистики как науки считалась то совершенно запретной, то – при соблюдении определенных условий – допустимой и продуктивной. Но здесь, как кажется, нет нужды искать аналогии, возводящей рассуждение поэта к какой-то определенной научной доктрине или школе. Гораздо интереснее, на наш взгляд, самая способность к метафоризации нескольких строк из учебника латыни или древнегреческого. Умение радоваться, повторяя «трудные места» из грамматического пособия, желание вновь примерить на себя роль школяра, отвечающего на каверзные вопросы из грамматики, видно и в шуточных стихах, вынесенных нами в качестве эпиграфа.

Еще более существенным нам кажется, что уже в «Шуме времени» можно найти намек и зародыш некоего приема, который станет характерным скорее для поздних стихов. В поэтическом наследии О. Мандельштама мы находим довольно много случаев демонстративного повтора одной и той же лексемы в разных ипостасях ее словоизменительной парадигмы, своего рода поэтизацию грамматики. Чтобы показать, что, собственно, мы имеем в виду, приведем сразу же некоторые примеры, оставляя за собой возможность вернуться к их более подроб-

ному разбору. В «Стихах о неизвестном солдате» (1937 г.) есть модель, включающая три элемента такой словоизменительной парадигмы:

И за полем полей поле новое  
Треугольным летит журавлём –  
Весть летит светопыльной обновой –  
И от битвы вчерашней светло.

[Мандельштам О.Э. 2001: 244]

Такого рода конструкция может обладать и двучленной структурой:

Чаша чаш и отчизна отчизне –  
Звездным рубчиком шитый чепец  
Чепчик счастья – Шекспира отец.

[Мандельштам О.Э. 2001: 245]

Подчеркнем сразу же, что интересующий нас прием не является отличительной особенностью одного только цикла «Стихов о неизвестном солдате». Можно упомянуть здесь, к примеру, «Необоримые кремлевские слова – / В них оборона обороны / И брони боевой...» («Обороняет сон мою донскую сонь», 1937 г.) [Мандельштам О.Э. 2001: 238; Мандельштам О.Э. 1992: 155] или:

Я узнал, он узнал, ты узнала,  
А потом куда хочешь влеки –  
В говорливые дебри вокзала,  
В ожиданья у мощной реки.

[Мандельштам О.Э. 2001: 234]

Как мы видим, в последней из приведенных строф в пределах одной строки дана парадигма спряжения глагола по трем лицам единственного числа. Инвертированный порядок парадигмы, скорее всего, объясняется обращением к определенному адресату. При этом изменение в последовательности противопоставляет местоимение 2-го лица ед. числа (адресат) – местоимениям 1-го и 3-го лица ед. числа.

Такая противопоставленность адресату обусловлена, по-видимому, намерением свести в одном семантическом поле

местоимения 1-го и 3-го лица ед. числа. Вновь они сходятся в заключительной, кульминационной строфе стихотворения, где столкновение местоимений 1-го и 3-го лица акцентируется притяжательной формой «его», омонимичной падежным формам винительного и родительного падежа личного местоимения (*к нему – его – я*):

И к нему, в его сердцевину,  
Я без пропуска в Кремль вошел,  
Разорвав расстояний холстину,  
Головою повинной тяжел.

Итак, перед нами некий устойчивый прием, возрождающийся на разных этапах построения поэтического текста. С чем же мы, однако, имеем дело? Идет ли здесь речь о «поэзии грамматики» и «грамматике поэзии», описанных в знаменитых тезисах Р. Якобсона? Как кажется, даже по чисто внешним параметрам в «парадигматических» стихах Мандельштама мы сталкиваемся с явлением иного рода – грамматический строй, в соответствии с концепцией Якобсона, служит основой стиха имплицитно, поэтическая речь лишь особым образом маркирует грамматические формы, наделяет их «сигнификативной способностью».

У Мандельштама же происходит нечто большее – превращение грамматической парадигмы (или ее части) в ядро поэтического образа. При этом поэт эксплуатирует не столько лингвистическую категорию как таковую, сколько совершенно особый род ее манифестации. Его не интересуют в данном случае тонкие оттенки в возможностях употребления конкретных грамматических форм или, например, сопоставление русских падежных значений с латинскими. Семантическая тяжесть падает на всю парадигму как целое, отчасти на порядок ее репрезентации, тогда как сами элементы этой парадигмы играют роли простые и незатейливые.

Понять природу и «первоисточник» лингвистических упражнений Мандельштама отчасти помогает сопоставление вариантов стихотворения «Бежит волна...», написанного в июле 1935 г.:

Бежит волна волной волне хребет ломаю,  
 Кидаясь на луну в невольничьей тоске,  
 И янычарская пучина молодая,  
 Неусыпленная столица волновая,  
 Кривеет, мечется и роет ров в песке<sup>1</sup>.

Как мы видим, в рамках первой строки выстраивается парадигматическая трехпадежная конструкция, задающая ритм всему стиху<sup>2</sup>. При этом, если верить дневниковым записям С. Б. Рудакова, первоначально интересующая нас строка выглядела иначе:

О<сип>, написал 10-ти-стишие. О море и Стамбуле. Первый стих:

Бежит волна волны волне хребет ломаю.

Я в спор о идиоме: «волна волны» (что это такое?), хотя сам факт употребления одного слова троекратно в падежном изменении очень интересен, и в частности дает интереснейшее рит-

<sup>1</sup> Пунктуация первой строки (столь значимая для смысла поэтического высказывания), которую мы находим в различных изданиях, принадлежит, по всей видимости, хранителям и издателям стихов, а не самому поэту. Во всяком случае, никакого единства здесь не наблюдается. Ср., например, «Бежит волна – волной волне хребет ломаю» [Мандельштам О. Э. 1991, I: 222; Мандельштам О. Э. 2001: 219] и «Бежит волна-волной, волне хребет ломаю» [Мандельштам О. Э. 1992: 137]. Именно из-за такой текстологической неясности мы позволили себе привести интересующую нас парадигму без знаков пунктуации, как это сделано в издании записок С. Б. Рудакова (см. далее).

<sup>2</sup> Возможно, одним из косвенных источников этой строки послужил стих 181–184 из XV книги «Метаморфоз» Овидия: *sed ut unda inpellitur unda / urgeturque prior veniente urgetque priorem, / tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur / et nova sunt semper* («Как волна на волну набегаёт, / Гонит волну пред собой, нагоняема сзади волною, – / Так же бегут и часы, вослед возникая друг другу, / Новые вечно...»), пер. С. Шервинского). Отметим, впрочем, что если эти строки и повлияли на стихотворный текст Мандельштама, то самый прием перечисления падежей позаимствован не отсюда. В оригинальном тексте «Метаморфоз» монотонная неуклонность смены волн передается не с помощью троекратного повтора в разных падежах одного и того же слова, а двумя парами повторяющихся (в одной из пар, впрочем, с варьированием) ассонирующих лексем *unda* и *urgeo* (*unda – unda – urgeturque – urgetque*).

мическое движение здесь, раскачку. Еще несколько замечаний. Оська на дыбы. Надин рада, что спор со мной, похваливает. Он ушел чинить сапоги и долго один бродил по городу, терзаем сомнениями. К вечеру сделано:

Бежит волна – волной волне хребет etc.

т. е. нарушена связь «волна волны», а зависимость с изменением падежа дала смысловую связь между всеми тремя волнами. И натурально, и принципиально здорово (вот где слава Хлебникову!). Сохранен чудный черновик. Вещь очень хороша [Рудаков 1997: 70, 27 июня 1935 г.] (впервые опубликовано (с пропусками и недочетами) в: [Герштейн 1986: 236]).

Черновой вариант первой строки, как нетрудно убедиться, является не чем иным, как перечислением словоформ в том порядке, который предлагает школьная грамматика, – именительный, родительный, дательный (...*волна волны волне*...). Школьная грамматическая скороговорка падежей и есть, как кажется, первоначальный зародыш, зерно данного приема у Мандельштама. Изменение же порядка перечисления падежей или глагольных форм – это, по-видимому, дальнейшее его развитие, наполнение этой конструкции каким-то добавочным смыслом. Нет, разумеется, нужды буквально приписывать это дополнение советам Рудакова, тем более что оно осуществляется не единожды – мы уже наблюдали такую перестановку в других стихотворениях Мандельштама (например, *Я узнал, он узнал, ты узнала*...).

Об ассоциативной связи такого рода приема с обучающей грамматикой, с учебником, школой говорит и еще один, на наш взгляд весьма выразительный, пример из стихотворения «Обороняет сон мою донскую сонь»:

И слушает земля – другие страны – бой,  
Из хорового падающий короба:  
– Рабу не быть рабом, рабе не быть рабой, –  
И хор поет с часами рука об руку.

[Мандельштам О. Э. 2001: 238]

В данном случае конструкция, варьирующая падежи, является очевидной парафразой строки *Мы – не рабы, рабы – не мы*, лозунга, с которого начинался первый революционный букварь

(впоследствии эта фраза перекочевала оттуда и в букварь 30-х годов). Здесь поэт обращается к тексту, с помощью которого «массы» впервые овладевали письменной речью, повторяя вслух, а потом и графически, одни и те же звуки, одни и те же словоформы. Он как будто бы усложняет задачу обучающимся, но лишь на один шаг, знакомя их с написанием еще нескольких форм этого же слова.

Возвращаясь к «Стихам о неизвестном солдате», отметим, что здесь за максимальной, почти сюрреалистической усложненностью текста иногда можно обнаружить все тот же прием упрощения, демонстративного сведения языка к элементарным основам школьной грамматики. Так, уже цитированная нами строка *Чаша чаи и отчизна отчизне* вызывает конечно же множество как культурно-исторических, так и собственно грамматических ассоциаций. Невольно возникает, например, мысль о родстве конструкции *отчизна отчизне* с традиционной формулой *Pater patriae* 'отец отечества'. Однако эти «глубинные» схождения на деле оказываются довольно поверхностными (так, падеж в конструкции Мандельштама не соответствует падежу латинского фразеологизма, зато в предыдущей синтагме *чаша чаи* падежи те же, но не то число). В целом же перед нами скорее обычное грамматическое упражнение, когда различные формы косвенных падежей противопоставляются поочередно прямому (именительный – родительный, именительный – дательный).

Еще нагляднее, как кажется, сочетание смысловой сложности со своеобразным минимализмом средств выражения, ограничивающихся словоизменительной парадигмой одной и той же лексемы, проявляется в строках *И за полем полей поле новое / Треугольным летит журавлем*. Образно говоря, пока читатель пытается освоить смысл более или менее привычной конструкции *поле полей* (как «царь царей», например), его настигает третий член парадигмы – *поле новое*, и оторвать от него восприятие двух предшествующих становится невозможным.

Одной из подспудных задач «Стихов о неизвестном солдате» являлось, по-видимому, возвращение к, так сказать, эле-

ментарным частицам языка и существования, и прием повтора одного и того же слова в разных грамматических формах принадлежит к числу средств, с помощью которых осуществляется именно эта задача.

В этом позднем цикле концентрация интересующего нас приема достигает наивысшей точки<sup>1</sup>, однако на фоне общей «странности» языка «Стихов о неизвестном солдате» странность парадигматических рядов Мандельштама, быть может, не так очевидна и заметна. В других же стихах такой ряд не всегда столь развернут и полон, но его реализация, пожалуй, более контрастна. Так, в явном родстве с этим приемом состоит, на наш взгляд, намеренное столкновение местоимений в пределах одной строки в стихотворении «Еще он помнит башмаков износ» (1937 г.), хотя здесь местоименная парадигма учебника идет с существенными переборами и отступлениями:

Еще он помнит башмаков износ –  
Моих подметок стертое величье,  
*А я – его:* как *он* разноголос,  
Черноволос, с Давид-горой гранича.

[Мандельштам О.Э. 2001: 239]

Особенно же близко подойти к подоплеке этой игры с грамматикой, возможно, позволяет стихотворение, в котором мы находим всего лишь один парадигматический повтор лексемы. Речь идет о стихотворении 1923 г. «Нашедший подкову»:

Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете.  
Эра звенела, как шар золотой,  
Полая, литая, никем не поддерживаемая,  
На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет».

---

<sup>1</sup> Есть здесь и случаи совершенно иного семантического наполнения двух соседствующих форм одного и того же слова, когда главная роль отводится не парадигматическому перечню, а прямому противопоставлению двух членов парадигмы или единству, одновременности осуществления двух противоположных падежных значений. Ср., например: «Неподкупное небо окопное – / Небо крупных оптовых смертей – / *За тобой, от тебя*, целокупное – / Я губами несусь в темноте» [Мандельштам О.Э. 2001: 245; Мандельштам О.Э. 1992: 161].

Так ребенок отвечает:

«Я дам тебе яблоко», или: «Я не дам тебе яблока».

И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова.

[Мандельштам О. Э. 2001: 94]

Ситуация, когда ребенок, играя, то радушно протягивает предмет взрослому, то отказывается отдать его, принадлежит к числу, так сказать, «архетипических»<sup>1</sup>, однако воспроизведенная здесь детская речь отличается редкой грамматической детализацией, отсутствием эллипсисов и последовательным употреблением падежных форм. Прежде всего, бросается в глаза правильное применение родительного падежа при отрицании. В устах маленького ребенка такой языковой пуризм несколько необычен, здесь представляются, скорее, нарисованные дети из учебника, иллюстрирующие своими действиями то или иное правило, или дитя из плоти и крови, обучающееся по такому учебнику неродному для него языку.

Как кажется, этот последний образ весьма продуктивен для объяснения грамматического приема у Мандельштама. Тот «школярский» способ, который поэт изобретает для проникновения в первоосновы языка, связан со сквозной темой его творчества – темой языка родного и чужого.

Отрывок из «Шума времени», с рассмотрения которого мы начали нашу главу, выявляет и особый обертон этой темы: язык, воспринятый бессознательно, но во всем обилии его регистров, и язык, освоенный почти искусственно, по книгам и учебникам. Замечательно при этом, что Мандельштам – один из немногих поэтов, кто не просто декларирует, но подчеркивает, а отчасти и гиперболизирует неполную органичность владе-

---

<sup>1</sup> Вообще говоря, этот прием часто (хотя и необязательно) связан с темой мира гибнущего и мира юного, мира до культуры и мира после культуры. В частности, мы находим его в строках из стихотворения 1937 г. «Гончарами велик остров синий...»: «Это было и пелось, синяя, / Много задолго до Одиссея, / До того, как еду и питье / Называли “моя” и “моё”» [Мандельштам О. Э. 2001: 252; Мандельштам О. Э. 1992: 166].

ния русским языком в собственной семье, а значит и некоторую «остраненность» своего обладания им.

Это рискованное признание оборачивается средством порождения поэтического приема. Фонетические особенности оказываются предметом сложной и изощренной игры, тогда как грамматика – грубоватым, прямолинейным орудием, служащим для возвращения к первоосновам языка. Тот корень приема, та связь и одновременно противопоставленность «наследственного», органического и школьного, «грамматического», чей отголосок мы пытаемся уловить в «Шуме времени», провозглашается в одном из самых известных «парадигматических» стихотворений Мандельштама (1936 г.):

Не у меня, не у тебя – у них  
Вся сила окончаний родовых:  
Их воздухом поющ тростник и скважист,  
И с благодарностью улитки губ людских  
Потянут на себя их дышащую тяжесть.  
Нет имени у них. Войди в их хрящ –  
И будешь ты наследником их княжеств...

[Мандельштам О.Э. 2001: 223]

Отчетливо понимая схематичность подобного построения, мы можем описать мандельштамовскую «утилизацию лингвистики» в виде трех нисходящих ступеней: лингвистическая теория оказывается востребованной и действенной в его прозе, причем лишь в определенный отрезок времени, когда его увлечение языкознанием достигает, по-видимому, наивысшей точки; семантика одной из грамматических форм древнего глагола, сама по себе вполне укладывающаяся в рамки учебника, осмысляется поэтически, но также остается в рамках прозы или шутки; и, наконец, простой перебор форм слова из начальной русской грамматики становится основой для собственно поэтического, стихотворного приема.

Как кажется, способ, избранный Мандельштамом для приближения, своеобразного нисхождения к первоосновам языка, сродни тому пути, который прочерчивается в стихотворении «Ламарк» для возвращения к первоосновам жизни:

Если всё живое лишь помарка  
За короткий выморочный день,  
На подвижной лестнице Ламарка  
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и к усоногим,  
Прошуршав среди ящериц и змей,  
По упругим сходням, по излогам  
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,  
От горячей крови откажусь,  
Обрасту присосками и в пену  
Океана завитком вопьюсь.

[Мандельштам О. Э. 2001: 183–184]

Высокая лингвистика оставляется не за ненужностью, а по необходимости, точнее, в силу некоей эсхатологической неизбежности. Обращение же к элементарной грамматической парадигме в таком случае есть своего рода анамнезис, припоминание и обращение к опыту детства, опыту первоначального освоения языка. То, что в прозе поэта сказано подробно и ясно, в границах прозы и остается. То, о чем говорится неполно и косвенно, иногда прорастает в технику стихотворной речи.

## ФРАНСУА ВИЙОН И ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ<sup>1</sup>

В последние годы жизни, находясь в воронежской ссылке, О.Э. Мандельштам пишет стихи без названия, начинающиеся словами «Чтоб, приятель и ветра и капель...». Сохранился автограф этого стихотворения, датированный 18 марта 1937 г.<sup>2</sup> Вот эти стихи:

Чтоб, приятель и ветра и капель,  
Сохранил их песчаник внутри,  
Нацарапали множество цапель  
И бутылок в бутылках цари.

Украшался отборной собачиной  
Египтян государственный стыд,  
Мертвецов наделял всякой всячиной  
И торчит пустячком пирамид.

То ли дело любимец мой кровный,  
Утешительно-грешный певец,  
Еще слышен твой скрежет зубовный,  
Беззаботного праха истец...

Размотавший на два завещанья  
Слабовольных имуществ клубок  
И в прощаньи отдав, в верещаньи  
Мир, который как череп глубок:

Рядом с готикой жил озоруючи  
И плевал на паучьи права  
Наглый школьник и ангел ворующий  
Несравненный Виллон Франсуа.

Он разбойник небесного клира,  
Рядом с ним не зазорно сидеть –  
И пред самой кончиною мира  
Будут жаворонки звенеть...

---

<sup>1</sup> Совместно с Б. А. Успенским.

<sup>2</sup> Рос. Гос. архив литературы и искусства, ф. 1893, оп. 2, ед. хр. 1, л. 7. Ср. также: <http://www.mandelstam-world.org/viewdocs.php?lan=rus&num=59&archive=2>) и илл. VI в настоящем издании.

*Государственный стыд* заменяет здесь, несомненно, фразеологизм *государственный строй*. Это типичный случай мандельштамовской метафорики: слово в переносном значении заменяет другое, отвечающее реальному употреблению и легко при этом угадываемому; оба слова – реально употребленное и то, которое стоит за ним, – создают новый образ [Успенский Б. А. 2002]. В данном случае в наших руках имеется документальное свидетельство такой замены: известно, что в одном из вариантов этого стихотворения стояло именно *государственный строй* [Мандельштам Н. Я. 1990: 306; Мандельштам Н. Я. 2006: 443].

Н. Я. Мандельштам, которой принадлежит только что упомянутое свидетельство, считала вариант со словом *строй* основным: этот вариант состоит всего из двух строф, которые соответствуют второй и пятой строфам более полной версии (состоящей из шести строф).

С этим, однако, трудно согласиться. Есть основания полагать, что краткий вариант данного стихотворения является не основным, а исходным: поэт не сократил полный вариант с шести строф до двух, как полагала Н. Я. Мандельштам и, вслед за ней, другие исследователи<sup>1</sup>, а, напротив, расширил краткий вариант с двух строф до шести. В частности, обращение к автографу этих стихов – в нем представлена полная (шестиstroфная) версия – показывает, что первая строфа была приписана позже и нумерация строф была изменена (подробнее об этом будет сказано ниже). Как видим, интересующее нас стихотворение не сокращалось, а дополнялось<sup>2</sup>.

Итак, первоначальный вариант данного стихотворения, по всей вероятности, выглядел таким образом:

---

<sup>1</sup> Ср.: «Мандельштам, как известно, остался недоволен этой [шестиstroфной. – Ф. У.] редакцией и потом сократил ее до двух строф – впрочем, тоже подчеркнуто несвязных» [Гаспаров 1996: 61].

<sup>2</sup> Удивительным образом полный (шестиstroфный) вариант этого стихотворения отсутствует в изд.: [Мандельштам О. Э. 1992: 167]; здесь приводится лишь краткий вариант из двух строф со словом *строй* вместо *стыд*. Решаемся предположить, что редакторы данного издания (С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдин) основывались на мнении

Украшался отборной собачиной  
Египтян государственный строй –  
Мертвецов наделял всякой всячиной  
И торчит пустячком пирамид.

Рядом с готикой жил озоруючи  
И плевал на паучьи права  
Наглый школьник и ангел ворующий  
Несравненный Виллон Франсуа<sup>1</sup>.

Слова *строй* и *пирамид* не рифмуются, но это, видимо, не смущало Мандельштама: по свидетельству Н. Я. Мандельштам, поэт «с удовольствием читал его <это стихотворение> без рифмы» [Мандельштам Н. Я. 1990: 305; Мандельштам Н. Я. 2006: 443]. Вместе с тем сохранилась прижизненная запись Н. Я. Мандельштам, где представлен вариант из двух строф, которые в точности соответствуют 2-й и 5-й строфам более

---

Н. Я. Мандельштам, согласно которому двустрофный вариант является основным, т. е. окончательным; соответственно, они посчитали шести-строфный вариант предварительным и исключили его из издания.

<sup>1</sup> С одним разночтением («Мертвецов *угощ*ал всякой всячиной») этот текст опубликован в качестве дополнительного варианта в изд.: [Мандельштам О. Э. 1990, I: 428] (в разделе «Приложения» – без указания источника). Надо полагать, что появление глагола *угощать* не отражает авторского замысла, но обусловлено читательской интерпретацией, позднейшим прочтением мандельштамовского текста, при котором слово *собачина* было осмыслено как вид кушанья – в одном ряду с такими словами, как *телятина*, *зайчатина* и др. Если воспринимать слово *собачина* в кулинарном контексте, то связанный с ним эпитет *отборный* получает дополнительно ироническое измерение.

Отметим еще, что в автографе полного (окончательного) варианта слово *рядом* написано поверх зачеркнутого *ладил*; не исключено, таким образом, что в первоначальном варианте было «Ладил с готикой...». Этот вариант (он приводится в изд.: [Мандельштам О. Э. 1992: 167; см. также: [Мандельштам О. Э. 2001: 251, примеч. 1]) как будто не подтверждает мысли М. Л. Гаспарова о том, что Мандельштам в рассматриваемом стихотворении противопоставляет Виллона и готику [Гаспаров, 2001: 294]. Исследователь считает, что выражение *паучьи права* в рассматриваемом стихотворении относится к готике; нам же кажется, что оно имеет более широкий смысл.

полной версии; здесь читается *государственный стыд*, а не *государственный строй* [Семенко 1990: 179].



Мы начнем с рассмотрения краткого – первоначального – варианта данного стихотворения. Можно с уверенностью утверждать, что стихи эти – политические и публицистические.

Меня *строй* на *стыд*, поэт дает характеристику государственного устройства Древнего Египта или, говоря точнее, страны, о которой он пишет. В стихотворении обыгрываются при этом различные коннотации слова *строй*, связанные с политическим устройством и со строительством (см. об этом подробнее в очерке «Язык поэзии и язык науки», с. 58). Речь идет не только о государственном строе, но и о государственном строительстве; то, что поэт говорит о Древнем Египте, вполне может относиться, по-видимому, к Советскому Союзу<sup>1</sup>.

Обратимся теперь к выражению *отборная собачина*. Эпитет *отборный* относится к брани: *отборная ругань* – устойчивый фразеологизм в русском языке, и именно в этом контексте должно, как кажется, восприниматься интересующее нас выражение<sup>2</sup>. Этому отвечает связь собаки с руганью, что проявляет-

<sup>1</sup> В статье «Гуманизм и современность» (1923 г.) поэт писал: «Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством. Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить и который должен быть доставлен в любом количестве. Но есть другая социальная архитектура, ее масштабом, ее мерой тоже является человек, но она строит не из человека, а для человека, не на ничтожности личности строит она свое величие, а на высшей целесообразности в соответствии с ее потребностями» [Мандельштам О. Э. 1990, II: 205].

<sup>2</sup> Большой академический словарь русского языка дает три значения слова *отборный*: «1. Отобранный из числа других, как лучший; хороший,

ся в значении таких слов, как *собачиться*, *лаяться* и т. п. (см. вообще о мифологической связи собаки и ругани и об отражении этой связи в языке: [Успенский Б. А. 1996: 109–117]). Так в сознании подспудно возникает образ брани (ругани надсмотрщиков), которой сопровождается подневольный труд строителей; этот образ может относиться как к строителям дворцов и каналов – прежде всего к заключенным, занимающимся «египетской работой»<sup>1</sup>, – так и к строительству всей страны. Ассоциация с бранью вводит тему стыда<sup>2</sup>. Таким образом, наблюдается своеобразный эффект рикошета: *строй* вызывает к жизни *собачину*, которая, в свою очередь, обуславливает замену *строй* на *стыд*.

Вместе с тем в чисто египетском контексте слово *собачина* может иметь другое значение: оно может относиться к визуальному образу Древнего Египта; речь идет здесь, по-видимому, об изображениях Анубиса, псоглавого проводника умерших в загробный мир [Гаспаров 2001: 293; Гаспаров 2001-а: 675]. Эта тема – тема египетского декора – получает развитие в полной (окончательной) версии рассматриваемого стихотворения, на которой мы остановимся ниже.

Мы вправе предположить, что оба значения слова *собачина* одновременно присутствуют у Мандельштама, не противореча одно другому.

Кажется вероятным в этой связи, что *пустячок пирамид* может относиться как к Древнему Египту, так и к мавзолею Ленина, построенному, как известно, в виде зиккурата; существенно

---

отличный по качеству. 2. Отличающийся изящностью, изысканностью. О слоге, словах, выражениях. 3. Разг. Крайне грубый, неприличный. О бранных словах, выражениях» ([БАС, VIII: 1246]; аналогично: [Ушаков, II: 895]. В рассматриваемом контексте наиболее вероятным оказывается третье из перечисленных значений.

<sup>1</sup> Ср. выражения *египетский труд* или *египетская работа* (о тяжком, изнурительном труде): [Михельсон, I: 280, №11].

<sup>2</sup> В то же время со словом *собачина* перекликается и выражение *собачья чушь*, которое, по свидетельству мемуаристов, было достаточно частотным в идиолекте Мандельштама (ср., например: [Мандельштам Н. Я. 2006: 340]).

при этом, что так же, как в Египте, здесь хранилось мумифицированное тело усопшего правителя. Косвенным указанием на возможность отнесения этого выражения к ленинскому мавзолею может служить настоящее время глагола («*торчит* пустячком пирамид») – притом что все описание ведется в прошедшем времени. Появление глагола в настоящем времени несколько неожиданно в этом контексте: возникает своеобразный диссонанс, и этот эффект, несомненно, предусмотрен автором<sup>1</sup>.

Итак, интересующие нас стихи в их первоначальном варианте были посвящены советскому государственному строю и положению поэта в обществе: Советский Союз сравнивается здесь с Древним Египтом, а автор стихов – с Франсуа Виллоном (Вийоном): подобно Виллону, Мандельштам «плюет на паучьи права». Политический подтекст этих стихов был совершенно очевиден, и не случайно, по свидетельству Н. Я. Мандельштам, они записывались шифром [Мандельштам Н. Я. 1990: 306; Мандельштам Н. Я. 2006: 443].

Древний Египет и готика не противопоставляются одно другому<sup>2</sup>: поэт начинает с характеристики Египта и потом сразу переходит к готике, как если бы речь шла об одной стране.



Все сказанное относится, однако, только к первоначальному (двустрофному) варианту рассматриваемого стихотворения. В окончательной (шестистрофной) редакции политический подтекст исчезает или, во всяком случае, отодвигается на второй план: политика растворяется в поэзии, публицистика – в описании...<sup>3</sup> Поэта все больше увлекает как тема Древ-

<sup>1</sup> Разумеется, настоящее время глагола могло бы быть понято и иначе: *торчит* означает «то, что сейчас торчит», т. е. речь может идти о том, что оставалось в наше время от Древнего Египта. Кажется, однако, что такое прочтение не соответствует общей тематической направленности стихотворения.

<sup>2</sup> Иначе – с нашей точки зрения, неправильно – полагает М. Л. Гаспаров (см. выше, с. 85, примеч. 1).

<sup>3</sup> Об отчасти сходном пути развития (от политической сатиры к «стихам о поэзии») еще одного, более раннего мандельштамовского текста см.

него Египта, так и образ Виллона; и та и другая тема получают самостоятельное развитие.

Рассмотрение автографа позволяет с известной долей вероятности восстановить эволюцию поэтической мысли Мандельштама. Поэт сначала записал вторую строфу («Украшался отборной собачиной...»), которая, очевидно, должна была быть первой. Затем он приписал первую строфу («Чтоб, приятель и ветра и капель...»); за отсутствием места он не мог поместить ее вверху страницы, перед второй строфой; поэтому он написал ее вкось в правом верхнем углу, обозначив для ясности цифрой 1; соответственно, вторая строфа была обозначена цифрой 2, а третья строфа («То ли дело любимец мой кровный...»), первоначально имевшая номер 2, получила обозначение 3 (цифра 2 была при этом исправлена на 3). Заметим, что третья строфа написана не прямо под второй, а несколько правее – она сместилась вправо с тем, чтобы оказаться под первыми двумя строфами. Это показывает, что третья строфа была нанесена на бумагу после того, как была вписана в правый верхний угол первая строфа. Остальные строфы (четвертая, пятая и шестая) выстроились под третьей, т. е. были записаны после нее (см. илл. VI).

Мы видим, как получают развитие темы, намеченные в первоначальном варианте. Так, слово *собачина* дает импульс дальнейшему описанию древнеегипетских рельефов и росписей. То, что начиналось как памфлет, где Египет оказывается почти тождественен Советскому Союзу, а внимание автора сосредоточено на столь сухой категории, как *государственный строй*, разворачивается в отдельную строфу, имеющую уже мало отношения к политическим схемам и историческим аналогиям и преследующую свои собственные эстетические задачи:

Чтоб, приятель и ветра и капель,  
Сохранил их песчаник внутри,  
Нацарапали множество цапель  
И бутылок в бутылках цари<sup>1</sup>.

---

подробнее главу «Молоток Некрасова и карандаш Фета» в настоящем издании, с. 120–123.

<sup>1</sup> Чтение *зари* вместо *цари* в последней строке этой строфы («И бутылка в бутылках зари»), которое встречается в некоторых изданиях

Вся эта строфа – помимо того, что содержит более или менее скрытые аллюзии на «Памятник» Горация, который подъялся выше *пирамид* и его не *снедают ни капли дождя, ни северный ветер*<sup>1</sup>, – построена на зрительных образах, ассоциирующихся с древнеегипетскими изображениями, древнеегипетской письменностью<sup>2</sup>. *Цари в бутылках* – это, по догадке исследователя, правители в египетских коронах, своей специфической формой действительно напоминающих бутылку или амфору; имена царей и иероглифические изображения корон помещались, в свою очередь, в картушах, которые сами по себе также напоминают бутылку [Гаспаров 2001: 293; Гаспаров 2001-а: 675]. Таким образом, в надписи изображения ца-

Мандельштама (см., в частности: [Мандельштам О.Э. 1990, I: 251]), не имеет смысла. Обращение к автографу подтверждает чтение *цари* (буквы *з* и *ц* в почерке Мандельштама очень похожи, но все же различаются: с нашей точки зрения, в этом слове определенно стоит буква *ц*). Прочтение *зари* восходит, видимо, к Н.Я. Мандельштам (см.: [Мандельштам Н.Я. 1990: 306; Мандельштам Н.Я. 2006: 443]).

<sup>1</sup> Указано устно М. Сокольской.

<sup>2</sup> Условным названием этих стихов было «Рельеф из Саккара» [Мандельштам Н.Я. 1990: 305; Мандельштам Н.Я. 2006: 441, 548]. Напомним, что когда в XIX в. были начаты исследования Саккара, казалось, что никаких надписей, никакого текста в его пирамидах нет. Своего рода революцией в египтологии стали разыскания Гастона Масперо († 1916 г.), установившего, что целый ряд изображений в пирамидах являются не рисунками, а иероглифическими записями. Мы не знаем, имел ли в виду Мандельштам какой-то конкретный фрагмент из огромного саккарского некрополя или заглавие стихотворения носит предельно обобщающий характер и отсылает ко всему изобразительному языку этого комплекса, а заодно и всего Древнего Египта в целом. Возможно также, что поэт таким образом подчеркивает свое намерение создать лексическими средствами еще одну, свою собственную рельефную композицию в египетском стиле. Как бы то ни было, мы не можем указать точного «прототипа» для мандельштамовских стихов, но при этом знаем наверное, что возможность рассматривать египетские коллекции сохранялась у него даже в Воронеже, где в ту пору уже были выставлены предметы экспозиции, вывезенные из Дертта во время Первой мировой войны. Впрочем, предметов из Саккара там, судя по всему, не было (авторы признательны А.А. Фаустову за справку о составе воронежской египтологической коллекции).

пель и корон тех царей, которые повелели эту надпись начертать, оказываются заключенными в бутылку (картуш) текста. Возможно, кроме того, что здесь так или иначе воплощается и своеобразный «матрешечный» принцип египетских захоронений (для европейца – одна из самых ярких примет египетской культуры как таковой), когда внутри пирамиды или гробницы скрывается камера, внутри нее заключен наружный саркофаг, а в нем помещается еще один или даже два саркофага внутренних, в последнем из которых и покоится тело царя<sup>1</sup>.

Остается заметить, что вся строфа представляет собой сложно организованное синтаксическое целое с неоднозначными референтными связями, которое может прочитываться одновременно несколькими разными способами; картуши, цари, цапли – все эти перебираемые в строфе зримые эле-

---

<sup>1</sup> Не исключено при этом, что образ текста, заключенного в бутылку, скрепляющий всю конструкцию в целом, в какой-то мере апеллирует к обычаю бросать в воду бутылку с посланием, которая рано или поздно должна достигнуть неведомого адресата. Ср. в статье Мандельштама «О собеседнике» (1913 г.): «Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я имел право сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат (...) Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь, – помог исполнить ее предназначение, и чувство провиденциального охватывает нашедшего. В бросании мореходом бутылки в волны и в посылке стихотворения Боратынским есть два одинаковых отчетливо выраженных момента. Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности определено не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо – того, кто случайно заметит бутылку в песке, стихотворение – “читателя в потомстве”. Хотел бы я знать, кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Боратынского, не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени» ([Мандельштам О. Э. 1913-а: 50]; ср.: [Мандельштам О. Э. 1928: 19–20; Мандельштам О. Э. 1990, II: 146–147]).

менты египетской письменности подталкивают к восприятию данного фрагмента текста как иконического воплощения иероглифа с запутанной последовательностью отдельных частей и сложными правилами чтения<sup>1</sup>. Иначе говоря, нарочитая сложность, запутанность синтаксического устройства рассматриваемой строфы призвана передать эффект сопротивления языкового материала, возникающий при дешифровке древнего письма.

Столь же самостоятельное развитие получает и тема Виллона, которому посвящена бóльшая часть рассматриваемого стихотворения в его полном, окончательном варианте (четыре строфы из шести). Так, изначальная характеристика Виллона как *ангела ворующего*<sup>2</sup> развивается в его причисление к небе-

---

<sup>1</sup> Эта строфа должна читаться, видимо, следующим образом: Чтобы песчаник, приятель ветра и капель, сохранил их (царей) внутри (пирамиды), цари в бутылках (коронах) нацарапали множество цапель и бутылок (картушей). Вместе с тем она допускает и другое прочтение: Цари нацарапали в бутылках (картушах) множество цапель и бутылок (корон) с внутренней стороны песчаника, чтобы он (песчаник) сохранил их (царей), находясь снаружи в непрерывном взаимодействии с ветром и каплями. С точки зрения языковой формы оба прочтения не исключают друг друга; они одинаково возможны, подобно тому как возможна разная последовательность восприятия изображения.

<sup>2</sup> Ср. в статье «Франсуа Виллон» (1910 г.): «Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты», – сказал о себе бедный парижский школьник, способный на многое ради хорошего ужина. Такие отрицания равноценны положительной уверенности» [Мандельштам О. Э. 1913: 35; Мандельштам О. Э. 1928: 97; Мандельштам О. Э. 1990, II: 141]. Цитируется фраза Вийона из его «Большого завещания». Попутно отметим, что к этой же статье Мандельштама восходит и другое определение Виллона – *беззаботного праха истец*. Ср.: «Его бунт больше похож на процесс, чем на мятеж. Он сумел соединить в одном лице истца и ответчика. Отношение Виллона к себе никогда не переходит известных границ интимности. Он нежен, внимателен, заботлив к себе не более, чем хороший адвокат к своему клиенту. Самосострадание – паразитическое чувство, тлетворное для души и организма. Но сухая юридическая

сному клиру: он – *разбойник небесного клира*, рядом с которым *не зазорно сидеть* вплоть до конца света<sup>1</sup>. Очень вероятно, что здесь обыгрывается ассоциация с евангельским Благоразумным Разбойником, обретшим спасение на кресте (Лк. XXIII, 39–43; ср.: Мф. XXVII, 38, 44; Мк. XV, 27, 32; Ин. XIX, 18; ср.: [Гаспаров 1996: 60–61; Гаспаров 2001: 292]).

Здесь же возникает и тема черепа, едва ли не сквозная для последнего периода творчества Мандельштама:

Размотавший на два завещанья  
Слабовольных имуществ клубок  
И в прощаньи отдав, в верещаньи  
Мир, который как череп глубок.

---

жалость, которой дарит себя Виллон, является для него источником бодрости и непоколебимой уверенности в правоте своего “процесса”. Весьма безнравственный, “аморальный” человек, как настоящий потомок римлян, он живет всецело в правовом мире и не может мыслить никаких отношений вне подсудности и нормы. Лирический поэт, по природе своей, – двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога. Ни в ком другом так ярко не сказался этот “лирический гермафродитизм”, как в Виллоне. Какой разнообразный подбор очаровательных дуэтов: огорченный и утешитель, мать и дитя, судья и подсудимый, собственник и нищий...» [Мандельштам О. Э. 1913: 33; Мандельштам О. Э. 1928: 92; Мандельштам О. Э. 1990, II: 137–138]. По словам М. Л. Гаспарова, в этой статье «говорилось о юридической четкости его (Вийона) расчетов на спасение своего тела и души в разговорах с самим собой, с покровителями, с Богородицею» [Гаспаров 2001: 293]. Чтение *права*, которое встречается в записи Н. Я. Мандельштам («беззаботного права истец») [Мандельштам Н. Я. 1990: 306; Мандельштам Н. Я. 2006: 442]) и повторяется в некоторых изданиях, не находит подтверждения в автографе стихотворения.

<sup>1</sup> Слово *сидеть* может иметь при этом и терминологический, пенитенциарный смысл, такое допущение кажется вероятным, если принять во внимание криминальную составляющую в биографии Вийона и хорошо известный факт неоднократного пребывания поэта в тюрьме. Ср. в этой связи обыгрывание выражения *в высшей мере* в стихотворении «Стрижка детей» (1935 г.): «Еще мы жизнью полны в высшей мере...», где выражение *высшая мера*, относящееся к смертной казни, сочетается с упоминанием о полноте жизни.

Можно сказать, что *череп* в этот период становится одним из самых символически нагруженных образов мандельштамовской поэзии. Так, в «Стихах о неизвестном солдате» целая гроздь следующих друг за другом метафор черепа разворачивает одновременно несколько насыщенных смысловых линий: тему неизбежного круговорота смерти и рождения, тему разума и человеческой цивилизации, уничтожаемой войной, и, наконец, – это, может быть, особенно важно для анализируемых нами стихов – тему антропоморфности вселенной, как бы вмещающейся под куполом человеческой головы<sup>1</sup>.

Каждая из этих символических трактовок по отдельности, разумеется, подчеркнута традиционна. Череп-чаша, из которого живые пьют, вспоминая мертвых, или череп как небесный купол<sup>2</sup> – все это образы настолько глубоко укорененные в культуре, что практически бессмысленно говорить об их источниках и подтекстах. Некоторые из них Мандельштам указывал в «Стихах о неизвестном солдате» сам (шекспировский «Гамлет»), другие подлежат расшифровке<sup>3</sup>, тогда как третьи теряются в области некоего общекультурного фонда. Очевидно, что

<sup>1</sup> «Для того ль должен череп развиваться / Во весь лоб – от виска до виска, – / Чтоб в его дорогие глазницы / Не могли не вливаться войска? / Развивается череп от жизни / Во весь лоб – от виска до виска, / Чистой своих швов он дразнит себя, / Понимающим куполом яснится, / Мыслью пенится, сам себе снится – / Чаша чаш и отчизна отчизне – / Звездным рубчиком шитый чепец – / Чепчик счастья – Шекспира отец...» [Мандельштам О. Э. 1990, I: 244].

<sup>2</sup> Образ чаши из черепа, восходящий в европейской традиции, условно говоря, к Геродоту (кн. IV: «Мельпомена», § 65) [Геродот 1993: 203], неоднократно переживал своеобразные «вспышки популярности». Одна из них несомненно приходится на начало XX в. в России, когда мотив черепа-кубка (как и мотив черепа–небесного свода) чрезвычайно распространен как в поэзии, так и в прозе, от романа Зинаиды Гippiус («Чертова кукла», глава «Черепки»), например, до поэм Хлебникова («Написанное до войны», «Война в мышеловке», «Ошибка смерти») и Маяковского («Флейта-позвоночник»).

<sup>3</sup> Ср. анализ одной из поэтических характеристик черепа в «Стихах о неизвестном солдате» – *чепчик счастья* в настоящем издании, глава «Калька или метафора?», с. 23–43.

в интересующем нас стихотворении «Чтоб, приятель и ветра и капель» в той или иной степени затрагивается весь этот круг тем. Особенно здесь стоит выделить смысловой акцент, возникающий в связи с Благоразумным Разбойником, когда череп ассоциируется с Адамовой головой, лежавшей, по преданию, у подножия Голгофы (напомним, что и само слово *Голгофа* исходно означает ‘череп’).

Нельзя не отметить, наконец, что череп у Мандельштама может служить и символом многоголосицы, в которой поэтическая речь едва отличима от языка птиц и слышится как щебет, чириканье и верещанье<sup>1</sup>. Так в воспоминаниях Н. Я. Мандель-

<sup>1</sup> Ср. в первой печатной редакции статьи «Франсуа Виллон», 1913 г.: «Как птицы трубадууров, Виллон “пел на своей латыни”» [Мандельштам О. Э. 1913: 34]. В публикации 1928 г. вместо слова *птицы* появляется *принцы*: «Как принцы трубадууров...» [Мандельштам О. Э. 1928: 95]. Надо полагать, что это опечатка, не замеченная автором: действительно, заключая фразу о латыни в кавычки, Мандельштам со всей очевидностью подчеркивал ее цитатный характер; судя по всему, здесь имеется в виду топоним из поэзии трубадууров, нашедший отражение, например, в «Персевале» Кретьена де Труа, где «птицы поют нежно поутру на своей латыни» (Et cil oisel en lor latin / Cantent doucement au matin) [Мейлах 1975: 14, 138]; ср. то же в «Романе об Александре» Александра Парижского (ветвь IV, 3. 352): «Был май, когда цветут сады и птицы поют приятно на своей латыни» (Ce fu el mois de mai, que florissent gardin, Que cil oiselet chantent souef en lor latin). Этот образ Мандельштам использовал и в собственных стихах (ср. «Аббат», 1915 г.: «Как птицы на своей латыни / Молились Богу в старину»). В современных изданиях статьи о Франсуа Виллоне, как правило, воспроизводится вариант 1928 г. со словом *принцы* – даже и в тех случаях, когда текст публикуется по первой редакции 1913 г. (так в изд.: [Мандельштам О. Э. 1990, II: 140, 437]; слово *принцы* находим и в изд.: [Мандельштам О. Э. 2001: 500], может быть наиболее авторитетном из существующих изданий). Это чтение следует признать ошибочным. Следует иметь в виду, что «латынь» (*latin*) в старофранцузском языке могло иметь значение ‘птичий щебет’ (см.: [Godefroy, IV: 735]; ср. также: [Barbazan 1759: 227; Lacombe 1766: 296]); авторы благодарны М. С. Гринбергу за данное указание. Возможно, у Мандельштама, имевшего опыт изучения старофранцузского, это устойчивое обозначение птичьего щебета как латыни может превращаться в метафору, кодирующую поэтическую речь.

штам мы обнаруживаем реплику, относящуюся ко времени создания «Стихов о неизвестном солдате»:

Мандельштам поверил, что мучившие его стихи – не призрак, только после того, как в них появился дифирамб человеку, его интеллекту и особой структуре. Я говорю о строфе, где человеческий череп назван “чашей чаш” и “отчизной отчизны” (sic!). “Смотри, как у меня череп расщебетался, – сказал Мандельштам, показывая мне листочек, – теперь стихи будут” [Мандельштам Н. Я. 1999: 493–494].

По другим сведениям, Мандельштам говорил:

Смотри, как у меня расчирикался череп ([Гаспаров 1996: 74, со ссылкой на устное сообщение Н. Я. Мандельштам]).

*Верещанье* тем самым непосредственно соотнесено с темой *черепа* и в интересующем нас стихотворении, где птичьи образы (от нарисованных цапель в начале до живых жаворонков в конце) проходят через весь текст.



Как мы видели, в первоначальном (кратком) варианте рассматриваемое стихотворение имеет явные политические коннотации: поэт говорит о стране, в которой он живет, и о себе. Между тем в полном варианте на первый план выдвигается другая тема – мнимого и подлинного бессмертия: цари, которые рисуют цапель и наделяют мертвецов всякой всячиной, противопоставляются Виллону, который завоевал себе место на небе, – поэту-небожителю. Стихотворение теряет политическую актуальность и приобретает вневременной смысл: подлинное, незыблемое противопоставляется случайному и эфемерному. При этом то, что рассчитано на будущее – пирамиды, гробницы, надписи царей и т. п., – оказывается незначительным (ср. *пустячок пирамид*), тогда как такие, казалось бы, мимолетные явления, как пение птиц или «верещанье» поэта, получают космические масштабы – они живут, покуда жив мир (и наоборот): монументальное оказывается преходящим, а мимолетное становится вечным.

Кажется очевидным вместе с тем, что изобразительно-ико-  
нические интенции<sup>1</sup> в окончательном варианте стихотворения  
доминируют над оценочно-идеологическими.

---

<sup>1</sup> В частности, именно в таком – иконическом – ключе следует интер-  
претировать, по-видимому, и явный сбой ритма в заключительной  
строке стихотворения. Порожденная этим сбоем внезапная остано-  
вка синхронизована со смысловым наполнением финала – «И пред са-  
мой кончиною мира / Будут жаворонки звенеть...». Конец мира здесь  
это, по сути дела, конец поэтической интонации, обрыв дыхания, до  
последнего длящегося в песне жаворонка. Ср. в этой связи: [Успен-  
ский Ф. Б. 2010] и очерк «Мандельштам в спорах о языке» в настоя-  
щем издании, примеч. 1, на с. 9–11.

## ЗАМЕР(З)ШИЕ ЗВУКИ

*Рожок почтальона* в стихотворении  
ПАМЯТИ ОЛЬГИ ВАКСЕЛЬ

Нам хотелось бы обсудить здесь несколько наблюдений, связанных с использованием образов традиционной детской литературы в стихотворениях безусловно «взрослых». Но даже и в этой сравнительно узкой области нас будет интересовать лишь некое частное направление – как это «детское» служит для воплощения одной из главных тем в творчестве Мандельштама – темы сохранности поэтической речи. Есть ряд стихов, где об этой сохранности поэт говорит напрямую, но мы обратимся к примеру, в котором ее присутствие далеко не столь очевидно.

Основным предметом нашей интерпретации будет на этот раз стихотворение «Возможна ли женщине мертвой хвала?», созданное, по свидетельству Н. Я. Мандельштам, в июне 1935 г.:

Возможна ли женщине мёртвой хвала?  
Она в отчуждени и в силе –  
Её чужелюбая власть привела  
К насильственной жаркой могиле.  
И твёрдые ласточки круглых бровей  
Из гроба ко мне прилетели  
Сказать, что они отлежались в своей  
Холодной стокгольмской постели.  
И прадеда скрипкой гордился твой род,  
От шейки её хорошея,  
И ты раскрывала свой аленький рот,  
Смеясь, итальянсья, русея...  
Я тяжкую память твою берегу,  
Дичок, медвежонок, Миньона,  
Но мельниц колёса зимуют в снегу,  
И стынет рожок почтальона.

[Мандельштам О. Э. 1992: 136]

Наибольший интерес для нас представляет финальная строфа. Откуда возникает этот стынущий (умолкший?) *рожок почтальона* и связан ли с каким-то географическим пространством тот зимний пейзаж, который разворачивается перед читателем? К образу рожка, способному и звучать и стыннуть, мы еще вернемся ниже. Пока же, несколько расширив попадающий в нашу перспективу контекст, отметим, что все стихотворение связано с движением в совершенно определенном пространстве. По крайней мере, определена начальная область этого движения – зимняя Скандинавия, Северная Европа и, соответственно, весь пейзаж в целом, тоже, по всей видимости, североевропейский.

Посвящено это стихотворение, как известно, памяти Ольги Ваксель, которая покончила с собой в Осло в 1932 г. Сообщение о ее смерти дошло до Мандельштамов далеко не сразу<sup>1</sup> (а стихи были созданы еще позднее), и этот зазор между самим событием и известием о нем так или иначе отразился в стихотворении. Временная дистанция присутствует в этом тексте хотя бы благодаря, так сказать, имплицитному указанию на смену сезонов – во второй строфе, как мы помним, говорится:

И твёрдые ласточки круглых бровей  
Из гроба ко мне прилетели  
Сказать, что они отлежались в своей  
Холодной стокгольмской постели.

---

<sup>1</sup> Ср. «В один из наших приездов в Ленинград – после Армении – нас остановил на улице Пётр Сторицын – был там такой чудак – и, отведя О. М. в сторону, рассказал о смерти Ольги Ваксель. О. М. сообщил мне об этом, но в рассказе Сторицына были, очевидно, неточности. Ольга, по его словам, умерла в Стокгольме – сразу на вокзале, только выйдя на платформу. Кажется, О. М. даже не подозревал, что это было самоубийство. Он думал, что она умерла от ревмокардита, не вынеся дороги и перемены. (...) Узнав о смерти Ольги, О. М. почти сразу сказал мне, что он вспомнил пушкинское “из равнодушных уст” и подумал: “Возможна ли женщине мёртвой хвала?”... Вероятно, моё постоянное присутствие мешало написать ему стихи, которые смутно шевелились в нём. Осуществить своё желание ему удалось только в Воронеже, когда я находилась в Москве» [Мандельштам О. Э. 1992: 452–453].

Прилетевшие ласточки – один из самых наглядных символов весны – здесь резко контрастируют с «зимней» тематикой последней строфы, не говоря уже о том, что сам глагол *отлежались* указывает на некий достаточно длительный временной промежуток.

Метафора бровей как ласточек, оживших, отлежавшихся в холодной стокгольмской постели, не вполне прозрачна. Как кажется, удачное объяснение для нее найдено И. Бродским, и оно для нас тем более интересно, поскольку опирается на образы из северноевропейской детской литературы. Речь идет об одной из самых знаменитых скандинавских сказок – «Дюймовочке» Г. Х. Андерсена<sup>1</sup>. В самом деле, именно здесь мы находим историю о ласточке, которая так замерзла, что казалась мертвой. Дюймовочка устроила ей теплую постель и вдруг услышала, как забилося ее сердце. Всю зиму пролежала ласточка в этой «теплой постельке», а весной улетела<sup>2</sup>.

Такое прочтение заодно помогает понять некоторую «несостыковку» фактического и поэтического: Осло и Сток-

<sup>1</sup> Нижеследующие наблюдения о реминисценциях из Андерсена в самом общем виде высказаны И. Бродским в эссе «Сын цивилизации», посвященном О. Э. Мандельштаму. Ср. также: [Гаспаров, Ронен 2003].

<sup>2</sup> Ср. «В самой середине галереи лежала мертвая ласточка; хорошенькие крылья были крепко прижаты к телу, лапка и голова спрятаны в перышки; бедная птичка, вероятно, умерла от холода (...) Она встала с постели, сплела из сухих былинки большой славный ковер, снесла его в галерею и завернула в него мертвую птичку; потом отыскала у полевой мыши пуху и обложила им всю ласточку, чтобы ей было теплее лежать на холодной земле (...) И она склонила голову на грудь птички, но вдруг испугалась – внутри что-то застучало. Это забилося сердечко птицы: она не умерла, а только оконечела от холода, теперь же согрелась и ожила. (...) – Ах, – сказала девочка, – теперь так холодно, идет снег! Остайся лучше в своей теплой постельке, я буду ухаживать за тобой. И Дюймовочка принесла птичке воды в цветочном лепестке. Ласточка попила и рассказала девочке, как поранила себе крыло о терновый куст и потому не могла улететь в теплые края, как упала на землю и... Да больше она уже ничего не помнила и как попала сюда – не знала. (...) Когда настала весна и пригрело солнышко, ласточка распрощалась с девочкой...» [Андерсен 1969, I: 58–60]. Обилие образных совпадений с текстом Андерсена позволяет думать, что

гольм, Норвегия и Швеция воспринимаются Мандельштамом (или его информантом) как некое единое североевропейское пространство, и имплицитное присутствие андерсеновской Дании лишь усугубляет этот эффект. Подобная «геопоэтическая» вольность, разумеется, не соответствует географическим реалиям XX в., но в известном смысле вполне отвечает исторической географии Скандинавии XVIII–XIX вв., с ее униями, военными поражениями и постоянно меняющимися внутренними границами. Говоря попросту, русский читатель Андерсена погружался в некий мир волшебного и минувшего, где разница между Данией, Швецией и Норвегией была не столь уж значимой<sup>1</sup>.

Что еще более существенно, образ ожившей ласточки, возможно, позволяет нам проследить, как именно тот или иной сюжет из детской литературы может оживать и актуализироваться в памяти поэта. Разительно напоминая сказку Андерсена эпизод о замерзшей насмерть, но затем ожившей в тепле ласточке содержится (как натуралистическое наблюдение) в русском переводе сочинения П. С. Палласа, который Мандельштам читал во времена своей поездки в Армению:

...А именно 18 Марта принес один Татарин посланному от меня в Гурьев чучельнику, найденную на поле мертвую и от морозу окостеневшую ласточку, которая едва четверть часа в умеренно теплой горнице полежала, и потом начала не токмо дышать и воротиться, но и летать на конец по избе, где и действительно несколько дней жила, пока на последок каким то случаем не пропала. По сему происшествию, о истинне которого я ручаюсь, более нет сомнения, что ласточки, которых по многим другим сказкам зимою находят в рыбачеих сетях, подземельных пещерах и дуплах, в тепле опять оживают; но

---

смысл метафоры здесь несколько шире, и она не ограничивается сравнением 'брови – ласточки'. Как кажется, с ласточкой и одновременно с Дюймовочкой (вспомним Миньону из последней строфы) сравнивается сама умершая.

<sup>1</sup> Любопытно, что в первоначальных вариантах финала интересующего нас стихотворения на первый план выступает именно такая обобщенная география – «Могила твоя в скандинавском снегу / И Гёте манившее лоно» [Мандельштам О. Э. 1973: 299]

также есть причина и тому верить, что оныя ласточки околева случайным каким нибудь образом и может быть от наступающих скоро осенних морозов в таком чрезвычайном и естества уставам противном состоянии перезимовали [Паллас 1773–1778, II/1: 16].

В рассказе Палласа есть и контраст внезапно наступившего тепла с вновь ударившими жестокими морозами<sup>1</sup>. По-видимому, этот мотив находит некий отклик и в стихах Мандельштама, где «теплая постель» из датской сказки, в которой была спрятана ласточка, преобразуется то в холодную стокгольмскую постель, то в насильственную жаркую могилу. Как кажется, холод в этом поэтическом тексте все же явно преобладает, и контрастное столкновение сезонов заканчивается победой зимы.

Собственно, тема интересующего нас стихотворения двойная: с одной стороны, смерть женщины, и с другой – опаздывающая весть об этой смерти и запоздалый поэтический отклик. Первая тема более зрима, тогда как вторая приглушена, однако именно благодаря ей становится понятнее и интересующий нас образ почтового рожка. Зимний, северный путь из Скандинавии в Россию необыкновенно удлиняется, растягивается от холода. Холод – это то, что не дает известию дойти вовремя, изменяет расстояние и сроки, заставляет стынуть, безмолвствовать наш почтовый рожок, который еще звучал в более ранней версии стихотворения (ср. *и слышен рожок почтальона* [Манделштам О.Э. 1991, I: 527]).

Литературные легенды и культурные предания второй половины XVIII – начала XIX в. оказываются одним из главных средств воплощения этих тем – андерсеновские ласточки тянут за собой еще один образ из круга детского чтения. В детской литературе есть, как кажется, вполне определенный текст, в ко-

---

<sup>1</sup> Ср.: «Ласточки появились в ясную и теплую погоду, 15<sup>го</sup> уже Марта. Но как южнозападной ветр 17<sup>го</sup> поворотился к северу, и настали до 19<sup>го</sup> числа жестокия морозы, то оне с другими малыми птицами опять пропали, и появились уже вторично 20<sup>го</sup>, когда опять сделалась тихая и теплая погода. И сие обстоятельство подало случай к достопамятному наблюдению». К теме «Манделштам и Паллас» см. также главу «Habent sua fata libellulae» в настоящем издании.

тором следовало бы искать источник и параллель к интересующему нас упоминанию стынущего/звучащего рожка. На наш взгляд, это не что иное, как «Приключения барона Мюнхгаузена», тот знаменитый эпизод, когда барон уезжает зимой из России в почтовой карете:

Во время великой революции, лет сорок тому назад, когда император, еще покоившийся в колыбели, вместе со своей матерью и отцом, герцогом брауншвейгским, фельдмаршалом фон Минихом и многими другими был сослан в Сибирь. В тот год по всей Европе свирепствовал такой мороз, что солнце, по-видимому, пострадало от холода, от чего оно с тех самых пор и до сегодняшнего дня хворает. Мне поэтому при возвращении на родину пришлось испытать более тяжкие злключения, чем по пути в Россию. Из-за того, что мой литовский конь остался в Турции, я был вынужден отправиться на почтовых. Случилось однажды, что нам случилось ехать по узкой и пустынной дороге, окаймленной высокой изгородью из шиповника, и я напомнил кучеру о том, что нужно протрубить в рожок, иначе мы рисковали в этом узком проходе столкнуться со встречным экипажем и застрять там. Парень поднес рожок к губам и принялся дуть в него изо всей мочи. Но все старания его были напрасны: из рожка нельзя было извлечь ни единого звука. Это было совершенно непонятно и могло кончиться для нас настоящей бедой, так как мы вскоре увидели, что навстречу нам мчится экипаж, объехать который было совершенно невысмыслимо. И тем не менее я выскочил из кареты и прежде всего выпряг лошадей. Вслед за этим я взвалил себе на плечи карету со всем четырьмя колесами и всеми дорожными узлами и перескочил с этим грузом через канаву и изгородь вышиной в девять футов (...). На постоялом дворе мы отдохнули после наших приключений. Кучер повесил свой рожок на гвоздь подле кухонного очага, а я уселся напротив него. И вот послушайте только, господа, что тут произошло! Внезапно раздалось: «Тра! Тра! Та! Та!» Мы вытаращили глаза. И тогда только поняли, почему кучер не мог сыграть на своем рожке. Звуки в рожке замерзли и теперь, постепенно оттаивая, ясные и звонкие, вырывались из него, делая честь нашему кучеру. Этот добрый малый значительное время услаждал наш слух чудеснейшими мелодиями, не поднося при этом своего инструмента к губам. Нам удалось услышать прусский марш, «Без любви и вина», «Когда я на белильне...», «Вчера вечером братец Михель пришел...» и еще много дру-

гих песен, между прочим, и вечернюю песню «Уснули леса...». Этой песенкой закончилась история с тающими звуками, как и я заканчиваю здесь историю моего путешествия в Россию<sup>1</sup>.

Мотив звуков, замерзших, застывших, заспиртованных, а затем оттаявших и вновь зазвучавших, присутствует в мировой литературе со времен античности. Так, мы обнаруживаем его у Лукиана, у Рабле, но нигде, кажется, набор деталей, с помощью которых этот мотив находит свое воплощение, не был настолько близок к стихотворению Мандельштама, как в этом рассказе о Мюнхгаузене. Пожалуй, и с точки зрения историко-литературной записки барона могут считаться наиболее близким, наиболее доступным и потому наиболее есте-

---

<sup>1</sup> Приведем еще один вариант этого рассказа, увидевший свет в «Путеводителе для веселых людей» 1781 г.: «В 1740 году, когда стояла суровая зима, мои дела вынудили меня однажды отправиться в путешествие. Я ехал со срочной почтой и почти не задерживался на постоянных дворах, чтобы прибыть не слишком поздно. Под вечер я попал на глухую дорогу с глубокой колеей. Она была так узка, что лишь одна-единственная карета могла ехать по ней. “Кум, – сказал я своему почтальону, – если нам здесь повстречается другая карета, то это добром не кончится. Мы не сможем разъехаться. Подуди-ка, чтобы нас слышали и смогли отъехать в сторону, пока мы не проедем”. – “Хорошо”, – ответил он, приставил свой рожок ко рту и надул щеки так сильно, что они чуть не лопнули. Но напрасно: он не смог произвести ни звука. Сначала я выругал его, но так как он уверял, что обычно очень хорошо дудит и сам не понимает, в чем дело, почему сегодня ничего не получается, то я успокоился и сказал: “Ничего, кум, может быть, нам не повстречается ни одной кареты, пока мы не выедем с этой проклятой дороги”. Но вскоре эта надежда рухнула. <...> Но все же через довольно продолжительное время мы, наконец, прибыли на постоянный двор, о котором так тосковали. Мы приехали туда поздно вечером. “Кум, – сказал я своему почтальону, – ну-ка, погрей косточки, вот тебе на чай, закажи, чего тебе хочется”. Он не заставил себя упрашивать, сразу повесил свое пальто и свой рожок неподалеку от печки, потребовал еды и питья и бодро принялся за них, как и я за другим столом. Вдруг началось: “Гра-га-га!” Мы оглянулись, и – смотри-ка! – это рожок у печи. Только теперь я понял, почему почтальон днем не мог дудеть: звуки замерзли и лишь сейчас наконец оттаяли» [Приключения барона Мюнхгаузена 1985: 155–156].

ственным источником этого стихотворного образа. В самом деле, приключения Мюнхгаузена были прекрасно известны в России, книга эта многократно переиздавалась, и потому трудно представить себе читающего человека конца XIX – первой половины XX в., которому она осталась бы незнакомой<sup>1</sup>.

Некоторая проблема находится, скорее, на следующем уровне исследовательской интерпретации. Насколько свеж в памяти и актуален в воронежский период творчества поэта был рассказ о Мюнхгаузене? В данном случае мы не можем указать столь явного ее катализатора, как в случае с «Дюймовочкой» и путевыми записками Палласа, но зато в нашем распоряжении имеется целая россыпь более мелких совпадений из самых различных областей, которые могли бы связать «детского» Мюнхгаузена со «взрослыми» стихами.

Любопытно, например, что автором одного из переводов историй, сочиненных Бюргером и Распе, была З. Венгерова, родственница Мандельштама<sup>2</sup>. С другой стороны, поэт мог вспоминать о записках барона в связи со своим увлечением немецкими романтиками. Судя по мемуарам, это увлечение вообще началось с покупки у букиниста «случайно попавшего Бюргера» [Мандельштам О.Э. 1992: 425], переводчика и одного из авторов «Приключений барона Мюнхгаузена». Однако еще более важную роль, быть может, играли соответствия музыкальные.

Н. Я. Мандельштам связывала это стихотворение (и, в частности, заключительную ее строфу) с шубертовской темой. Знаменательно при этом, что в своем сопоставлении она использу-

---

<sup>1</sup> Так, между 1894 и 1935 гг. вышло по крайней мере восемь изданий записок барона, в основу которых лег текст Бюргера и Распе. Наиболее значительные из этих изданий сопровождались довольно обширным введением, где речь, в частности, шла о роли Распе и Бюргера в формировании разных версий этого сочинения. Подробнее о них см. в: [Приключения барона Мюнхгаузена 1985: 312–324].

<sup>2</sup> На другое издание, подготовленное К. И. Чуковским, написал рецензию переводчик А. И. Горнфельд, с которым у О. Э. Мандельштама был конфликт из-за публикации перевода еще одного образчика детской литературы – «Легенды о Тиле Уленшпигеле» Шарля де Костера.

ет те строки, где речь так или иначе идет о музыке, замерзающей на холоде:

И Шуберта в шубе застыл талисман –  
Движенье, движенье, движенье...

[Мандельштам О. Э. 2001: 217–218]

Шуберту, как известно, принадлежит цикл песен «Зимний путь», написанный на слова Вильгельма Мюллера. В этих немецких стихах упоминается и почтовый рожок. Почтовая карета, почтовый рожок несколько раз мелькают и в радиопередаче «Молодость Гёте», которую Мандельштам готовил весной и летом 1935 г. в Воронеже:

Тра-та-та-та! Тра-та-та-та! Труби, почтальон, на высоких козлах! [Мандельштам О. Э. 2001: 424]<sup>1</sup>

В паузах этой передачи, согласно замыслу поэта, должны были звучать мелодии Шуберта из двух песенных циклов. Весьма любопытно, как именно он их обозначает: мы обнаруживаем здесь ремарки «Рожок почтальона» (повторено дважды) и «Мельник» [Мандельштам О. Э. 2001: 417]. Очевидно, первая из них стала наиболее запомнившимся образом из песни «Почта» (*Die Post*, цикл *Winterreise*), которая начиналась словами «С улицы доносится рожок почтальона» (*Von der Straße her ein Posthorn klingt*), тогда как под второй, скорее всего, подразумевается «Мельник и Ручей» (*Der Müller und der Bach*), но, впрочем, за ней может скрываться и любое другое произведение из шубертовского цикла «Прекрасная мельничиха» (*Die schöne Müllerin*).

<sup>1</sup> Наброски радиопередачи о Гёте в целом являют собой пример редкой близости содержания прозаического отрывка и стихотворных строк. Достаточно сопоставить хотя бы отрывок о маленькой спутнице Гёте и фрагмент стихотворения «Возможна ли женщине мертвой хвала?» – ср.: «И прадеда скрипкой гордился твой род, / От шейки её хорошея, / И ты раскрывала свой аленький рот, / Смеясь, итальянсья, русея... // Я тяжкую память твою берегу, / Дичок, медвежонок, Миньона...» и «Маленькая дикарка с арфой – Миньона. Южанка, потерявшая свою родину. Воплощение тоски по цветущему югу, но не итальянка...» [Мандельштам О. Э. 2001: 424].

Едва ли Мандельштам прошел мимо каламбурного совпадения фамилии автора стихов, Вильгельма Мюллера (W. Müller), и ремеслом его лирических героев. Однако для нас важнее переплетение и перекличка текстов шубертовских песен и сюжетов из записок барона Мюнхгаузена, столь естественные совпадения и различия образа зимнего пути, зимнего путешествия, порожденные разными ипостасями европейского (прежде всего немецкого) романтизма и предромантизма. Работа над радиопередачей могла стать одним из импульсов, благодаря которому именно эта эпоха становится своего рода канвой для стихотворения «Возможна ли женщине мертвой хвала», канвой, в которой пересекались и перекрещивались музыкальные и литературные темы, судьбы авторов и персонажей, Гёте и Андерсена, Шуберта и Мюнхгаузена... Послужили ли записки барона источником для одного-единственного образа в мемориальном стихотворении или они как-то более глубоко и сложно вплетаются в общую ткань культурных ассоциаций и сюжетов поэзии Мандельштама?

Как кажется, теперь можно было бы предложить некий список сближений, не столь детализированных, как история о замерзшем рожке, но все же вполне вероятных. Можно было бы упомянуть пресловутую фразу об охватившем всю Европу холоде в записках барона и сопоставить ее с начальной строкой стихотворения «Ариост» – *В Европе холодно. В Италии темно...* Как-то пригодилось бы, возможно, и упоминание о *большом солнце* (тем более что тема парагелия, призрачного солнца, die Nebensonne, звучит и в «Зимнем пути» Мюллера – Шуберта) или о переменах и потрясениях, охвативших Россию во времена отъезда барона.

Пожалуй, еще более зримым мог бы оказаться интерес Мандельштама к рассказчикам и героям небылиц. Здесь дозволительно допустить даже, что взлетающий на Луну *плечистый враль* – это некоторое слияние всех путешествовавших на Луну европейских выдумщиков, среди которых не последнее место занимал Мюнхгаузен, тем более что такое предположение вполне соответствует тому синкретическому духу

«панъевропеизма», которым пронизан весь стихотворный цикл «Ариост»<sup>1</sup> и многие позднейшие стихи. Эпитет *плечистый* в таком случае мог прийти, например, из иллюстраций Дорэ к «Приключениям Мюнхгаузена», где барон изображался в мундире с толстыми эполетами.

При этом, однако, легко впасть в своего рода «блуд интерпретации» и поиска соответствий – возможно, какие-то из предполагаемых сближений творчества Мандельштама с рассказами о бароне Мюнхгаузене и окажутся правдоподобными, не исключено, что таких сближений наберется и куда больше, но в любом случае здесь необходима более строгая и последовательная аналитическая работа, предполагающая привлечение неких дополнительных данных. Оговоримся лишь, что при всей строгости подхода здесь необходимо помнить о присущей О. Э. Мандельштаму сознательной или бессознательной неточности цитирования, комбинировании цитат из самых разных областей мировой культуры и всяческого рода совмещении различных образов<sup>2</sup>.

Вернемся, однако, к замерзшим и оттаявшим звукам. В стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала?» холод, сковывающий пение рожка, имеет, на наш взгляд, двоякий

<sup>1</sup> Ср. комментарий Н. Я. Мандельштам: «В стихах об Ариосто есть еще отмеченное мной высказывание о “средиземноморском мире”, чувство общности европейского культурного мира, исторической земли» [Мандельштам О. Э. 1992: 431]. Полет на Луну и возможные реминисценции из «Приключений барона Мюнхгаузена» в стихотворении О. Э. Мандельштама «У меня на луне...» обсуждаются в работе: [Лекманов 2000: 516–517]; ср. также: [Петрова 2001: 110, примеч. 75].

<sup>2</sup> Так, не исключено, что предпоследняя строчка интересующего нас стихотворения *И мельниц колеса зимуют в снегу* также имеет отношение к переплетению шубертовской и мюнхгаузенской тем. Эхо «Прекрасной мельничихи» кажется почти самоочевидным. При этом колеса водяных мельниц (а именно у водяных мельниц бывают колеса, в отличие от ветряных, у которых крылья) могли бы находиться в воде, во льду, но никак не в снегу. Возможно, этот странный образ появляется в результате уподобления такому колесу – колес почтовой кареты (каре-та остановилась, не может продолжать путь, колеса ее заносит снегом). Интересно, что сравнение колес мельницы с колесами телеги (но не

смысл. В приведенном выше отрывке из приключений Мюнхгаузена в большей степени проявляется одна его составляющая: в нужный момент необъяснимым образом рожок не может издавать звуков. Разумеется, эта составляющая присутствует и в стихотворении Мандельштама: весть о гибели не доходит, не может дойти до поэта вовремя.

Однако уже в записках барона присутствует и другой оттенок этого смысла, есть он как в основном тексте Бюргера и Распе, так и в различных дополнительных, так сказать, неканонических версиях этих анекдотов. Не зазвучав вовремя, рожок исторгает восхитительные песенки и дает путникам возможность насладиться искусством музыканта позже, в то время, когда он сам уже не подносит свой инструмент к губам.

Упомянем еще один из неканонических вариантов приключений барона, лишний раз подтверждающий существование такого нарративного инварианта, когда мелодия, некогда звучащая, сохранялась и могла воспроизводиться заново, независимо от своего исполнителя:

Вы знаете знаменитую певицу Габриэль. Я слышал ее в Петербурге и был в высшей степени восхищен. Незадолго до своего отъезда, я прибежал к ней, просил, умолял и бросался перед ней на колени и предлагал ей 100 луидоров (все мое тогдашнее состояние), пока она наконец не согласилась на то, что я так желал получить. Она подарила мне одну из своих самых красивых трелей, которая меня всегда больше всего восхищала. Я законсервировал ее в спирту и храню ее таким образом до сих пор. Ах, что это за трель! [Приключения барона Мюнхгаузена 1985: 154].

Как кажется, этот эпизод также в чем-то весьма близок к мандельштамовским стихам интересующего нас цикла, связанного с О. Ваксель. При этом мы ни в коем случае не взялись бы утверждать, что О. Э. Мандельштам непременно был знаком именно с этой версией рассказа о сохраненных звуках. Она, вообще говоря, принадлежит к некоторому более общему типу небылиц, мемуаров и анекдотов о музыкальных знаменитостях

---

кареты!) присутствует в уже упоминавшемся выше описании Палласа [Паллас 1773–1778, II/1: 58].

в России. Со стихами Мандельштама его связывает, скорее, некоторая общность используемого контекста, проявляющаяся в неожиданном совпадении тем и деталей.

Если же верно наше исходное предположение о том, что за строками *и мельниц колеса зимуют в снегу и стынет рожок почтальона* стоит эпизод из приключений барона Мюнхгаузена, то оказывается, что этот образ в стихотворении Мандельштама предполагает мысленное достраивание всего сюжета читателем в соответствии со своим источником. Застывший на холоде рожок должен заиграть вновь, когда тот, кто вложил в него мелодию, уже не будет к нему прикасаться.

Очевидно, что эта сохранность изначального импульса в стихах может трактоваться очень по-разному<sup>1</sup>. Идет ли здесь речь только о том, что уже случилось, о том, что весть о смерти О. Ваксель, не дошедшая сразу, прозвучала с опозданием? Имеется ли в виду восприятие самого поэта, когда он сразу, сейчас, здесь и теперь остается холоден к этому известию, и лишь потом, несколько лет спустя, оно воплощается в поэтическую речь? Подобное понимание этих стихов также вполне возможно, недаром Н. Я. Мандельштам пишет о том, что в качестве первой, непосредственной реакции О. Э. Мандельштам вспомнил пушкинские строки *из равнодушных уст я слышал смерти весть, / И равнодушно ей внимал я* [Мандельштам О. Э. 1992: 453]<sup>2</sup>. Или же в стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала?» говорится о будущем самого этого поэтического

---

<sup>1</sup> Хорошо известно, что О. Э. Мандельштам интересовался и буквальной, физической сохранностью звучащего голоса, мелодии, стиха. Известно, например, что его собственный голос еще в 20-х гг. записывался в Институте живой речи.

<sup>2</sup> Речь идет о строках из стихотворения Пушкина «Под небом голубым страны своей родной», посвященных Амалии Ризнич, которая умерла в Италии в 1825 г. (весть о ее смерти дошла до поэта летом 1826 г.) [Пушкин 1934, II: 7]. Разумеется, при всякой интерпретации интересующего нас стихотворения О. Э. Мандельштама этот пушкинский текст необходимо иметь в виду, возможно, в частности, что не без его влияния возникает итальянская тема предпоследней строфы.

слова, о том, что поэт способен запечатлеть облик умершей, но сейчас его звучащая речь «заморожена» с тем, чтобы, подобно мелодии из почтового рожка, оттаять и зазвучать потом?

Как кажется, все эти смысловые пласты не только не противоречат, но в известном смысле поддерживают друг друга. Судя по тому, что наша загадочная строфа оказывается в финале стихотворения, она во всяком случае двунаправленная и связана как с тем, что уже случилось в рамках поэтического текста, так и с тем, что должно произойти после его завершения. На наш взгляд, стихотворение «Возможна ли женщине мертвой хвала?» следует, таким образом, причислить и к группе стихов, так или иначе связанных с темой сохранности поэтической речи «на холоде», во времена, когда самая возможность этой сохранности вызывала неотступные сомнения.

## ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ЗОЛОТОГО ВЕКА

### XIX СТОЛЕТИЕ В СТИХОТВОРЕНИИ «ДИКАЯ КОШКА – АРМЯНСКАЯ РЕЧЬ...»<sup>1</sup>

Стихотворение «Дикая кошка – армянская речь...» (1930 г.) нуждается, подобно многим другим произведениям поэта, в «классическом», построчном или, по крайней мере, построчном комментарии, снабжающим читателя необходимыми биографическими и интертекстуальными подробностями. При этом, однако, оно требует и поиска скрытых ключей-отсылок, легко ускользающих при пошаговом комментировании, но позволяющих обнажить более глубокие пласты мандельштамовской смысловой поэтики, значимые не для одного этого текста.

В данном случае подобный поиск ключа тем более оправдан, что Мандельштам эксплицитным образом выстраивает это стихотворение как своеобразную «историю болезни», как фиксацию отрывочных чувств и обостренных лихорадкой впечатлений – тем самым поэт сразу же заявляет о своем праве на нелинейное построение композиции текста, на неожиданное соположение образов с изменяющимися пропорциями, на их калейдоскопичность, причудливую и внезапную смену:

Дикая кошка – армянская речь –  
Мучит меня и царапает ухо.  
Хоть на постели горбатой прилечь:  
О, лихорадка, о, злая моруха!

Падают вниз с потолка светляки,  
Ползают мухи по липкой простыне,  
И маршируют повзводно полки  
Птиц голенастых по желтой равнине.

Страшен чиновник – лицо как тюфяк,  
Нету его ни жалчей, ни нелепей,  
Командированный – мать твою так! –  
Без подорожной в армянские степи.

---

<sup>1</sup> Совместно с А. Ф. Литвиной.

Пропадом ты пропади, говорят,  
Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу, –  
Старый повытчик, награбив деньжат,  
Бывший гвардеец, замыв оплеуху.

Грянет ли в двери знакомое: – Ба!  
Ты ли, дружище, – какая издевка!  
Долго ль еще нам ходить по гроба,  
Как по грибы деревенская девка?

Были мы люди, а стали людье,  
И суждено – по какому разряду? –  
Нам роковое в груди колотье  
Да эрзерумская кисть винограду.

[Мандельштам О. Э. 1990, I: 167]

У большинства чередующихся здесь фантазмагорических образов заведомо существуют литературные прототипы, более или менее отчетливо ощущаемые каждым русским читателем, но при этом не так легко поддающиеся точной расшифровке. Читатель этот погружается вместе с героем (героями) стихотворения в некий горячечный мир, где все мучительно знакомо, но ничего невозможно узнать наверняка, до этого узнавания все время остается как бы один шаг, необходимый и – в рамках самого стихотворения – неосуществимый.

Что же это за мир? Для начала обозначим беглым пунктиром те из его примет, которые лежат на поверхности или более или менее общеизвестны. Во-первых (и это исследователями, как правило, специально не отмечается), практически весь цикл стихов об Армении, к которым примыкает и интересующий нас текст, – это рассказ не только о путешествии в пространстве, сколько о перемещении во времени. Конечной точкой такого перемещения для поэта зачастую становится глубокая древность, причем речь идет и о древних цивилизациях, и о том, что лежит за пределами цивилизации, – о временах появления человеческого языка, зарождения жизни как таковой, о ее формах, еще практически неотделимых от геологического ландшафта.

Другой, не менее важной, точкой погружения в прошлое оказывается, как ни странно, XIX век, столь близкое прошлое, которое в начале 30-х гг. XX столетия так легко было бы

счесть «золотым веком». «Дикая кошка – армянская речь...», вне всякого сомнения, отсылает читателя именно к этой эпохе, ровно на столетие назад. Связь этого текста со временами Пушкина и Грибоедова, казалось бы, очевидна и, во всяком случае, неоднократно отмечалась исследователями. В самом деле, здесь в последней строфе мы находим и эрзерумский виноград, явственно отсылающий нас к пушкинскому «Путешествию в Арзрум» [Нерлер 1990, I: 506], и традиционно связанную с поездкой Пушкина на Кавказ фразу о чиновнике без дорожной [Сурат 2009: 13], но как бледны и фрагментарны эти ассоциации!

Их малочисленность становится особенно заметна, если сравнить окончательный текст стихотворения Мандельштама с его сателлитами – черновыми редакциями и отпочковавшимся самостоятельным кратким фрагментом «И по-звериному воет людье...», где пушкинские биографические и литературные реминисценции звучат куда отчетливее, и в явном виде появляется, например, рассказ о встрече Пушкина с телом Грибоедова<sup>1</sup>. В интересующем же нас стихотворении все это отходит на второй план, затушевывается и распадается. Уже отмечалось, в частности, что *чиновник без дорожной* в «Дикая кошка – армянская речь...», хотя и отсылает к общеизвестным деталям пушкинской биографии, отнюдь Пушкину не тождественен [Сурат 2009: 233]. В сущности, все, что остается от Пушкина в этих стихах, – это эрзерумский виноград, со всей очевидностью символизирующий поэзию.

Подобное размывание пушкинской линии, вернее, превращение ее в тему поэтического творчества как такового, на наш взгляд, далеко не случайно. Литературный фон значительной части этого стихотворения, безусловно апеллирующего к первой половине XIX века, связан вовсе не с теми литературными образцами, которые приходят на ум в первую очередь, когда

---

<sup>1</sup> Ср. «[Грянет же] Грянуло в двери знакомое: ба! / Ты ли дружище – какая издевка / Там, где везли на арбе Грибоеда / Долго ль еще нам ходить по гроба / Как по грибы деревенская девка» [Мандельштам О. Э. 1990, I: 506].

мы слышим слово Эрзерум и обращаемся к истории «русского заселения Кавказа» [Гаспаров 2001: 646]. Мы наблюдаем, как творческий дар сталкивается с вязкой и агрессивной средой, которая в XIX веке оказывается столь же могущественной, как в современности. Болезненная и вместе с тем глубоко бытовая фантазмагория этого текста (в особенности, четвертой и пятой его строф) отсылает не к ожидаемым Пушкину, Грибоедову или, скажем, Лермонтову, а к автору, никогда на Кавказе не бывавшему и ничего заметного о нем не написавшему, но зато снабдившему все последующие поколения русских читателей плотной и страшной картиной повседневности той эпохи.

Речь идет конечно же о Гоголе, в первую очередь о его «Мертвых душах», но не только о них. Для Мандельштама в ту пору Гоголь предстал, в частности, как путешественник, описывающий лежащие перед ним нравы и земли, подобно тому как натуралист изучает и каталогизирует флору и фауну никем до него не описанного края<sup>1</sup>. Если П. С. Паллас, к примеру, с тонкими подробностями и ажурной точностью характеризует встреченные им в России экзотические виды насекомых, грызунов или растений, то на долю Гоголя достается описание многочисленных диковинных видов людей, населяющих империю<sup>2</sup>. Помимо всего прочего, в глазах Мандельштама Гоголя

<sup>1</sup> Ср., например: «Вообразите спутником Палласа не кого иного, как Н. В. Гоголя. Все для него иначе. Как бы они не перегрызлись в дороге. Карета все норовит свернуть на сплошную пахотную землю» [Мандельштам О. Э. 1990, II: 364].

<sup>2</sup> Ср.: «Никому, как Палласу, не удавалось снять с русского ландшафта серую пелену ямщицкой скуки. В ее [мнимой] однообразности, приводившей наших поэтов то в отчаяние, то в унылый восторг, он подсмотрел неслыханное [разнообразие крупниц, материалов, прослоек] богатое жизненное содержание. Паллас – талантливейший почвовед. Струистые шпаты и синие глины доходят ему до сердца... Он испытывает натуральную гордость по случаю морского происхождения бело-желтых симбирских гор и радуется их геологическому дворянству» [Мандельштам О. Э. 1990, II: 364] или «Здесь барская изошренность и чувствительность глаза, выхоленность и виртуозность описи доведены до предела, до крепостной миниатюры. “Азиатская козявка (*Chrisomela asiatica*) величиной с сольтициального жука, а видом

роднит с естествоиспытателями то обстоятельство, что однажды заданной теми образцовой классификацией, систематическими описаниями, будут еще долго пользоваться последующие поколения, принимая их как единственно возможные.

В самом деле, словосочетание *старый повытчик*, напрямую никак не связанное с привычными реалиями Кавказа пушкинской эпохи, немедленно обрастает плотью, когда вспоминаешь начало чиновничьей карьеры Павла Ивановича Чичикова:

Но при всем том трудна была его дорога: он попал под начальство уже *престарелому повытчику*, который был образ какой-то каменной бесчувственности и непоколебимости; вечно тот же, неприступный, никогда в жизни не явивший на лице своем усмешки, не приветствовавший ни разу никого даже запросом о здоровье (...) Ничего не было в нем ровно: ни злодейского, ни доброго, и что-то страшное являлось в сем отсутствии всего. Черство-мраморное лицо его, без всякой резкой неправильности, не намекало ни на какое сходство; в суровой соразмерности между собою были черты его.

Суровый повытчик стал даже хлопотать за него у начальства, и чрез несколько времени Чичиков сам сел повытчиком на одно открывшееся вакантное место. В этом, казалось, и заключалась главная цель связей его с *старым повытчиком*, потому что тут же сундук свой он отправил секретно домой и на другой день очутился уже на другой квартире. Повытчика перестал звать папенькой и не целовал больше его руки, а о свадьбе так дело и замялось, как будто вовсе ничего не происходило. Однако же, встречаясь с ним, он всякий раз ласково жал ему руку и приглашал его на чай, так что *старый повытчик*, несмотря на вечную неподвижность и черствовавшее равнодушие, всякий раз встряхи-

---

кругловатая с шароватую грудью. Стан и ноги с прозеленью золотыя, грудь темнее, голова медного цвета. Твердокрылия гладкия, лоснящиеся, с примесью фиолетового цвета черныя. Усы ровныя, передняя нога несколько побольше. Поймана при Индерском озере". Описанная Палласом азиатская козявка костюмирована под китайский придворный театр, под крепостной балет. Натуралист преследует чисто живописные феерические задачи. Он забывает упомянуть анатомическую структуру насекомого» [Мандельштам О. Э. 1990, II: 369–370]. К теме «Мандельштам и Паллас» см. также главу «Habent sua fata libellulae» в настоящем издании.

вал головою и произносил себе под нос: «Надул, надул, чертов сын!» [Гоголь 1952–1953, V: 239–240, гл. 11 первого тома].

Очевидно, что *старый повытчик* – это своего рода концентрированный ужас безликой, лишенной каких бы то ни было индивидуальных черт обыденности. Его социальный статус весьма невысок, тем не менее в чиновничьем микрокосме эта фигура всесильна в своей непреодолимости и неизбежности, недаром для Чичикова во всей его карьере пресловутый старый повытчик оказывается наиболее трудным препятствием. В сущности, единственный способ преодолеть эту преграду – это сделаться повытчиком самому, что Павел Иванович и осуществляет с помощью своего ловкого трюка.

Следующий персонаж, возникающий в мандельштамовском тексте, это некий *бывший гвардеец*, фигура, на первый взгляд, более подходящая для традиционного воплощения кавказской темы. В самом деле, существует своего рода общее место, согласно которому на Кавказ ссылали гвардейских офицеров, разжалованных за дуэль, *смывших* оскорбление кровью. Однако Мандельштам употребляет здесь предельно сниженное, хотя одновременно и предельно близкое выражение – «бывший гвардеец, *замыв* оплеуху». Оказывается, таким образом, что речь идет о человеке, которому то ли не удалось до конца смыть оскорбление, то ли он вовсе не решился на него ответить, скрывшись на Кавказе. Глагол *замыть* недвусмысленно намекает на некую историю, по-видимому не делающую чести ее участнику, подробности которой так или иначе стерлись. Строго говоря, остается неясным даже, был ли наш гвардеец «оскорбителем» или «оскорбленным», и неясность эта, на наш взгляд, намеренная.

Именно так характеризуется, как мы помним, главное действующее лицо гоголевской «Коляски» Пифагор Пифагорович Чертокуцкий, который

...вышел в отставку по одному случаю, который обыкновенно называется неприятною историею: *он ли дал кому-то в старые годы оплеуху или ему дали ее, об этом наверное не помню, дело только в том, что его попросили выйти в отставку.* Впрочем,

он этим ничуть не уронил своего весу: носил фрак с высокою талией на манер военного мундира, на сапогах шпоры и под носом усы, потому что без того дворяне могли бы подумать, что он служил в пехоте, которую он презрительно называл иногда пехтурой, а иногда пехонтарией. Он бывал на всех многолюдных ярмарках, куда внутренность России, состоящая из мамок, детей, дочек и толстых помещиков, наезжала веселиться бричками, таратайками, тарантасами и такими каретами, какие и во сне никому не снились [Гоголь 1952–1953, III: 163].

Если *старый понытчик* являет собой, так сказать, демона безликой неподвижности, то здесь перед нами своего рода демон всепроникающей общительности, навязчивости и беззастенчивости. Он столь же мелок и незначителен, как предыдущий персонаж, но точно так же не оставляет надежды на спасение, от него невозможно укрыться.

Этот вездесущий и всепроникающий герой, нисколько не уронивший своего весу от оплеухи, со всей очевидностью весьма тесно связан с образом, появляющимся в следующих строках Мандельштама *Грянет ли в двери знакомое*: – *Ба! Ты ли, дружище*, – *какая издевка*. По этому знакомому «Ба!» и всей бесконечно фамильярной манере без труда опознается Ноздрев, а точнее говоря, эпизод встречи Чичикова с Ноздревым на пути к Собакевичу:

«*Ба, ба, ба!* –» вскричал он вдруг, расставив обе руки при виде Чичикова. «– Какими судьбами?»»

Чичиков узнал Ноздрева, того самого, с которым он вместе обедал у прокурора и который с ним в несколько минут сошелся на такую короткую ногу, что начал уже говорить *ты*, хотя, впрочем, он с своей стороны не подал к тому никакого повода [Гоголь 1952–1953, V: 66, гл. 4 первого тома]<sup>1</sup>.

В стихотворении функция этих существ, могущественных и весилых в своей пошлости, чтобы вытолкнуть, вытеснить

<sup>1</sup> В контексте такого сопоставления эпитет знакомый в стихотворении приобретает, на наш взгляд, известную амбивалентность, указывая одновременно как на знакомство между собой протагонистов текста, так и на известность, узнаваемость этого персонажа для читателя. Ср. также в этой связи известные реплики Фамусова («Ба! знакомые все»

из жизни, из реальности того, кому они являются, – страдающего лихорадкой больного? путешествующего без подорожной чиновника? автора стихотворения? (*Пропадом ты пропади, говорят, / Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу*).

При этом гоголевские герои у Мандельштама, как нетрудно заметить, изображены весьма обрывочно и фрагментарно, так сказать, перечислены по характерным приметам, очевидно в расчете на то, что читатель в состоянии почти бессознательно, автоматически достроить все остальное и вообразить себе этих демонов обыденности XIX века во всей их полноте, возможно даже не вспомнив об их создателе.

В самом деле, может показаться, что в стихотворении Мандельштам апеллирует непосредственно к исторической действительности, темной стороне минувшей эпохи первой половины XIX в., «золотого века» русской поэзии, стороне, противопоставленной творчеству. Однако, как мы попытались показать выше, весь этот ужас агрессивно-безликой реальности, сконцентрированный в четвертой и пятой строфах, сделан исключительно из гоголевского материала.

На наш взгляд, назвать при этом «Мертвые души» или «Коляску» подтекстами для стихотворения Мандельштама было бы неверным и в определенном смысле наивным решением. Скорее, поэт пользуется тем, что эти тексты сыграли столь значительную роль в синтезе некоторой неопределенной субстанции, которую можно назвать культурным фондом представлений русского читателя об определенной эпохе. В этом пространстве литературные образы оказываются как бы равными реальности, а реальность тождественна той ее литературной интерпретации, которую некогда сконструировал Гоголь. Именно поэтому по упоминанию одной характерной черты оказывается возможным реконструировать целый характер, а по двум-трем характерам – нерадостную ипостась минувшего века, перекликающуюся с бедствиями века нынешнего.

---

лица!») и Чацкого («Ба! Друг старый, мы давно знакомы, вот судьба!») в «Горе от ума» Грибоедова.

## МОЛОТОК НЕКРАСОВА И КАРАНДАШ ФЕТА

### «КВАРТИРА» МЕЖДУ СТИХАМИ О СТИХАХ И ГРАЖДАНСКОЙ ПОЭЗИЕЙ

Во второй половине 1933 г. Мандельштам пишет стихотворение «Квартира тиха, как бумага...» (далее – «Квартира»), автобиографическая основа которого проста, понятна и ни у кого, как кажется, не вызывает сомнений – в октябре этого года Мандельштамы въехали в долгожданную квартиру в кооперативном доме в Нащокинском переулке. Как отмечается в мемуарах, появление этого нового жилья принесло ощущение мучительной фальши и отвращения к вдруг свалившемуся на поэта писательскому благополучию:

Квартира тиха, как бумага  
Пустая, без всяких затей,  
И слышно, как булькает влага  
По трубам внутри батарей.

Имущество в полном порядке,  
Лягушкой застыл телефон,  
Видавшие виды манатки  
На улицу просятся вон.

А стены проклятые тонки,  
И некуда больше бежать,  
И я, как дурак, на гребенке  
Обязан кому-то играть.

Наглей комсомольской ячейки  
И вузовской песни бойчей,  
Присевших на школьной скамейке  
Учить щебетать палачей.

Пайковые книги читаю,  
Пеньковые речи ловлю  
И грозное баюшки-баю  
Колхозному баю пою.

Какой-нибудь изобразитель,  
Чесатель колхозного льна,  
Чернила и крови смеситель  
Достоин такого рожна.

Какой-нибудь честный предатель,  
Проваренный в чистках, как соль,  
Жены и детей содержатель,  
Такую ухлопает моль.

И столько мучительной злости  
Таит в себе каждый намек,  
Как будто вколачивал гвозди  
Некрасова здесь молоток.

Давай же с тобой, как на плахе,  
За семьдесят лет начинать –  
Тебе, старику и неряхе,  
Пора сапогами стучать.

И вместо ключа Ипокрены  
Давнишнего страха струя  
Ворвется в халтурные стены  
Московского злого жилья<sup>1</sup>.

[Мандельштам О. Э. 2001: 195–196]

По интонации и стилю, по своеобразному «любовому» подходу к развертыванию темы это стихотворение вызывает ощу-

<sup>1</sup> Ср. воспоминания Н. Я. Мандельштам об обстоятельствах сочинения «Квартиры»: «Два стихотворения О. М. как бы являются ответом Пастернаку – одно на стихи, другое на незаконченный разговор. Сначала я скажу про второе, то есть про стихи о квартире. Своим возникновением они обязаны почти случайному замечанию Пастернака. Он забежал к нам на Фурманов переулок посмотреть, как мы устроились в новой квартире. Прощаясь, долго топтался и гудел в передней. «Ну вот, теперь и квартира есть – можно писать стихи», – сказал он, уходя. «Ты слышала, что он сказал?» – О. М. был в ярости. Он не переносил жалоб на внешние обстоятельства – неустроенный быт, квартиру, недостаток денег, – которые мешают работать. По его глубокому убеждению, ничто не может помешать художнику сделать то, что он должен, и обратно – благополучие не служит стимулом к работе. Не то чтобы он чурался благополучия, против него он бы не возражал... Вокруг нас шла отчаянная борьба за писательское пайковое благоустройство, и в этой борьбе квартира считалась главным призом. Несколько позже

щение некоторой «смены вех» в творчестве поэта. Чем вызвано это ощущение и правомерно ли оно? В самом деле, даже из беглого обзора видно, что большинство стихотворений 1933 г. по крайней мере тематически распадаются на две группы. Одну из них образуют созданные в мае 1933 г. так называемые «стихи о стихах» («Ариост», «Не искушай чужих наречий»), продолжающие и развивающие основные темы 1932 г.<sup>1</sup>, тогда как в другую входят появившиеся позднее, заметно политизированные, подчеркнута злободневные тексты с отчетливо нарастающей сатирической интонацией («Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым...»), лето 1933 г., «Квартира», «У нашей святой молодежи...», «Татары, узбеки и ненцы...», ноябрь 1933 г.). Своеобразной кульминацией этого микроцикла становится памфлет «Мы живем, под собою не чуя страны», который, как известно, и послужил причиной ареста О. Э. Мандельштама в мае 1934 г.

Некоторая обособленность и тесная взаимосвязанность последней группы стихов уже давно учитывается исследователями и комментаторами при построении внутренней периодизации в биографии поэта (ср., например: [Гаспаров 2001-а: 654–657])<sup>2</sup>. Что осталось, на наш взгляд, практически не отмечен-

---

начали выдавать за заслуги и дачки... Слова Бориса Леонидовича попали в цель – О. М. проклял квартиру и предложил вернуть ее тем, для кого она предназначалась, – честным предателям, изобразителям и тому подобным старателям... Проклятие квартире – не проповедь бездомности, а ужас перед той платой, которую за нее требовали. Даром у нас ничего не давали – ни дач, ни квартир, ни денег... В романе Пастернака тоже мелькнула “квартира” или, вернее, письменный стол, чтобы мыслящий человек мог за ним работать. Пастернак без стола обойтись не мог – он был пишущим человеком. О. М. сочинял на ходу, а потом присаживался на минутку записать. Даже в методе работы они были антиподами. И Мандельштам вряд ли стал бы защищать особое писательское право на стол в дни великого бесправия всего народа» [Мандельштам Н. Я. 1999: 176–177]).

<sup>1</sup> См. такие стихи, созданные с мая по август 1932 г., как «Батюшков», «Стихи о русской поэзии», «К немецкой речи».

<sup>2</sup> Одними из первых, кто выделил эти тексты в отдельную группу, были следователи ОГПУ, предъявившие Мандельштаму в качестве обвинительного материала три стихотворения: «Мы сидели в Нащокинском

ным – это, скорее, специфическая двусоставность, если не эклектичность, присущая стихотворению «Квартира» как произведению, открывающему ноябрьский микроцикл. На наш взгляд, обладая, с одной стороны, всеми признаками, характерными для стихов второй половины 1933 г., «Квартира» включает в себя, вместе с тем, поэтические приемы и образы, явно уходящие корнями в стихи о поэзии 1932 – начала 1933 г., но помещенные теперь в принципиально новый, так сказать, гражданский контекст<sup>1</sup>.

Начнем с наименее загадочного, постепенно переходя к не столь очевидному. В самом деле, даже при поверхностном взгляде ясно, что стихотворение распадается на две, хотя и не равные по размеру, но достаточно зримо разграниченные части: если первые шесть строф сугубо злободневны, то в седьмой строфе и далее происходит смена временной перспективы, возвращение в XIX век, сперва подспудное, а потом и эксплицитно обозначенное:

Давай же с тобой, как на плахе,  
За семьдесят лет начинать –  
Тебе, старику и неряхе,  
Пора сапогами стучать.

---

переулке и ждали возвращения Нади (Н. Я. Мандельштам отправилась по вызову на Лубянку. – Ф. У.). Она пришла потрясенная, растерзанная. Ей трудно было связно рассказывать. – Это стихи. “О Сталине”, “Квартира” и крымское (“Холодная весна...”)» [Герштейн 1998: 54].

<sup>1</sup> По-видимому, и сам Мандельштам, и его первые читатели рассматривали «стихи о стихах» как некоторое незамкнутое и – для будущего – продуктивное явление. Ср. реплику самого поэта об оценке его стихов С.Б. Рудаковым, сохранившуюся в письме к Н.Я. Мандельштам от 4 мая 1937 г.: «Только что пришло письмо от Рудакова. Разобрал его с колоссальным трудом. Он пишет (кажется?), что стихи неровные и что передать это можно только в разговоре. Большое и новое идет от стихов о русской поэзии. Да!» ([Мандельштам О.Э., 1991, III: 289]; ср. [Рудаков 1997: 11]). Отметим, впрочем, что в новейших изданиях Мандельштама это письмо издано с иной пунктуацией, меняющей интонацию высказывания: «...Большое новое идет от стихов о русской поэзии? Да?» [Мандельштам О.Э. 1993–1999, IV: 195; Мандельштам О.Э. 2009–2011, III: 567, № 212].

И лишь в финальных строчках эти перспективы совмещаются и сливаются в современности:

И вместо ключа Иппокрены  
 Давнишнего страха струя  
 Ворвется в халтурные стены  
 Московского злого жилья.

Хронологическая приуроченность того отрезка прошлого, в который возвращается стихотворный текст, не вызывает сомнений – это эпоха разночинцев-шестидесятников, о чем свидетельствует не только прямое упоминание числительного (*за семьдесят лет*), но и откровенная реминисценция из собственного более раннего стихотворения, почти автоцитата из «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931 г.):

Чур! Не просить! Не жаловаться! Цыц!  
 Не хныкать! Для того ли разночинцы  
 Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?  
 Мы умрем, как пехотинцы,  
 Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

[Мандельштам О. Э. 2001: 175]

Грубые, рассохлые, стучащие сапоги явным образом олицетворяют и в том, и в другом контексте старшее поколение народников. Более того, они превращаются в своего рода символ добровольной и воинствующей бедности, борьбы за чужие интересы в ущерб собственным и аллегория пешего хода, куда более приличествующего современному борцу и подвижнику, чем любое иное средство передвижения. Эта обувь – нечто вроде доспехов странствующего рыцаря, в которые рано или поздно наступает пора облачиться.

Если учесть к тому же общеизвестную связь между темой поэтического творчества, порождения стихов и ходьбы, стаптывания, износа обуви, характерную для Мандельштама<sup>1</sup>, такой выбор символического образа вполне

<sup>1</sup> Ср., например: «Еще он помнит башмаков износ – / Моих подметок стертое величие, / А я – его: как он разноголос, / Черноволос, с Давидгорой гранича». Эта тема развивается с большей подробностью в «Разговоре о Данте»: «Чтение Данта есть прежде всего бесконечный труд,

закономерен и, с другой стороны, соответствует той двуплановости стихотворения «Квартира», которую мы стремимся здесь продемонстрировать. Автор, нуждающийся для работы в комфорте и покое, письменном столе и оседлости, и бездомный поэт, «выхаживающий» свои стихи, сочиняющий на ходу и с голоса, оказываются так же противопоставлены друг другу, как дурно обутый семинарист-разночинец и человек света, знающий толк в одежде и экипажах.

Как кажется, эта вторая, ретроспективная часть «Квартиры» обладает и еще одной приметой, роднящей ее с предшествующим стихотворным циклом 1932 г. Те тексты, которые мы вслед за М. Л. Гаспаровым назвали «стихами о стихах», объединены весьма узнаваемым подходом к истории русского поэтического языка или, если такое обобщение не покажется чрезмерным, к истории русской классической литературы. Этот подход отличает пристрастие к неожиданным деталям, которые превра-

---

по мере успехов отдаляющий нас от цели. Если первое чтение вызывает лишь одышку и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии. “Inferno” и в особенности “Purgatorio” прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханьем и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов. У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка – разновидность накопленного движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов – вдох и выдох – шаг. Шаг – умозаключающий, бодрствующий, силлогизирующий. Образованность – школа быстрейших ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам – вот любимая похвала Данта. В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что “бегают быстрее”. “...Он отвернулся и показался мне одним из тех, которые бегают взапуски по зеленым лугам в окрестностях Вероны, и всей своей статью он напоминал о своей принадлежности к числу победителей, а не побежденных...” Омолаживающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши – победителя на спортивном пробеге в Вероне» [Мандельштам О. Э. 1990, II: 217].

щаются в символический атрибут того или иного автора и при этом нередко компрессируются в своего рода загадку, то символ, то шараду в зависимости от меры «серьезности» текста. Тютчевская стрекоза, трость Батюшкова или державинский кумыс – все это приметы, распознаваемые то легче, то труднее, но всегда тщательно отобранные и нередко имеющие многослойную отгадку. Достаточно вспомнить, например, что упоминание *стрекозы* во всем стихотворном корпусе Тютчева встречается лишь единожды, и выбор ее в качестве эмблемы его поэтического творчества едва ли можно считать лобовым и тривиальным (см. очерк «Habent sua fata libellulae» в настоящем издании). Иными словами, Мандельштам формирует своего рода «поэтическую геральдику»: для каждого из поэтов он находит некоторую неожиданную деталь и превращает ее в символический атрибут того или иного автора.

В «Квартире» мы находим ровно один «геральдический элемент» подобного рода, непосредственно связанный с русской поэзией XIX в., – *молоток Некрасова* («И столько мучительной злости / Таит в себе каждый намек, / Как будто вколачивал гвозди / Некрасова здесь молоток»). Принято считать, что Некрасов появляется в этом стихотворении как «неподкупный протестант-разночинец» [Гаспаров 2001-а: 658], т. е. выступает едва ли не в самой хрестоматийной своей ипостаси. В такой трактовке Некрасов оказывается воплощением того чистого и бескорыстного начала, от которого поэта провоцируют отречься. Оказывается, помимо всего прочего, что упоминание имени этого поэта не несет никакой особенной содержательной нагрузки и служит лишь одним из компонентов для создания некоторой общей ауры 60-х гг. XIX столетия, противопоставленной неприглядной современности.

Но почему при таком прямом противопоставлении речь идет о каких-то намеках? И при чем здесь *молоток* и *гвозди*, почему именно они фигурируют в качестве некрасовских атрибутов? С другой стороны, если пойти на поводу у самого очевидного допущения, согласно которому *молоток* попросту связан с общей обстановкой переезда и ремонта, то почему Мандельштам

именно Некрасова приглашает делать этот ремонт? Быть может, перед нами попытка в одной фразе передать самое общее впечатление прямоты, резкости и однообразия, вызываемое порой стихами Некрасова как таковыми? Как кажется, впрочем, такое восприятие Некрасова скорее принадлежит середине и второй половине XX в., будучи во многом спровоцировано обилием его произведений в школьной программе. Во всяком случае, в контексте Серебряного века заново открытое творчество Некрасова воспринималось все же, если судить хотя бы по ответам на знаменитую анкету К. Чуковского, несколько иначе – арсенал его поэтических средств (и прежде всего метрика) отнюдь не казался тогда примитивным и монотонным.

Интересующий нас образ допускает (а возможно даже и требует) множественность интерпретаций: не исключено, что при его толковании не следует сбрасывать со счетов и атмосферу ремонта, и некоторую прямолинейность некрасовской интонации, и хрестоматийные черты в образе самого поэта. Однако у этой «геральдической» характеристики есть, как кажется, более конкретная отгадка, которая точнее подходит к делу, ибо тесно связана и с мотивом несовместимости творчества и писательского благополучия, и с темой «двойных стандартов», лицемерия в биографии художника.

Заколачивание гвоздей могло быть позаимствовано из некрасовского поэтического цикла «О погоде» (1858–1865 гг.)<sup>1</sup>, где в стихотворении «Сумерки» (1859 г.) мы находим описание соблазнов и безжалостной нищеты столичной улицы. В этом

<sup>1</sup> Впервые в списке других поэтических параллелей к «Квартире» (наряду с «Кругом семенящейся ватой...» Пастернака, «Балладой» Ходасевича, «Друзьям» Блока, «Дешевой покупкой» и «В.Г. Белинским» Некрасова) без отдельного комментария отмечено О. Роненом [Ронен 2002: 41–42]. Если говорить о ритмической близости, то из некрасовских стихов следует, вероятно, упомянуть еще и «Секрет (Опыт современной баллады)» 1855 г. (ср. в этой связи: [Марченко 2006]). Вообще, список некрасовских подтекстов к этому стихотворению Мандельштама можно существенно расширить, однако это выходит за рамки нашей нынешней задачи прежде всего потому, что ориентация этого стихотворения на поэтику Некрасова как таковую сомнений не вызывает.

тексте с некоторой натяжкой вообще можно было бы найти ряд более или менее близких переключек с «Квартирой». Заканчивается же оно, как известно, следующими строками:

Мы довольно похвал расточали,  
И довольно сплели мы венков  
Тем, которые нам рисовали  
Любопытную жизнь бедняков.  
Где ж плоды той работы полезной?  
Увидав, как читатель иной  
Льет над книгою слезы рекой,  
Так и хочешь сказать: «Друг любезный,  
Не сочувствуй ты горю людей,  
Не читай ты гуманных книжонок,  
Но не ставь за каретой гвоздей,  
Чтоб, вскочив, накололся ребенок!

[Некрасов 1981–2000, II: 186]

Однако само по себе присутствие *гвоздей* в одном или даже нескольких стихотворениях еще не объясняет, почему символическим атрибутом их автора становится *молоток*, да и стихи эти, пожалуй, ничем не выделялись бы из общего настроения некрасовской урбанистической лирики, если бы не связанный с ними литературно-мемуарный казус, придающий пресловутым *гвоздям* совсем иной смысл и значение. В воспоминаниях А. А. Фета, по отношению к Некрасову достаточно недоброжелательных, приводится следующий рассказ, прямо апеллирующий к тексту «Сумерек»:

О несовпадении пропаганды Некрасова с его действиями я бы мог сказать многое. Остановлюсь на весьма характерном моменте. Шел я по солнечной стороне Невского лицом к московскому вокзалу. Вдруг в глаза мне бросилась встречная коляска, за которою я, не будучи в состоянии различить седока, увидел запятки, усеянные гвоздями. Вспомнив стихотворение Некрасова на эту тему, я невольно вообразил себе его негодование, если б он, подобно мне, увидел эту коляску. Каково же было мое изумление, когда в поравнявшейся со мною коляске я узнал Некрасова [Фет 1848–1889, I: 307].

Строго говоря, мы не можем быть вполне уверены, что Фет в своих мемуарах имеет в виду именно финал стихотворения

«Сумерки». Мысль о *запятках, утыканных гвоздями*, судя о всему, неотступно преследовала Некрасова: так, та же самая деталь становится сюжетообразующей и в созданном за четыре года до «Сумерек» стихотворении «Карета» (1855 г.):

О филантропы русские! Бог с вами!  
Вы непритворно любите народ,  
А ездите с огромными гвоздями,  
Чтобы впотьмах усталый пешеход  
Или шалун мальчишка, кто случится,  
Вскочивши на запятки, заплатил  
Увечьем за желанье прокатиться  
За вашим экипажем...<sup>1</sup>

[Некрасов 1981–2000, I: 170]

Как бы то ни было, оттенки литературной вражды Некрасова и Фета, равно как и точность мемуариста в изложении приведенного эпизода, не имеют, как кажется, решающего значения для интересующего нас вопроса о мандельштамовском образе. Гораздо более существенно, что в глазах современников и Некрасова, и Мандельштама эта история имела вес и тиражировалась. Мы находим ее, в частности, в работе Д. С. Мережковского «Тютчев и Фет» (1915 г.)<sup>2</sup>, но еще более подробно

<sup>1</sup> Ср. первоначальные редакции стихотворения: «⟨1⟩ Хотелось бы кой-что сказать и тем, / Которые о ближнем хл(опочут), / А ездят в экипаже, огражденном / Гвоздями сзади, чтоб старик усталый / Или шалун, оборванный мальчишка, / Впотьмах дерзнут забраться на запятки, / То поплатились бы увечьем / За дерзость эту. // ⟨2⟩ Хотелось бы и тем сказать словечко, / Которые жалеют бедняков, / А ездят с заостренными гвоздями, / Чтобы впотьмах усталый пешеход / Или шалун, оборванный мальчишка, / Вскочивши на запятки, заплатил / Увечьем за желанье прокатиться / За их каретой...» [Некрасов 1981–2000, I: 542].

<sup>2</sup> «Он ⟨А. А. Фет⟩ так злорадствует, так хочется ему, чтоб это было, что, пожалуй, он мог увидеть и то, чего не было. Но пусть было. Фет убежден, и мы с ним, что в коляске с гвоздями не ездим. Ну, а законы, суды, тюрьмы, смертные казни – все ограждения собственности – что же такое, как не гвозди на запятках? Некрасов когда-то бежал за коляскою, потом сел и поехал. Но о том, как бежал, не забыл. Два Некрасова: один, ставящий гвозди на запятках; другой, эти же гвозди обличающий...» [Мережковский 1991: 416–482].

она обсуждается в знаменитой статье К. И. Чуковского «Поэт и палач» (1920 г.) – отсюда этот рассказ и мог быть подхвачен О. Мандельштамом, если предположить, что он был не знаком напрямую с мемуарами Фета.

Чуковский видел здесь, скорее, индивидуальную особенность личностной психологии Некрасова:

...единственное обвинение, выдвигаемое против Некрасова: загадочное двоедушие, двуличие, двойственность. И этой двойственности нельзя отрицать. Она подтверждается множеством фактов и, если вы отвергнете один, на его место явятся десятки других. Некрасов сам не отрицал в себе этой двойственности, и еще в 1855 году писал Василию Петровичу Боткину: «во мне было всегда два человека – один официальный, вечно бьющийся с жизнью и с темными силами, а другой такой, каким создала меня природа». Стихотворец Плещеев, близко знавший Некрасова, проработавший с ним много лет, писал в одном частном письме: «В нем как будто два человека, не имеющих друг с другом ничего общего». Эта двойственность сказывалась даже в самых тривиальных мелочах. Идет, например, некто по Невскому и видит коляску, на запятках которой, остриями вверх, торчат гвозди. Назначение гвоздей – отпугивать мальчишек, которые захотели бы уцепиться сзади. Увидев гвозди, пешеход вспоминает, что у Некрасова в одной сатире сказано: «...не ставь за каретой гвоздей, / чтоб, вскочив, накололся ребенок». И вдруг, взглядевшись, замечает, к своему удивлению, что в коляске с гвоздями сидит не кто иной, как сам Некрасов, что это коляска Некрасова, и что, значит, сам Некрасов, с одной стороны, утыкал запятки гвоздями, а с другой стороны – гуманно пожалел тех детей, которые могут на эти гвозди наткнуться [Чуковский 1990, II: 47].

Такой мистически личностный подход заставляет К. И. Чуковского смягчать краски, ослаблять контрасты, намеренно резкие как в самой сатире Некрасова, так и в мемуарах Фета. Он поясняет, например, что назначение гвоздей на запятках – всего-навсего «отпугивать мальчишек, которые захотели бы уцепиться сзади», за проезжающую коляску. Эта едва заметная подмена – сослагательность наклонения, констатация сугубой превентивности меры – противоречит прежде всего духу самой некрасовской сатиры, где речь идет о страданиях,

увечьях и безвременных смертях бедняков, а отнюдь не о мальчишеских шалостях. Такое смещение акцентов соответствует основной направленности статьи Чуковского, призванной психологическими причинами объяснить недопустимое – печально знаменитый факт создания оды, написанной и врученной Некрасовым в 1866 г. Муравьеву-вешателю.

Едва ли следует думать, что Мандельштам смотрел на путь Некрасова теми же глазами, что и Чуковский. Загадочный психологизм фатально раздвоенной личности, столь вдохновлявший писателей, критиков, адвокатов и всю читающую публику с конца XIX столетия и все еще весьма популярный во времена написания статьи «Поэт и палач», кажется, был Мандельштаму в достаточной мере чужд, ему явно была интереснее история литературы как история текстов и поступков. Скорее, он вел диалог напрямую с каждым из вовлеченных в конфликт поэтов, будь то Фет или Некрасов. Сквозь наслоения позднейших воспоминаний и многократно перетолкованных критических прочтений он выделяет жесткую и определенную, почти памфлетную историю, характерную для 60-х гг. XIX столетия.

«Обвинитель» Фет, как мы помним, назван в одном из «стихов о стихах» – *И всегда одышкой болен / Фета жирный карандаш*, что же касается имени Некрасова, то первоначально оно мелькнуло лишь в черновом варианте «Стихов о русской поэзии»:

У Некрасова тележка  
На торговой мостовой,  
И расхаживает ливень  
С длинной плеткой ручьевой<sup>1</sup>.

Можно сказать, что интересующая нас строфа в «Квартире» как бы вдогонку дополняет список помянутых русских поэтов. Однако недаром Некрасову находится место уже в совсем ином контексте. Как мы попытались показать, вооруженный молотком, вколачивающим гвозди, он вряд ли служит олицетворением неподкупности и чистоты идеалов шестидесятичиче-

<sup>1</sup> См.: [Мандельштам О. Э. 1973: 293; Мандельштам О. Э. 1990, I: 524]; ср.: [Мандельштам О. Э. 1992: 424].

ства. Скорее, он воплощает мучительное противоречие между убеждениями и соблазном благополучия и личного комфорта, страстным сочувствием человеческому страданию и привычкой к респектабельной дистанцированности от него, столь хорошо известное русской литературе XIX в., которое с такой беспощадной контрастностью ожило в советскую эпоху после великого перелома. Любопытно, что в мемуарах Фета употребляется фраза о несоответствии пропаганды и действий – терминологическая и сущностная прямота и конкретность подобного упрека оказывалась более чем востребованной в той поэтике, которую Мандельштам создавал на исходе 1933 г.

В то же время стихи Мандельштама вряд ли можно назвать «осуждением Некрасова». След Некрасова ощущается не только в образном и ритмическом строе ноябрьского микроцикла, но и в жанровой специфике, для Мандельштама не вполне обычной. В самом деле, как «Квартира», так отчасти и эпиграмма на Сталина несут на себя отпечаток сочетания гражданского пафоса и той своеобразной автосатиры (*мучительной злости?*), которая была столь свойственна Некрасову, не отделявшему себя от бичуемых им людей слабых и попустительствующих злу. Строго говоря, если иметь в виду историю о собственной коляске Некрасова, снабженной гвоздями, можно и «Карету», и финальную часть «Сумерек» воспринимать как такую же сатиру, метящую в числе прочих и в ее создателя, хотя по внешним признакам упомянутые тексты в этот жанр и не укладываются.

По-видимому, стихи Мандельштама о русской поэзии и прилегающие к ним тексты – это, помимо всего прочего, перечисление поэтических учителей автора, его источников, тех, чье влияние на собственную поэзию он признает и декларирует. В интересующем же нас случае воздействие Некрасова можно рассматривать как своего рода оживляющий перформатив – оно всего сильнее дает о себе знать именно там, где произносится его имя, в гражданских строках, неожиданно и парадоксально проросших из стихов о русской поэзии.

## HABENT SUA FATA LIBELLULAE

### СТРЕКОЗА В СТИХАХ О РУССКИХ ПОЭТАХ

*Тигры воют на поляне,  
Стрекоза гремит, как гром, –  
Это русские древляне  
Заколачивают дом*

Н. М. Олейников,  
«Пучина страстей»

Созданное Мандельштамом в 1932 г. стихотворение «Дайте Тютчеву стрекозу...» принадлежит к числу явных поэтических загадок, когда автор бросает прямой вызов читателю, подчеркивая криптографичность своих строк. Вызов этот мы обнаруживаем уже в начале стихотворения, и именно две первые строчки этого текста и будут интересовать нас в дальнейшем:

Дайте Тютчеву стрекозу, –  
Догадайтесь, почему!  
Веневитинову – розу,  
Ну, а перстень? – Никому!

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

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

[Мандельштам О. Э. 2001: 190]

Отметим, что при непосредственном прочтении текста строка *Догадайтесь, почему!* приглашает к отгадыванию смысла только строчки, относящейся к Тютчеву, распространение ее на все стихотворение в целом всякий раз нуждается в дополнительном обосновании. «Догадаться» между тем пытаются

уже несколько поколений читателей и исследователей. Загадка Мандельштама оказалась неразрешимой даже для самого первого и вдумчивого из них – Надежда Яковлевна Мандельштам не только не нашла ответа, но и вовсе не заметила никакой тютчевской стрекозы, сочтя, что поэт мог попросту перепутать строчки из Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого:

Я так и не догадалась, что за стрекоза, которую он предлагает дать Тютчеву. У самого Тютчева есть сколько угодно мотыльков, но стрекозы нет и в помине. Может, в письмах? Может, в чьей-то статье говорится о стрекозе в связи с Тютчевым? Или, – и эта догадка мне кажется имеющей основания – О. М. приписал стрекоз Алексея Толстого Тютчеву? Тютчева он не перечитывал и помнил наизусть. Когда-то в детстве могла произойти такая путаница и так и остаться... Ведь у Алексея Толстого это одно из тех звучных хрестоматийных стихотворений, которые он не раз поминал (например, в «Путешествии в Армению») [Мандельштам О. Э. 1992: 422–423]<sup>1</sup>.

Лишь несколько позднее было установлено, что у Тютчева все же есть одно-единственное стихотворение 1835 г. (публикация в 1836 г.), в котором стрекоза упомянута:

В душном воздухе молчанье,  
 Как предчувствие грозы,  
 Жарче роз благоуханье,  
 Звонче голос стрекозы<sup>2</sup>.

Это указание, будучи совершенно точным и необходимым для понимания текста Мандельштама, не является, однако, доста-

<sup>1</sup> Не обнаружил у Тютчева стрекозы и Е. Рейн: «Наивные литературоведы перерыли всего Тютчева – у него никакой стрекозы нет. Но ведь это не буквальная стрекоза – это тонкое, ассоциативное воспроизведение поэтики Тютчева. И если мы вдумаемся – действительно стрекоза!» [Рейн 2003].

<sup>2</sup> «В душном воздуха молчанье, / Как предчувствие грозы, / Жарче роз благоуханье, / Звонче голос стрекозы... // Чу! за белой, дымной тучей / Глухо прокатился гром; / Небо молнией летучей / Опоясалось кругом... // Некий жизни преизбыток / В знойном воздухе разлит! / Как божественный напиток / В жилах млеет и горит! // Дева, дева, что волнует / Дымку персей молодых? / Что мутится, что тоскует / Влажный блеск очей твоих? // Что, бледнея, замирает / Пламя девственных ланит? / Что так грудь твою спирает / И уста твои палит?.. // Сквозь

точным. В самом деле, почему поэт XX в. счел нужным преподнести поэту века XIX объект, столь редко упоминаемый в стихах последнего, и, с другой стороны, – может ли в самом слове *стрекоза* заключаться загадка, имеющая более или менее однозначный ответ, до которого должен был бы додуматься читатель?

В поисках этого ответа была собрана целая коллекция стихотворений, созданных с середины XVIII до конца XX в., где так или иначе упоминаются стрекозы, выявлялись многочисленные подтексты и ассоциативные ряды, связанные со «стрекозой» темой в русской поэзии<sup>1</sup>. Тем не менее бóльшая часть предложенных сближений важна, скорее, для понимания всего строя поэтической образности Мандельштама или Тютчева, но едва ли служит ответом на прямой вызов поэта – *Догадайтесь, почему*. Загадка, заданная в первых строках стихотворения,

---

ресницы шелковы́е / Проступили две слезы... / Иль то капли дождевые /  
Зачинающей грозы?» [Тютчев 1957: 100]. В другом варианте строфы (по-видимому, авторском) мы обнаруживаем различие «Резче голос стрекозы». Судя по всему, эпитет *звонче* является результатом редакторской правки в журнале «Современник», где в 1836 г. впервые было опубликовано интересующее нас стихотворение; ср. замечания комментаторов: «тютчевский эпитет *резче* более точно передает и качество звучания стрекозиноного стрекота и его восприятие обостренным в предгрозовой тишине слухом...» [Николаев 1987: 384].

<sup>1</sup> См., например: [Плотникова-Робинсон 1958; Фаустов 2003; Фаустов 2004; Топоров 2006: 405–416]; ср. также: [Полонский А. 2005; Нива 2006; Безродный 2009]. Укажем здесь же некоторый перечень интерпретаций мандельштамовского стихотворения. Ю. М. Лотман полагал, что «стрекоза у Тютчева – не насекомое, а знак всеобщей жизни и синонимична другим ее проявлениям», что и побудило Мандельштама «избрать этот один лишь раз употребленный Тютчевым образ символом всего его творчества» [Лотман Ю. М. 2001: 570, примеч. 2]. По мнению О. Ронена, для Мандельштама Тютчев – поэт-вестник и исследователь грозы (в том числе и как прообраза исторического события); именно поэтому стрекоза выступает здесь в качестве атрибута Тютчева [Ронен 2002: 32–33, 125]. Прочтение Г. Г. Амелина и И. Я. Мордерер основывается на анализе своеобразных межъязыковых каламбуров (точнее, ребусов), присутствующих, по мнению авторов, в мандельштамовском стихотворении: «Краткоживущая стрекоза отвечает лапидарной сжатости и краткости самой поэтики Тютчева... Как и гроза у Тютчева, разрушающая и творя-

требует, на наш взгляд, не только многоуровневой интерпретации, но и однозначной отгадки.

Кажется, такой ответ все-таки существует, и, возможно, он не так уж сложен, что и помешало (как это нередко бывает с разрешением определенного типа загадок) до него добраться сразу же. Дело в том, что Н. Я. Мандельштам, парадоксальным образом, была права: в определенном смысле у Тютчева стрекозы действительно нет, хотя соответствующая лексема присутствует. Иными словами, Мандельштам предлагает дать Тютчеву отсутствующее означаемое к имеющемуся означаю-

---

щая, убивающая и воскрешающая, тютчевская туча Мандельштама также соединяет оба полюса – жизнь и смерть. “Тот же Тютчев”... обнажает теперь в своем имени смысл нем. tot – “мертвый”. Мы подозреваем, что Мандельштам само “Т” воспринимал как эмблематически-буквенное выражение летящей стрекозы с распростертыми крылышками. “Стрекозы смерти” – это “жирные карандаши”, обратное столь же верно: “на мертвого жирные карандаши” “налетели”, “как стрекозы”. “Блаженна стрекоза, разбитая грозой...” – возвестит Хлебников... Гете называл стрекозу “попеременной” (wechselnde). Но для Мандельштама она не только включает в себя противоположности, но меняет, обменивает. Она – единица “творящего обмена”. Немецкое fett – “жирный, тучный”. То есть тучный Тютчев подобен жирному Фету (это – не шутка)» [Амелин, Мордерер 1997: 405; Амелин, Мордерер 2000]. В работе Л. Ф. Кациса предлагается взглянуть на стихотворение Мандельштама как на текст, содержащий «два плана – “золотой” и “серебряный” века русской поэзии». Соответственно, при дешифровке исследователю остается лишь подобрать имена современных Мандельштаму поэтов и подставить их на место имен поэтов XIX в.: «так имя Тютчева в первой строке кажется вполне возможным заменить на самого автора, тем более что “стрекоза” скорее мандельштамовский, нежели тютчевский признак... Теперь достаточно заменить “Тютчева” на “Осипа”, как получим совершенно ясную строку, а заодно и разгадку мандельштамовской загадки: стрекозу-то надо дать Мандельштаму: Дайте *Осипу* стрекозу...» [Кацис 1991-а: 77–78]. Согласно Д. Черашней, «тютчевская стрекóза вводит в стихотворение Мандельштама тему смерти, причем не только как такую, но и как тему смерти “первого поэта” (Ахматова), сообщая тексту сюжетную тягу к перстню – его смысловому центру» [Черашняя 2004: 56]. В статье Е. Сошкина, посвященной взаимодействию подтекстов в стихотворении Мандельштама, в связи с интересующими нас строками

щему. В чем же тут дело, почему поэт в известном смысле действует как художник Магритт, подписавший под изображением курительной трубки знаменитое «Это не трубка»?

Чуть более пристальный взгляд на строки Тютчева – *Жарче роз благоуханье, / Звонче <Резче> голос стрекозы* – позволяет заметить несообразность, которая при первом прочтении воспринимается как нечто вполне нейтральное и естественное. Наблюдая за стрекозами или читая о стрекозе-libellula в учебнике, любой человек может убедиться, что они почти бесшумны, во всяком случае, у них нет никаких специальных

---

анализируется мотив творческого удушья: «стрекоза, предназначенная Тютчеву, встречается в его творчестве лишь единожды, в стихотворении 1835 г., которое по стиховым параметрам аналогично мандельштамовскому... Обоснованное предположение, что “тютчевская стрекоза привлекла Мандельштама как предвестница грозы”, способствует прояснению психологии мандельштамовского творчества, но не разгадыванию предложенного поэтом ребуса. Между тем процитированные тютчевские строки сообщают прежде всего о *духоте*, каковая симметрична фетовскому признаку – *одышке*. При этом у Мандельштама появление в финале ключевого слова “одышка” тщательно подготовлено паронимически во 2-й, центральной, строфе имплицитным сравнением облаков с *подушками*, на котором базируется образ “наволочки облаков” (*подушка – одышка*), а непрозвучавшее слово *подушки* подсказывается, в свой черед, созвучным ему словом *подошвы*. Выстраивается следующий ряд: (*душном*) – *подошвы* – (*подушки*) – *одышкой*, – где поэтапно, начиная с фигуры умолчания и заканчивая прямым называнием, тематизируется трудное дыхание...» При этом перстень у Мандельштама, по мысли автора, «противопоставлен стрекозе и розе как рукотворный предмет, не подверженный тлению, – созданиям *быстроживущим* (так Мандельштам когда-то назвал стрекоз), прекрасным в своей шемящей недолговечности; они-то и подобают *живым* поэтам, перстень же не достанется никому: даже разделив со своим владельцем загробный удел, перстень никогда не обратится в прах и не смешается с его прахом» [Сошкин 2010: 529–547]. В статье Ю. Левинга образ стрекозы в этом мандельштамовском стихотворении специально не рассматривается [Leving 2009: 41–64], сказанное в той же мере можно отнести и к работе О. Заславского [Заславский 2012]. В работе Ж. Нива «Цикады и стрекозы: Осип Мандельштам и Андрей Белый» [Нива 2006: 138–146] интересующий нас текст Мандельштама не упомянут вовсе.

приспособлений ни для воспроизведения звука, ни для его тонкого различения. Даже их крылья обладают специальными стабилизаторами, чтобы как можно меньше вибрировать в полете. Внимательный наблюдатель может, разумеется, уловить некий акустический эффект при приземлении особенно крупной стрекозы или даже ощутить некоторое слабое звучание от ее крыльев, однако к чему стрекоза решительно неспособна – так это к производству звуков меняющейся тональности, звонкости или резкости. Таким образом, сколь ни было бы метафорично слово *голос* у Тютчева, но к стрекозам такая метафора приложима куда меньше, чем ко многим другим насекомым. То есть, говоря попросту, никакого звонкого или резкого голоса у них нет и быть не может.

Хотел ли Мандельштам посмеяться над Тютчевым и уличить его в незнании родной природы, как Пушкин в свое время высмеял строку графа Хвостова, назвав его «отцом зубастых голубей»?<sup>1</sup> Разумеется, нет. Скорее, поэт здесь одним движением обнажает некоторую проблему в истории русского литературного языка.

Нельзя забывать, что весь наш полушуточный текст написан ровно тогда же, что и вполне серьезные стихи – «К немецкой речи» и «Стихи о русской поэзии». Некой фундаментальной общей темой этих трех произведений является история русской поэзии и – не в меньшей степени – феноменология поэтического языка. Стоит ли удивляться поэтому, что задача, которую поэт задает читателю, является не только литературоведческой, но и, так сказать, лингвистической.

Дело в том, что фактически в русском языке Нового времени под одним именем живут два существа, которые, то отдаляясь, то сближаясь, до сих пор не смогли слиться друг с другом полностью. Условно их можно назвать стрекоза<sub>1</sub>, стрекоза энтомологическая, и стрекоза<sub>2</sub>, стрекоза литературная. Обе они родом из

---

<sup>1</sup> Из письма к кн. П. А. Вяземскому («В глуши, измучась жизнью по-стной...») [Пушкин 1934, I: 495]. Имеются в виду стихи Д. И. Хвостова из притчи «Два голубя»: «Кой-как разгрыз зубами узелки – / И волю получил...» [Хвостов 1999: 95].

XVIII в., и со временем одна из них – стрекоза<sub>1</sub> – намного опережает свою соперницу, хотя и стрекоза<sub>2</sub> все еще вершит свой полет.

### БАСНИ, ОДЫ И ТРАКТАТЫ<sup>1</sup>

*Один из них Эйлер,  
а другой большого света стрекоза,  
расчесанный в кудри и ароматы умащенный щеголь.*

А. Н. Радищев,  
«О человеке, о его смертности и бессмертии»

*Иную ж ветрену, лениву, глупу тварь  
Усеял коею вселенну неба Царь  
Как-то: коровок божьих, козявок, мотыльков,  
Стрекоз и червячков,  
...Как чтет Зевес в ничто,  
То миновать их должно.*

Г. Р. Державин, «Выбор министра»

*Ты вся,  
ты вся такая сборная  
Стрекозка...*

Игорь Северянин, «И пост, и пир»

Стрекоза<sub>2</sub> – существо в высшей степени причудливое. Она была порождена не какими-то силами природы, а поэтической традицией, что и определило некогда ее облик и повадки. Наиболее известное место ее обитания – это хрестоматийная басня И. А. Крылова «Стрекоза и муравей», относящаяся к 1808 г.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В работе над данным разделом были использованы материалы картотеки Словаря русского языка XVIII в., хранящиеся в словарном отделе Института лингвистических исследований РАН (Санкт-Петербург), и материалы картотеки Словаря русского языка XI–XVII вв., хранящиеся в Институте русского языка им. В. В. Виноградова (Москва). Автор, пользуясь возможностью, хотел бы поблагодарить сотрудников этих отделов за помощь.

<sup>2</sup> «Попрыгунья Стрекоза / лето красное пропела; / Оглянуться не успела, / Как зима катит в глаза. / Помертвело чисто поле; / Нет уж дней тех светлых боле, / Как под каждым ей листком / Был готов и стол, и дом. / Все прошло: с зимой холодной / Нужда, голод настает; / Стрекоза уж не поет: / И кому же в ум пойдет / На желудок петь голодный! / Злой тоской

Прежде всего бросается в глаза всеми многократно отмеченное несоответствие заглавия русской басни и ее французского прототипа – басни Лафонтена *La Cigale et la fourmi* («Цикада и муравей»)¹. Такое несовпадение вряд ли может быть объяснено личным выбором русского Эзопа – к тому времени уже существовала своего рода литературная привычка называть эту героиню Лафонтеновой басни *стрекозой*. Это наименование фигурирует в русской поэзии конца XVIII – начала XIX в. – в притче Сумарокова «Стреказе»², в басне Хемницера³

---

удручена, / К Муравью ползет она: / “Не оставь меня, кум милый! / Дай ты мне собраться с силой / И до вешних только дней / Прокорми и обогрей!” – / “Кумушка, мне странно это: / Да работала ль ты в лето?” – / Говорит ей Муравей. / “До того ль, голубчик, было? / В мягких муравах у нас / Песни, резвость всякий час, / Так, что голову вскружило”. – / “А, так ты...” – “Я без души / Лето целое все пела”. – / “Ты все пела? это дело: / Так поди же попляши!”» [Крылов 1955, II: 45].

¹ В свою очередь, сочинение Лафонтена опирается, как известно, на басню Эзопа, причем в старшей редакции в качестве беззаботного, незапасливого насекомого выступает навозный жук (*kantharos*), тогда как в младшей редакции (растиражированной впоследствии в школьном хрестоматийном чтении) мы находим в этой роли цикаду (*tettix*).

² «В зимне время, подаянья / Просит жалко стреказе, / И заплаканны глаза, Тяжкова ея страданья: / Представляют вид. / Муравейник посещает, / Люту горесть извещает, / Говорит: / Стражду; / Сжался, сжался, муравей, / Ты над бедностью моей, / Разны муки я терплю: / Голод, / Холод; / День таскаюсь, ночь не сплю. / В чем трудилась ты в лето? / Я скажу тебе и это: / Я успевала день и ночь. / Коль такое ваше племя; / Так лети отсель ты прочь; Поплясати время» [Сумароков 1787, VII: 123–124].

³ «Все лето Стрекоза в то только и жила, / Что пела; / А как зима пришла, / Так хлеба ничего в запасе не имела. / И просит Муравья: помилуй, Муравей! / Не дай пропасть мне в крайности моей. / Нет хлеба ни зерна, и как мне быть, не знаю. / Не можешь ли меня хоть чем-нибудь ссудить, / Чтоб уж хоть кое-как до лета мне дожить? / А лето как придет, я, право, обещаю / Тебе всё вдвое заплатить. / – Да как же целое ты лето / Ничем не запаслась? – ей Муравей на это. / – Так, виновата в том; да что уж, не взыщи / Я запастися всё хотела, / Да лето целое пропела. / – Пропела? Хорошо! поди ж теперь свищи. / Но это только в поученье / Ей муравей сказал, / А сам на прокормленье / Из жалости ей хлеба дал» (1782 г.) [Хемницер 1830: 31; Хемницер 1963: 106].

и, например, в стихотворении «Стрекоза» Нелединского-Мелецкого<sup>1</sup>.

У Крылова (да и у всех перечисленных баснописцев) к стрекозе применяются эпитеты, которые никак к ней неприменимы с точки зрения биолога. В первой же строчке, как мы помним, она именуется *попрыгуньей*, тогда как прыгать она не может, а все лето она проводит в мягкой мураве, что стрекозам, кажется, также противопоказано. Кроме того, главный упрек, который ей бросает трудолюбивый муравей, заключается в том, что она слишком много пела. Стрекоза по своим морфологическим характеристикам совершенно не способна петь, сидя в траве. Как уже говорилось, весьма слабые звуки, издаваемые иногда ее крыльями, вообще едва ли можно, не прибегая к крайней акустической гиперболе, назвать пением.

Все эти погрешности легко объяснимы, если помнить о том, что в Лафонтеновой басне фигурировала цикада, которая может прыгать, подолгу сидеть в траве и считается лучшим певцом среди насекомых. В русском же языке не было своего обозначения для цикады. Прежде всего это объяснялось тем, что большинство цикад обитает южнее средней полосы, хотя некоторые ее виды (например, *Cicadetta montana*) заходят довольно далеко на север.

Но все же почему стрекоза? Ведь все басенные характеристики цикады легко приложимы, например, к кузнечикам, сверчкам и кобылкам. Хотя по своим певческим данным они и уступают цикаде, многие из видов этих насекомых способ-

---

<sup>1</sup> «Лето целое жужжала / Стрекоза, не зная забот; / А зима когда настала, / Так и нечего взять в рот. / Нет в запасе, нет ни крошки; / Нет ни червячка, ни мошки. Что ж? – К соседу Муравью / Вздумала идти с прошеньем / Рассказав напасть свою, / Так, как должно, с умилением / Просит, чтоб займы ей дал, / Чем до лета прокормиться. / Совестью притом божится, / Что и рост и капитал / Возвратит она не дале, / Как лишь августа в начале. / Туго Муравей ссужал: / Скупость в нем порок природный. / “А как в поле хлеб стоял, / Что ж ты делала?” – сказал / Он заемщице голодной. – / “Днем и ночью, без души, / Пела все я цело лето”. – / “Пела! Весело и это. / Ну поди ж теперь пляши”» [Нелединский-Мелецкий 1850: 169].

ны производить и повторять по несколько достаточно разнообразных песен, звучащих по-разному, в зависимости от погоды, времени суток и т. д. Как и цикады, кузнечики обладают тонким слухом и прекрасно различают напевы своих собратьев, чего никак нельзя сказать о полюбившейся русским баснописцам стрекозе.

Обыкновенно, если речь идет о Крылове, это несоответствие объясняют тем, что в его времена *стрекозой* попросту именовался не кто иной, как кузнечик (см., например: [Успенский Л. В. 1954: 278]; ср. [Плотникова-Робинсон 1958: 133, 137; Яacobсон 1979: 346, примеч. 46]). Между тем такое объяснение, не будучи целиком ошибочным, отнюдь не является верным. Речь идет не о механической подмене одного названия другим, а о некотором куда более сложном распределении значений целой группы слов.

Прежде всего, выбор переводчика в пользу той или иной «насекомой» лексемы в XVIII – начале XIX в. во многом определялся поэтическим жанром или даже поэтической традицией переложения конкретного классического образца. В басне на месте французского *la cigale* или греческого *tettix* ‘цикада’ безоговорочно господствует *стрекоза*, тогда как в оде царит *кузнечик*. Так, М. В. Ломоносов, знавший и употреблявший слово *стрекоза* в «Материалах российской грамматики» [Ломоносов 1950–1983, VII: 673] или в «Первых основаниях металлургии»<sup>1</sup>, для своего знаменитого переложения анакреонтической оды «К цикаде» в 1761 г. избрал лексику *кузнечик*, начав ее словами «Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...»<sup>2</sup>, и задал тем самым устойчивый образец для

<sup>1</sup> «...почитают янтарь за недлинное минеральное тело. Мне кажется довольно бы противное доказать могли бы в янтарь включенны разных родов ползающия и лѣтучия гадины: мухи, бабочки, стрекасы мѣлка, пауки, муравьи, всякаго рода букашки...» [Ломоносов 1763: 376, прибав. II].

<sup>2</sup> «Кузнечик дорогой, коль много ты блажен, / Коль больше пред людьми ты счастьем одарен! / Препровождаешь жизнь меж мягкою травой / И наслаждаешься медвяною росой. / Хотя у многих ты в глазах презренна тварь, / Но в самой истине ты перед нами царь; / Ты ангел во

будущих переводчиков этой оды. Кузнечик сохраняется в переводах Н. А. Львова «Счастлив, счастлив ты, кузнечик...» («На кузнечика», 1794 г.)<sup>1</sup>, Н. И. Гнедича «О счастливец, о кузнечик...» («Из Анакреона», 1822 г.)<sup>2</sup> и Г. Р. Державина. В 1802 г. Державин, в частности, называет его *песнопевец тепла лета / Аполлона нежный сын*<sup>3</sup>, тогда как в другом стихотворении, «На приобретение Крыма» 1784 г., отчасти сходные функции присваиваются им стрекозе именно потому, что речь здесь идет о басне:

---

плоти, иль, лучше, ты бесплотен! / Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен, / Что видишь, всё твое; везде в своем дому, / Не просишь ни о чем, не должен никому» [Ломоносов 1986: 276].

<sup>1</sup> «Счастлив, счастлив ты, кузнечик! / Выпив капельку росы, / На высоких ты деревьях / Так поешь, как господин! / Все твое, что видишь в поле, / Что приносят времена. / Земледельцам ты приятель, / Не обидишь их ничем. / Сладкий вестник лета красна, / Ты приятен смертным всем. / Все тебя и музы любят, / Любит сам и Аполлон: / Он тебе дал звучный голос. / Старости не знаешь ты. / О премудрый песнолюбец! / О бескровный сын земли! / Ты болезням не подвержен, / Равен ты почти богам» [Львов 1994: 142].

<sup>2</sup> «О счастливец, о кузнечик, / На деревьях на высоких / Каплю росы напьешься, / И как царь ты распеваешь. / Всё твое, на что ни взглянешь, / Что в полях цветет широких, / Что в лесах растет зеленых. / Друг смиренный земледельцев, / Ты ничем их не обидишь; / Ты приятен человекам, / Лета сладостный предвестник; / Музам чистым ты любезен, / Ты любезен Аполлону: / Дар его – твой звонкий голос. / Ты и старости не знаешь, / О мудрец, всегда поющий, / Сын, жилец земли невинный, / Безболезненный, бескровный, / Ты почти богам подобен!» [Гнедич 1956: 128].

<sup>3</sup> «Счастлив, золотой кузнечик, / Что в лесу куешь один! / На цветочный сев лужечик, / Пьешь с них мед, как господин; / Всем любуюся на воле, / Воспеваешь век ты свой; / Взглянешь лишь на что ты в поле, / Всем доволен, всё с тобой. / Земледельцев по соседству / Не обидишь ты ничем; / Ни к чьему не льнешь наследству. / Сам богат собою всем. / Песнопевец тепла лета! / Аполлона нежный сын! / Честный обитатель света, / Всеми музами любим! / Вдохновенный, гласом звонким / На земли ты знаменит, / Чтут живые и потомки: / Ты философ! ты пиит! / Чист в душе своей, не злобен, / Удивление ты нам: / О! едва ли не подобен, / Мой кузнечик, ты богам!» [Державин 1864–1883, II: 424–426].

Осклабясь Пифагор дивится,  
 Что мнение его сбылося,  
 Что зрит он преселенье душ:  
 Гомер из стрекозы исходит,  
 И громогласным, сладким пеньем  
 Не баснь, но истину поет.

[Державин 1864–1883, I: 185–186]

Можно было бы говорить о тенденции соотносить греческое *tettix* с кузнечиком<sup>1</sup>, а французское *la cigale* – со стрекозой, однако, на наш взгляд, в данном случае жанровый вектор гораздо мощнее языкового.

Но и самый жанр определяет здесь отнюдь не все. Так, в басне В. А. Озерова, созданной в 1797 г., как и прочие, по образцу Лафонтеновой *La cigale et la fourmi*, мы находим, вопреки жанровому принципу, вовсе не стрекозу, а кузнечика:

Кузнечик ветренный, про стужу позабыв,  
 Все красны дни пропел среди веселых нив<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Греческое *tettix* уже в XVII в. могло не только переводиться, но и глоссироваться в словарях и как *коник*. Так поступает, в частности, Сильвестр Медведев – такова его рукописная помета в четырехязычном словаре, изданном в 1658 г. в Венеции (рукопись Н. П. Попова, сп. XVII в.). При этом необходимо учитывать, что *коник* и *кузнечик* в текстах XVII–XVIII вв. (как, впрочем, и в современных) воспринимались как обозначения родственных или даже тождественных существ. См. также ниже, примеч. 2 на с. 153–154.

<sup>2</sup> «Кузнечик ветренный, про стужу позабыв, / Все красны дни пропел среди веселых нив, / Как вдруг зима: не стало в поле крошки, / Ни червячков, ни мушечек, ни мошки, / Чем душу пропитать. / Пришлось умереть иль где займы искать. / Кузнечик к Муравью, ближайшему соседу, / Явился к самому обеду: / “Почтенный Муравей, премудрый сын земли, / Запаса твоего частичку удели! / Я уверяю клятвой, / Что с ростом всё отдам пред будущю жатвой!” / Но Муравей довольно всем знаком: / Великий скопидом, / Ни зернышка он даром не погубит, / Охотник собирать, а раздавать не любит. / “Да как же запастись ты в лето не успел?” – / Спросил Кузнечика капиталист нечивый. / – “Я, малым быв счастливый, / И день и ночь напевы пел / Всем встречным / И поперечным, / Не чаяв летним дням конца”. / – “Так ты, голубчик, пел? Пляши же голубца!”» [Озеров 1960: 391].

В басенном тексте М. Н. Муравьева стрекоза и кузнечик появляются как антагонисты<sup>1</sup>. Кстати, воспользуемся случаем и исправим одну исследовательскую неточность, связанную с этим произведением. Вообще говоря, басня Муравьева была написана в 1773 г., что дало основание исследователям считать ее первым русским переложением Лафонтеновой «Цикады и муравья». Так полагал и В. Н. Топоров, отмечая, впрочем, что Муравьев очень далеко отклоняется от французского образца ([Топоров 2006: 406]; ср. также: [Фомичев 1996]). Повидимому, исследователей завораживало то обстоятельство, что автор по фамилии *Муравьев* перелагает басню о жизни своего добродетельного тезки *муравья*. На самом деле никакого муравья в стихотворении Муравьева нет, и это не случайно – он использует другой, несколько менее популярный басенный сюжет. Его можно найти, например, в «Жизнеописании Эзопа» (гл. 99, редакции W и G), где рассказывается о том, как Эзоп, желая сохранить себе жизнь при дворе царя Креза, произносит басню о крестьянине, который вынужден был ловить и есть *саранчу* (*akris*) и поймал среди этих насекомых и *цикаду* (*tettix*). Она же взмолилась о том, чтобы он сохранил ей жизнь, потому что она не вредила людям и не портила их урожай, как это делает саранча, но лишь услаждала их слух пением. Именно этот сюжет о невинной стрекозе-цикаде и зловредных кузнечиках-саранче достаточно точно и излагает в басне М. Н. Муравьев.

---

<sup>1</sup> «Полей и тучных жатв любитель, / Крестьянин некогда кузнечиков ловил. / Цыпляточкам своим копил их сельский житель, / И бил, / И крыл, / Их брил. / Тогда крестьянину попалася под руки / Невинна стрекоза: / Час ужаса настал, приблизилась гроза / И люты стрекозе стоят готовы муки; / Она, глас жалостный насилу испустив, / Молила мужика явить свою щедроту. / “Когда я, – говорит, – плоды вредила нив / И поглощала вмиг вселетнюю работу? / Лишь то во весь мой век утеха мне и труд, / Что, с былия на стебель всходя и возвышаясь, / Во сладких песнях я неслась и восхищалась; / Увы! почто даешь ты мне толь строгий суд?” / – “Не обвиняй меня, – мужик рек на прошенье. – / Зачем в сообществе была ты таковым?” // О души, коих есть невинность украшень! / Бегите общества с злодеем и врагом» [Муравьев 1773: 2].

Что же касается знаменитой истории о стрекозе и муравье, то ее первые переводы, правда не по Лафонтену, были созданы, как известно, задолго до рождения баснописца Муравьева (об источниках и традиции басенных переводов см. подробно книгу: [Тарковский, Тарковская 2005]). Так, этот сюжет присутствует в переводе Ф. Гозвинского «Притчей, или баснословия, Эзопа Фриги», появившегося в 1607 г. и разошедшегося впоследствии в нескольких редакциях и множестве списков. Есть он и в «Зрелище жития человеческого» в переводе Винниуса. В многочисленных рукописных списках этого сочинения, относящихся ко второй половине XVII – первой трети XVIII столетия, изложение Эзопова сюжета начинается следующим образом:

Прииде в зиму сверчок ко мравию и рече: «Се нынѣ наста время зимы, аз же не имат что ясти, зане в лете питахся различными овощми. Дадите мне от жите вашего да гладом не погибну<sup>1</sup>.

Точно такое же именование героев басни сохраняется и в печатном издании этого текста, вышедшем в 1712 г. Наша басня оказалась включенной и в число тех семнадцати басен Эзопа, которые послужили приложением к «Краткому и полезному руковедению во арифметику» – книге И. Копиевского, вышедшей в 1699 г. весьма немалым тиражом в Амстердаме. Здесь к трудолюбивым муравьям обращается коник:

Зимою егда пшеница согревалась мурашки студили. Коник же алчныи проси мурашек да ему дадут нечто ѿ пшеницы ясти [Копиевич 1699: 46, Притчи].

Из совокупности всех этих ранних переложений басенного сюжета на гибридный церковнославянский достаточно ясно видно, что стрекоза – это элемент литературной традиции, принадлежащий совершенно определенному, позднему, времени. Иными словами, в XVII – первой трети XVIII в. басня на русской почве уже есть, а никакой стрекозы в ней еще нет. В этот ранний период собеседник муравья именуется *сверчком* или *ко-*

<sup>1</sup> Зрелище жития человеческого различных животных притчами, и старожитных людей примерами, всякому добрых нравов в научение, предоставлено. М., 1712. Ркп. ГПБ АН УССР, собр. Киево-Печерской лавры, № 373 (126); [Тарковский, Тарковская 2005: 307].

ником, причем в одной из распространенных редакций перевода Гозвинского дается пояснение – *о конике, сиречь о кузнечике, и о муравлех* [Тарковский, Тарковская 2005: 252, Г 130]. Пояснение это совершенно верное – сверчок, коник и кузнечик состоят в близком родстве друг с другом, и все они способны петь и прыгать. Стрекоза же займет эту басенную нишу «заместителя цикады» лишь в поэтическом языке второй половины XVIII в.

Если отвлечься от жанра басни, то можно утверждать, что точно такая же ситуация имела место и во всевозможных эмблематических толкованиях. В знаменитой книге Амбодика-Максимовича «Эмблемы и символы» (Амстердам, 1705 г., Петербург, 1721 г.), которая в XVIII и в начале XIX в. была любимым развлечением во множестве дворянских семей, мы находим следующие строки:

Сверчок, кузнечик или коник полевой значит негодного стихотворца, вряля, и Аполлона [Максимович-Амбодик 1811: 51, № 247]<sup>1</sup>.

Никаких стрекоз в этом словаре эмблем и символов нет и в помине. В последней же трети XVIII в., когда ректор московской славяно-греко-латинской академии Аполлос Байбаков составляет свое руководство по поэтике «Правила пиитические о стихотворении российском и латинском...», он в полном соответствии с духом времени среди животных, посвященных Аполлону, называет уже не кузнечика, сверчка или коника, а стрекозу:

Животныя язычническим богам посвященныя: Аполлону ястреб, стреказа, волк... [Аполлос Байбаков 1785: 94].

Подводя некоторый предварительный итог, можно сказать, что со второй половины XVIII в. в языке русской поэзии сло-

<sup>1</sup> П. Я. Черных заблуждается, утверждая, что слово *кузнечик* в словарях отмечается лишь с 1771 г. [Черных 1994, II: 208]. В данном случае исследователь имеет в виду упоминание кузнечика в «Российском Целлариусе» [Гелтергоф 1771: 259]. Из интересующих нас насекомых здесь есть также *сверць* («die Heuschrecke»), *сверчок* («die Grille»), *саранча* («die Heuschrecke») и *кобылка* («eine Art Insekten») [Гелтергоф 1771: 499, 448, 216]. Какое-либо упоминание *стрекозы* в «Целлариусе» отсутствует.

ва *кузнечик* и *стрекоза* в целом имеют довольно близкий, но при этом крайне расплывчатый и достаточно фантастический денотат, более напоминающий того, кто в современном языке именуется *кузнечиком*, но отнюдь не тождественный ему. Ломоносов еще заботился о том, чтобы его маленький поэтический герой обладал некоторым целостным естественно-научным обликом. За пределами же его творчества это соответствие некоторое время было совершенно нерелевантным. Если мы посмотрим на *стрекоз* и *кузнечиков* во всем творчестве Державина, например, то обнаружим, что это некое обобщенное насекомое, которое может докучать лирическому герою, залетать в окно, светиться в темноте и непременно умеет петь. Концентрированный образ такой стрекозы можно видеть, например, в поэтических переводах ученика Ломоносова Николая Поповского (1754 г.):

... в твою ли стрекоза угодность то творит,  
что скачет на полях, летает и журчит.  
Нет, радость внутренняя и голос к воспеванью  
и крыла нудит в ней ко быстрому летанью.

[Поповский 1757: 37]

Такова *стрекоза*<sub>2</sub>. Ее фантомная наружность в литературной традиции, любопытная сама по себе, приобретает, однако, совершенно особый интерес на фоне *стрекозы*<sub>1</sub>, которая в те же 70-е гг. XVIII столетия также активно размножается, но в другом регистре литературного языка. Строго говоря, *стрекоза*<sub>1</sub> даже старше своей литературной сестры и встречается уже в переводной «Книге мирозрения» Якова Брюса 1717 г., отмечающей «их чудесную природу, егда из червеи крыласты становятца» [Брюс 1717: 55]. Однако именно в последней трети века происходит ее массовый вылет.

Если мы обратимся к русским переводам знаменитого естественно-научного сочинения «Путешествия по Российской империи» академика Палласа, то найдем здесь не только прямое упоминание *стрекозы*, *кузнечика*, *коника*, *цикады* и *саранчи*<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> См., например: «Брюзгливая травяная кобылка (*Cicada quaeregula*). Больше гематоды, хотя в прочем ей весьма подобна. Голова и грудь серыя

но и весьма подробные и дифференцирующие их характеристики. Здесь описания кузнечика или стрекозы, в сущности, ничем не противоречат представлениям биолога XX в., отличаясь от них лишь постольку, поскольку со времен Карла Линнея, на которого Паллас опирается в первую очередь, изменилась в целом вся энтомологическая классификация. Разумеется, Паллас никогда не путает, а точнее, не отождествляет, к примеру, стрекозу и кузнечика или стрекозу и цикаду, отмечая при этом родство сверчка, кузнечика и саранчи.

Так, например, 12 мая 1769 г. он наблюдает, как при реке Усе «летали стрекозы особого рода» [Паллас 1773–1778, I: 266, 1769 (г.), мая 12 числа, 326, 1769 (г.), июня 24 числа], и делает к соответствующей записи примечание «зри в прибавлении параграф 56». В Прибавлении, своеобразном каталоге животных и растений, привлечших внимание академика, объясняется, к какому виду относится эта стрекоза особого рода:

Крылоногий коромысл (*Libella pennipes*). Видом и величиною подобен Коромыслу, именуемому Девочке (*Libella puella*). Грудь повясчитая подобно как и оной. На голове примечается повязка и между глазами поперешная полоска; в протчем стан покрывает цвет самой белой, переменяющийся едва приметно красноватым, а иногда лазоревым цветом. По нижней части брюха идет вдоль черныя линеечки, которыя у иных бывает тройная; подобным образом проведена и по верхней, которая прерывается различно. На лядвях видны две линеечки, и с обеих сторон каемка; берца широкия, облагающияся перьям подобною опушью, белыя с черным, тонким и долгим ребром. Крылья прозрачны с темножелтым при конце пятнышком. Око-

---

или изжелта бледныя с пятнами и черточками черными, нередко вместе сплывающимися. Основание носа черное с десятью поперечными бороздками. Закрылки у гремушек бледныя, зад желтоватый с серебристою пылью. Ноги светложелтоватыя, либо бледныя с черною по длине их полоскою. Крылья все прозрачныя с бледными жилками, к заднему краю чернеющими; верхняя и нижняя крылья имеют по две черныя сплетки, прикасающияся к толстому крыл краю. Находится в полуденных местах Яика и летом попадаетса во множестве» [Паллас 1773–1778, II/2: 542, Прибавление § 85, 543, § 86].

ло Волги и Самары рек повсюду примечается [Паллас 1773–1778, I: 36–37, Прибавление § 56].

Эти описания столь значимы для нас потому, что именно Петр Симон Паллас из всех путешественников и составителей научных словарей XVIII в. оказался, по-видимому, наиболее авторитетным в области русской естественно-научной терминологии. Чуть позже первое (1789–1794 гг.) и второе (1806–1822 гг.) издания Словаря Академии Российской, следуя духу линнеевской школы описаний, характеризуют стрекозу следующим образом:

Стрекоза́... Libellula. Насекомое, принадлежащее к отделению Сетчатокрылых (Neuroptera. Linn.), снабженное четырью сетчатыми крыльями, роговыми челюстями с зубами, двумя кусательными остриями и трехраздельною кожаною губою, усиками ниткообразными, короче передняго тела, тремя побочными, кроме сетчатых, глазами; самец же имеет на хвосте клещевидные крючочки. Стрекозы в конце лета кладут продолговатые яички в воду, из них выходят шестиногие личинки, питающаяся другими водяными насекомыми и по спущении с себя трех кож следующею весной выходят совершенными сухопутными четверокрылыми насекомыми [САР, VI: 540].

В словаре имеется также встречающаяся у Палласа лексема *коромысло* или *коромысел*, однако особой статьи для нее не отведено, она отождествляется со стрекозой, что соответствует как линнеевской, так и современной классификации, где слово *коромысло* используется для обозначения одной из разновидностей стрекоз. Отдельная статья посвящена *кузнечику* (*Gryllus*)<sup>1</sup>, *сверчку* (*Gryllus domesticus*)<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> «Насекомое, имеющее на рту крепкия, по большей части зубчатая челюсти, четыре кусательныя острья, из коих исподния со складками; задния ноги к скаканию способныя и на всех ногах по два ногтя» [САР, III: 472–473].

<sup>2</sup> «Насекомое, снабженное зубчатыми четырью кусательными остриями, вниз висячими крыльями, из коих исподния со складками; задния ноги длинныя, к скаканию способныя, тело желтосерое. Он чиркает

*саранче* (*Gryllus migratorus*)<sup>1</sup> и *кобылке*. Именно этому последнему названию (а отнюдь не слову *стрекоза*) ставится в соответствие латинское *cicada*<sup>2</sup>.

Итак, оставляя в стороне другие примеры из естественно-научных сочинений, мы можем констатировать, что стрекоза<sub>1</sub> была явлена читающей публике в ту же пору, что и героиня интересовавших нас переложений Лафонтеновой басни, а ко времени появления крыловского, например, текста уже успела просуществовать на русской почве довольно долго. Немаловажно, что появление обоих этих персонажей, стрекозы<sub>1</sub> и стрекозы<sub>2</sub>, связано с куда более общими культурно-лингвистическими процессами: по сути дела, в эту же пору формируется как язык русской поэзии, так и язык науки. Оба они складываются под прямым воздействием иноязычных образцов, в лексическом составе каждого из них очень многое определяется необходимостью перевода, а скорее – поиском эквивалента.

Что касается языка науки, именно в последней трети XVIII в. на русскую почву приходит Линней с его подробными

---

по ночам и при перемене погоды; есть все мясное и травы. В домах несносное животное и чирканьем и вредом» [САР, VI: 54].

<sup>1</sup> «Насекомое к роду крупных сверчков принадлежащее, у коего грудной щит посредине имеет острую возвышенность, голова тупая, челюсти черныя; верхняя крылья желтосерья с бурыми пятнами, а исподняя зеленяя; задняя часть тела и ноги красноватя. Собственно родится в Татарии, откуда большими тучами налетает иногда в Европу и пожирая все растения, причиняет голод» [САР, VI: 30].

<sup>2</sup> «Кобылка... Cicada. Насекомое. Сим именем называется многочисленный род насекомых, у коих нагнутой к груди хоботок состоит из одного влагалища, в котором лежит три острия щетины; усики коротенькие, волосу подобные; от двух до трех побочных глаз; четыре кровелькою разположенные крыла, из них верхняя по большей части кожистая; у многих к скаканию способные ноги. Питается соками произрастений; острыми щетинками делает скважину для выхода соку, которой сосет хоботком» [САР, III: 200–201]. В современной энтомологической классификации термин *кобылка* употребляется для обозначения одной из групп надсемейства саранчовых, т. е. существ, состоящих в ближайшем родстве с саранчой и довольно близком с кузнечиками и сверчками (кобылки относятся к короткоусым прямокрылым, а кузнечики и сверчки – к длинноусым).

и детальными классификациями<sup>1</sup> и – что еще более существенно – с определенным способом виденья и слышанья окружающего мира. Детализация естественно-научного описания того времени отнюдь не лишена изящества и способности завораживать читателя. Хотелось бы подчеркнуть, что, говоря о языке науки в XVIII в., мы имеем в виду не только язык научных словарей и классификационных перечней, но и язык путешествий, путевых заметок, этнографических повествований, призванных завлечь и в известном смысле развлечь читательскую аудиторию. Однако характерной приметой эпохи оказывается относительная изолированность двух формирующихся потоков русского литературного языка, двух направлений словесности.

Казус стрекозы служит своего рода индикатором меры и степени этой разобщенности – одно и то же слово одновременно приобретает два разных семантических наполнения. В языке естественных наук – это практически бесшумное четверокрылое насекомое, летающее над озером или лугом, тогда как в языке поэзии – это существо, способное к пению, скаканью и ползанию.

Каковым бы мог быть первоначальный источник такого семантического зазора?

Прежде всего, необходимо отметить, так сказать, причудливость самой лексемы *стрекоза*, причем причудливость сразу в нескольких направлениях. Во-первых, ни в одном из славянских литературных языков, кроме белорусского, для *libellula* не используются ни лексема *стрекоза*, ни сколько-нибудь родственные ей<sup>2</sup>. Во-вторых, и это, разумеется, связано с первым,

<sup>1</sup> Об одном из весьма существенных затруднений при передаче латинской, относительно систематизированной номинации писал первый русский переводчик Линнея – Александр Севастьянов: «При описании животных я старался наблюдать краткость выражений Линнеевых; не мало труда было и в налагании имен таким животным, которые никакого на Российском языке доселе названия не имели» [Севастьянов 1804: XI].

<sup>2</sup> Ср. белорусское *страказá*, но украинское *бабка*, болгарское *водно конче*, сербское и хорватское *вилин коњиц*, чешское *vážka* (ср. *važiti* ‘взвешивать’), *šídlo*, *luční*, *koník*, польское *szklarz* (от *szkło* ‘стекло’), *ważka*. Как видно из приведенных выше параллелей, на славянской почве это

непрозрачна и неоднозначна этимология *стрекозы* [Преображенский 1910–1914, II: 1115; Фасмер, III: 774; Черных 1994, II: 207–208; Топоров 2006: 384–404]. В нашем очерке мы намеренно дистанцируемся от этимологических разысканий, придерживаясь рамок исторической семантики в строго очерченную эпоху, но и здесь нас поджидает известная сложность – вплоть до XVII в. слово *стрекоза* в источниках не обнаружено, а в XVII в. мы находим его только в переводном азбуковнике, и оттуда решительно непонятно, каков его денотат<sup>1</sup>.

Разумеется, это ни в коей мере не говорит о том, что слова *стрекоза* вовсе не было в русском языке до конца XVII в. Однако это с большой вероятностью означает, что вплоть до середины XVIII столетия оно не было, так сказать, устойчивым фактом русского литературного или, говоря точнее, письменного языка.

При этом в литературном языке к тому времени прочно укоренился целый ряд лексем для именованя прыгающих, стрекочущих и поющих прямокрылых. Так, в языке библейских переводов и агиографических текстов есть *пруг*, *прузи* или *пружие*. С момента появления традиции перевода с церковнославянского на «простой» язык это слово неизменно глоссируется как *саранча*, *кобылки*, *коники*<sup>2</sup>. Есть в текстах и лексиконах и

---

насекомое нередко ассоциировалось с образом весов (что, кстати говоря, соответствует латинскому *libellula*). С этим же концептом связано, очевидным образом, и русское *коромысло*. Любопытно, что и в ряде других европейских языков номинация стрекозы связывается с весами, водой, конем, иглой, девой, женщиной и т. д., но никак не ассоциируется с каким-либо звуком, звучанием (ср., например, немецкое *Wasserjungfer* (*Wasserjungfrau*), *Schleifer*, *Glaser*, *Schneider*, *Augenstecher*, *Kehlstecher*, *Libelle*, *Wildfang*, *Springinsfeld*, английское *dragonfly*).

<sup>1</sup> В картотеке Словаря русского языка XI–XVII вв. мы находим лишь одну единственную фиксацию слова *стрекоза*, в памятнике XVII в. – «...гусеницы, строкозы» («Алфавит иностранных речей», Рукопись библиотеки АН XVII в., л. 117 об.; ср. [Плотникова-Робинсон 1958: 135]).

<sup>2</sup> В конце XV в. в Геннадиевской Библии (1499 г.) для перевода латинского *locusta* ‘саранча’ может быть использовано и слово *кобылица*: «Гла<sup>а</sup> аще въсходящъ бѣде<sup>а</sup> на землю гѣбительства и ржа и гѣсеница и кобылица и прѣси» (ср. *Vulgata*: *fames si orta fuerit in terra et pestilentia erugo et aurugo et lucusta et brucus et hostes vastatis regionibus portas obsederint*

*сверць/сверчок*. Зеленые кузнечики встречаются в рецептах, есть они, как уже упоминалось, и в басенных переложениях, но ни в Библии, ни в агиографии, ни в лексиконах, ни в травниках, как кажется, не было стрекозы.

Иными словами, как поэзия, так и естественная наука могли позаимствовать это слово только из разговорного языка, из диалектов. Путешественники и исследователи зачастую обращались к диалектам непосредственно, тогда как у стихотворцев они пропущены сквозь некий фильтр, где собственные речевые навыки накладывались на литературную моду, тут же на глазах формирующуюся. Следует подчеркнуть, что Палласу, как и другим естествоиспытателям линнеевской школы, присуще стремление выяснить и сохранить местные названия растений и животных, будь то русское, калмыцкое или чувашское, и сделать это с максимальной точностью, по

---

*civitatis omnisque plaga et infirmitas presserit*) (2 Паралипоменон 6: 28). У Лаврентия Зизания «словенороссийскому» (церковнославянскому) слову «пруѣзи» поставлено в соответствие «простое» *коники* [Зизаний 1596: 47]. В лексиконе Памвы Берынды церковнославянское «сверць» глоссируется как *кониць*, «скочокъ», «сверцокъ», а «пруѣжіе», «пруѣси» как *коницки*, *кобылки*, *саранча* [Берында 1627: 111, 103]. На рубеже XVII–XVIII вв. Ф. Поликарпов по-прежнему передает «прузи» как *саранча*, а также производит еще одно вполне традиционное для переводов того времени отождествление «свѣршь, сверчок, tettix, cicada» [Поликарпов 1704: 561, 608]; ср. [Поликарпов 1701: p̄s̄]. Родство и разнообразие существ, обозначаемых словами *саранча*, *прузи*, *коники*, *кобылки*, засвидетельствованы в целом ряде источников XVII в. Ср. у протопопа Аввакума: «Колико-то языковъ тѣхъ на земли тои. Яко пруги поскакивають сиречь въ травахъ кобылки, саранча» [Аввакум 1927: 649]. Ср. также: «Саранча, пружи, еже есть кобылки травяные» (Алфавит 1, л. 201 об.); «Прузи, коники травяные, яже взлетающе от земли, паки скоро падают: сия богу попустившу, поядают плоды древес и всякого хлеба» (Алфавит 1, л. 192 об.); «Коники, лядвія, а индѣ коники глаголются кобылки травяные» (Алфавит 1, л. 117 об.); «скакати яко коник или саранча травная, скакати обѣ нозѣ совокупивъ и на единой ногѣ и прочая» («Гражданство обычаев детских» [Буш 1918: 54]) (см. также: [СРЯ XI–XVII вв., VII: 276]). Упоминание кузнечиков можно найти, например, в рецептах, присланных из Сибири в 1674 г.: «... да добыть полевыхъ кузнечиковъ зеленыхъ, которые по травамъ скачють» [Акты... 1857: 364].

возможности отмечая, например, когда два различных вида растения объединены под одним народным наименованием, или исправляя ошибки другого автора в фонетической передаче этих народных названий. Помимо всего прочего, каждый исследователь ясно осознавал свою миссию создателя единой терминологии, единой традиции, единого языка, выставляющего свою лепту на суд коллег.

Трудно поэтому заподозрить Палласа и других ученых в произвольном выборе диалектного слова для передачи латинского *libellula*<sup>1</sup>, тем более что для обозначения различных

---

<sup>1</sup> Подчеркнем, что здесь и далее мы говорим о произведениях, непосредственно написанных учеными-натуралистами на русском языке, или о текстах, которые, подобно сочинению Палласа, переводились под непосредственным наблюдением автора его учениками и участниками экспедиций. Есть, однако, и примеры другого рода, когда перевод какого-либо иноязычного текста выполнялся переводчиком-профессионалом, но не ученым-естествоиспытателем. В таком случае обозначения насекомых могли употребляться куда более непоследовательно и неопределенно, противоречиво с точки зрения линнеевской классификации. Подобного рода противоречия неизбежны даже у такого плодовитого переводчика, как Василий Левшин. Здесь различные традиции употребления слова «стрекоза» иногда неожиданным образом накладываются друг на друга и порождают гибриды, принципиально не отличающиеся от тех, что мы находим в поэзии. Сказанное особенно очевидно в тех случаях, когда переводчик стремится дополнить и пояснить оригинал. Так, в переведенном с немецкого «Совершенном егере» иногда достаточно трудно понять, какой энтомологический объект стоит для Левшина за словом «стрекоза»: «...драф (т. е. самец дрофы)...на лету крыльями свистит и машет очень часто, как стрекоза из насекомых, так что и маханья по подобию других птиц у него видеть не можно» [Совершенный егер... 1779: 127]. Казалось бы, здесь имеется в виду стрекоза<sub>1</sub>, т. е. стрекоза-*libellula*. Однако эти свистящие крылья стрекозы несколько подозрительны, потому, например, что в «Полном французском и российском лексиконе» 1786 г. «тонкой и продолжительной голос», производимый «движением крил», приписывается саранче и цикаде (*sigale*). При этом цикада здесь отождествляется с саранчой [Полный французской и российской лексикон 1786, I: 191]. Несколько неопределенно на этом фоне вглядят и другие переводы В. Левшина; ср.: «Сии стреказы через целыя две недели безпрерыв-

представителей отряда стрекоз натуралисты того времени использовали целый ряд названий наших бесшумных летуний, которые надежно фиксируются в русских говорах, – это и уже упоминавшееся *коромысло*, и *стрелка*, и *веретено*, и *бабка*, и

но летят, которых рыба, а особливо щерешперь и белизна подсакивая из воды множество ловит и глотает; очень забавно стоя на берегу смотреть на это, а особливо по захождении солнца и по зорям, а по прошествии двух недель сии стреказы вдруг пропадают так, что уже ни одной летячей не увидишь, разве местных, которых вода на своей поверхности несет в низ, тут еще рыба оную и мертвую хватает, а чрез день или два и та вся пропадет, а рыба уже будучи поважена питаться стреказами сверх воды то и дело выпрыгивает и их ищет» [Совершенный егер... 1779: 337]. И наконец, Словарь естественной истории, переведенный с французского, который Левшин счел нужным снабдить своими пояснениями, окончательно «разоблачает» ту путаницу между стрекозами и прямокрылыми (саранча, кузнечики и проч.), которая царила в его голове. Описывая *demoiselle*-стрекозу, Левшин дает собственный комментарий, наделяя стрекоз свойствами саранчи: «Девушка Насекомое, имеющее два рожка и два зуба, которыми больно кусает. Глаза у него большие, и кажется, что занимают всю голову; имеет четыре крыла. Яйца свои несет в воду, из коих выходят шестиногие черви, и поплавав несколько в воде, получают крылья. *Сего роду насекомых множество разновидных, и все вообще называются оне Стрекоза. Многие роды любят летать великими стадами, так что иногда как туча закрывают солнце*» [Словарь ручной натуральной истории... 1788, I: 137]. Добавление Левшина о стрекозах, закрывающих небо, в известной степени лишает всю статью естественно-научного смысла – стрекоза<sub>1</sub> не летает огромными тучами, застилающими небо, это типичная характеристика саранчи. Саранча же, в свою очередь, не откладывает яиц в воду и в своем развитии не переживает стадии шестиногого червя, в воде живущего. Таким образом, переводы В. Левшина, явно не мыслившего категориями линнеевской науки, были скорее способны упрочить в русском читателе «поэтическое» представление о стрекозе, нежели сместить его в сторону энтомологическую. По-видимому, не случайно, несмотря на многочисленные «ученые» переводы, для Пушкина В. Левшин оставался автором «многих сочинений по части хозяйственной», а его читатели именуется в «Евгении Онегине» «добрые ленивцы, / Эпикурейцы-мудрецы, / Вы, равнодушные счастливцы, / Вы, школы Левшина птенцы» (гл. VII, 4 и примеч. 41) [Пушкин 1934, IV: 134, 186].

некоторые другие. Чтобы не ограничиваться трудами Палласа, упомянем пример из другой экспедиции конца XVIII в., из описания Н. Озерецковского поездки по Белому морю:

На сем разстоянии летало тогда несметное множество стрекоз (*Libellula*), которые называются там «веретно» и «стрёлко» [Лепехин 1771–1805, IV: 95]<sup>1</sup>.

Любопытно, что слово *стрекоза* в значении *libellula* имелось отнюдь не во всех диалектах, она, например, могла именоваться исключительно *коромыслом*. Иллюстрацию к такому положению дел можно найти в существенно позднейшем тексте, у И. С. Тургенева в «Поездке в Полесье» (1853–1857 гг.), где он пытается соотнести французское слово с наиболее известным ему изводом народной речи, причем совершенно очевидно, что ни в говоре, к которому он обращается, ни в его собственном речевом узусе нет слова *стрекоза* в значении ‘*demoiselle / libellula*’:

Я поднял голову и увидел на самом конце тонкой ветки одну из тех больших мух с изумрудной головкой, длинным телом и четырьмя прозрачными крыльями, которых кокетливые французы величают «девицами», а наш бесхитростный народ прозвал «коромыслами». Долго, более часа не отводил я от нее глаз. Насквозь пропеченная солнцем, она не шевелилась, только изредка поворачивала головку со стороны на сторону и трепетала приподнятыми крылышками [Тургенев 1953–1958, VI: 222]<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В описании этого путешествия упоминаются также *кузнечики* и *кобылки*. Ср. «...на полях попадалось нам великое множество стрекчющих кузнечиков, и на песчаных местах малых кобылок, называемых острокрыльная и двоеточная» [Лепехин 1771–1805, I: 24]. Есть в этом описании и *коромысла*: «Над болотными ручейками в лесах увивались особливаго роду коромысла» [Лепехин 1771–1805, I: 126].

<sup>2</sup> Этот текст фиксирует сразу два существенных для нас обстоятельства. С одной стороны, налицо авторское стремление предельно точно описать наблюдаемое насекомое, не смешивая его ни с каким другим, условно говоря, уйти – не без помощи народного языка – от образов сугубо литературных и аллегорических. С другой стороны, для Тургенева изображаемое им коромысло – это не «стрекоза особливаго рода», а некая разновидность мухи. В качестве сравнения можно привести описание некоего фантастического насекомого, олицетворяющего

Замечательно, что очень похожее сонное коромысло присутствует и в одной из дневниковых записей Палласа<sup>1</sup>.

Немаловажен и тот факт, что целый ряд слов, в одних говорах обозначающих кузнечиков, кобылок и коньков, в других могут применяться к стрекозе<sup>2</sup>. Так, согласно «Словарю русских народных говоров», слово *коник*, к примеру, на Дону в начале XX в. означало стрекозу, а на Кубани кузнечика [СРНГ, XIV: 256]. В свою очередь, слово *кобылица* в Вологодской области могло относиться к сверчку и кузнечику, тогда как в Вятской к стрекозе [СРНГ, XIV: 20]. *Кобылка* почти повсеместно означает прыгучее насекомое, родственника саранчи и кузнечика, однако Даль специально отмечает, что в Сибири так могла именоваться стрекоза-libellula [СРНГ, XIV: 21; Даль, II: 127].

В то же время в некоторых областях слово *стрекоза* могло применяться к кузнечику и к саранче, во всяком случае в «Словаре русских народных говоров» мы обнаруживаем ряд свидетельств подобного рода. В одном из них под именем *стрекозы* кузнечик (или кто-то из его ближайших родичей) описан весьма наглядно:

---

смерть, в котором Тургенев уже никоим образом не апеллирует к собственно народной терминологии, но связь в описании мухи и коромысла сохраняется, а лексема *стрекоза*, как и прежде, отсутствует: «Оно походило на муху или на осу. Туловище грязно-бурого цвету; такого же цвету и плоские, жесткие крылья; растопыренные мохнатые лапки, да голова угловатая и крупная, как у коромыслов; и голова эта и лапки – яркокрасные, точно кровавые» («Насекомое», 1878 г.) [Тургенев 1953–1958, VIII: 482].

<sup>1</sup> «Ныне трава Киноглосса стояла в полном цвете, и около оной собралось множество насекомых, которые сидели на цветах как сонныя. По большей части были долгоносыя жуки, и редкия коромыслы: также примечания достойныя козявки сидели на Стародубке» [Паллас 1773–1778, I: 278, 1769 (г.), мая 19 числа]. При этом подчеркнем еще раз, что Паллас (как и составители Словаря Академии Российской) считает коромысло одним из видов стрекозы.

<sup>2</sup> К диалектным обозначениям стрекоз и кузнечиков ср. работу: [Кривошапова 2007: 61–64].

Стрекоза – это вот когда рожь поспеет, она там трещит, зеленая такая, прыгает [СРНГ, XLI: 310]<sup>1</sup>.

Вообще говоря, в этом нет ничего удивительного – в разных диалектах одни и те же названия весьма нередко применяются к разным насекомым или другим представителям флоры и фауны. Известно, что слово *кузнец* по диалектам обозначает не только насекомое, но и птицу, издающую характерные ритмические звуки. В одних диалектных зонах это может быть синица, а в других козодой [СРНГ, XVI: 24]. Слово же *кузнечик* по разным губерниям фиксируется как название для синицы, малиновки, пеночки, трясогузки [СРНГ, XVI: 25].

Хотелось бы подчеркнуть, что внутри каждого диалекта никакого неразличения насекомых или птиц, как правило, не наблюдается. Смешение наступает лишь при наложении диалектных значений друг на друга. Однако именно в этой палитре диалектных значений и кроется, по-видимому, первоначальная причина семантического расхождения стрекозы<sub>1</sub> и стрекозы<sub>2</sub>. Скорее всего, натуралисты и стихотворцы второй половины XVIII в. одновременно позаимствовали слово *стрекоза* из разных говоров и из-за этого соотнесли его с разными денотатами.

Этот факт сам по себе не является из ряда вон выходящим. Мы никогда не сможем, разумеется, соприкоснуться с полной диалектной картиной XVIII в., но в качестве возможного «нырка» в эту стихию приведем иллюстрацию из совсем другого языкового материала. В конце декабря 1726 г. Даниель Готлиб Мессершмидт, совершая путешествие по Сибири, посетил северную Удмуртию и среди прочего отметил, что слово *ширчик* по-удмуртски означает ‘домового сверчка’ (*Gryllus domesticus*). В современных словарях удмуртского такое значение слова отсутствует, при этом в южной Удмуртии сейчас этим словом именуется скворец, а, согласно записи диалектологов, в север-

---

<sup>1</sup> Такого рода употребление отмечено в Московской и Костромской областях. В значении ‘саранча’ слово *стрекоза* зафиксировано на Среднем Урале.

ной Удмуртии в одном селе оно продолжает употребляться как название сверчка [Напольских 2001: 48, 94, 195].

Возвращаясь к судьбе отечественной стрекозы, важно отметить, что, отделившись от диалектного субстрата, в каждом регистре литературного языка эта лексема обрывает своими семантическими валентностями: так, в научном языке формируется своеобразная иерархия из народных обозначений стрекозы – *стрекозы* это название всего отряда в целом, а всяческие *коромысла*, *бабки*, *стрелки* и *красотки* становятся обозначениями для различных подотрядов, семейств и родов стрекозы. Именно этим путем сложная латинская классификация Линнея обрывает, так сказать, живым мясом на русской почве.

В языке же поэтическом диалектные различия делают возможным появление гибрида с неясными очертаниями, главной отличительной чертой которого благодаря поэтическому переводу оказывается способность к пению. На стороне поэтической версии описания стрекозы безусловно стоит внутренняя форма слова. Какова бы ни была научная этимология лексемы *стрекоза*, для носителя языка она неизбежно ассоциируется с глаголом *стрекотать*, то есть издавать определенного рода звуки.

Итак, возникновение семантического зазора кажется вполне объяснимым. Мы хотели бы подчеркнуть, что первоначально с обеих сторон здесь не было никакой ошибки, невежества или непонимания духа языка. Поначалу имел место независимый выбор, результаты которого в двух сферах литературного языка не совпали. Удивительной, на наш взгляд, кажется длительная живучесть этого семантического зазора.

Вполне естественно, что на рубеже XVIII и XIX вв. путешественник литературный и путешественник, так сказать, естественно-научный, взглядыываясь в подробности пейзажа, как будто бы используют разные оптические и акустические приборы. Так, племянник поэта А. П. Сумарокова, написавшего басню «Стреказ», являет собой в этом отношении полную противоположность дяде. В своем «Путешествии по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году» П. И. Сумароков следует традиции Палласа и многократно ссылается на него, описывая свои путе-

вые впечатления от насекомых следующим, вполне «естественно-испытательским» образом:

В пяти или шести верстах от Миргорода увидел я в стороне от дороги толпящийся народ, и узнал, что то были высланные поселяне на истребление появившейся в сих местах саранчи. Я приказал ямщику подъехать к ним, и вышед из своей коляски нашел огорченных крестьян посреди миллионов сих вредоносных насекомых. Таковое зрелище привело меня и в содрогание и в изумление; земля была ими покрыта; некоторые из них оставляли прежнюю свою кожу; они капышились, и не имея еще крыльев, перепрыгивали с одного места на другое, а величиною были с большого шмеля. Коньки, род кузнечиков, составляли их передовое войско, за которым следовала по веянию ветра саранча. Крестьяне вырывали рвы, и сметывая метлами в него саранчу, после оною в нем закапывали [Сумароков 1800: 2–3].

У другого, куда более известного русского путешественника, Н. М. Карамзина, насекомое в лучшем случае является элементом литературной идиллии и своим поведением напоминает одновременно русского кузнечика и европейскую цикаду:

Время летит, часы мои показывают полдень. Выхожу из рощи, солнце льет на меня пламя, ветерок не дышит, серебриющиеся листочки осинника не колеблются, легкое перо лежит на мураве неподвижно, василек повесил свою головку: пестрая Сильфида отдыхает на нем. *Все молчит, кроме стрекозы, сидящей под томною травкою*, пчела с сладким запасом своим сокрылась в улей, селянин покоится на бальзамической траве, им скошенной. Речка журчит и манит меня к берегам своим, – подхожу, ее струи прельщают, влекут меня, не могу противиться сему влечению и бросаюсь в текущий кристалл (см. «Деревня», 1792 г. [Карамзин 1814, VII: 156; Карамзин 1986: 228–229]).

Производит впечатление не столько естественное несовпадение двух разных стилей литературной речи, сколько отсутствие в общем литературном пространстве какой-то точки, где они могли бы пересечься и дополнить друг друга. Почва для такого пересечения, надо отметить, вскоре появилась. В этом отношении весьма показательны изменения во всевозможных переводческих словарях и многоязычных лексиконах, отмеченные в свое время В. А. Плотниковой-Робинсон [Плотникова-Робинсон

1958: 133–135]. В середине XVIII столетия их авторы оказываются во власти тенденции к синтезу, к объединению под одним названием множества мелких существ. Так, Вейсманнов лексикон 1731 г. собирает в одной словарной статье слова *locusta*, *cicada* и *Heuschrecke* (т. е. ‘саранча’, ‘кузнечик’ и ‘цикада’), предлагая в качестве эквивалента для них всех русское *стрекоза* [Немецко-латинский и русский лексикон 1731: 298]<sup>1</sup>.

Авторы языковых словарей второй половины XVIII в. в большинстве своем еще отнюдь не склонны к пристальному взглядыванию в различия между несколькими насекомыми и ориентируются на образцы, принадлежащие еще долинныевской науке, долинныевским перечням. Не исключено, таким образом, что многоязычные лексиконы внесли свою лепту в последующую неопределенность и расплывчатость облика поэтической стрекозы<sub>2</sub>.

Однако уже в эту пору при переизданиях отдельных многоязычных лексиконов явно начинают справляться со Словарем Академии Российской<sup>2</sup>. Уже с 20-х гг. XIX в. словари оконча-

<sup>1</sup> «Лексикон Российской и Французской» (1762 г.) переводит *стрекозу* как *une cigale* [Лихтен 1762: 656]. Весьма сходную картину мы видим в словаре Матвея Гаврилова: *стрекоза* трактуется как *Heuschrecke* (f.), *un sauterelle*, *locusta*, *una caballetta* [Гаврилов 1781: 299]. Несколько более дифференцированный подход демонстрирует словарь Нордстета [Нордстет 1780: 295], но и эта дифференциация не заходит слишком далеко. Все же автор словаря стремится подобрать для разных русских слов иноязычные параллели, отражающие некие различия между ними. Правда, не совсем понятно, стремится ли он различать биологические объекты, или его дифференцирующее усилие лежит исключительно в вербальной сфере и он следует исключительно лингвистическому принципу, требующему разных отождествлений для разных слов. Так или иначе, параллели к слову *стрекоза* полностью совпадают с параллелями к слову *кобылка*. И то, и другое именуется *eine Art Heuschrecke* и *une cigale*, тогда как *кузнечнику* соответствуют объяснительные конструкции *eine kleine Heuschrecke* и *une petite sauterelle*. *Саранча* же глоссируется без комментирующих эпитетов – *die Heuschrecke* и *la sauterelle*. Ср. [Плотникова-Робинсон 1958: 133–135].

<sup>2</sup> Так, в переиздании Вейсманнова словаря 1782 г. слова *Heuschrecke*, *cicada* и *locusta* глоссируются уже не с помощью слова *стрекоза*, а как *конек*, *кузнечик*, *саранча*, *скачок* (см. [Вейсманнов лексикон 1782]; ср.

тельно встают на, так сказать, «естественно-научные рельсы» и используют слово *стрекоза* для перевода *libellula*, *Wasserjungfrau* или *demoiselle*, сохраняя, впрочем, и значение ‘цикада’. Таким образом, с формальной точки зрения у переводчика с французского или немецкого уже не было оснований путать стрекозу с саранчой, сверчком или кузнечиком.

Более того, на рубеже XVIII и XIX вв. применительно к цикаде предпринимается попытка, пока еще довольно неявная, перевода с русского поэтического языка на русский научный. Опыт такого рода можно вычленить из примечаний С. С. Боброва к его поэтическому описанию Крыма, поэме «Херсонида, или Картина лучшего летнего дня в Херсонисе Таврическом» (1798 г., 1804 г.)<sup>1</sup>. Существенно, что свои пояснения к поэтическому тексту автор стремился сделать как можно более познавательными и точными, привлекая как сведения фольклорные и мифологические, так и последние достижения естественных наук. В результате единое целое предстает перед нами как не столь уж частый для русской культуры того времени образчик «научной поэзии».

Описывая голоса лягушек, С. Бобров столкнулся с необходимостью как-то обозначить крымских цикад:

Голос их ⟨лягушек⟩ не противен, и несколько похожъ на крикъ сверчка, но громчѣ. Онѣ больше подходятъ къ травянымъ кобылкамъ, или стрекозамъ [Бобров 1804: 264].

Как мы помним, травяная кобылка в естественно-научной терминологии того времени была избрана как русский эквивалент латинского *cicada* или французского *sigale*, тогда как в поэтико-эмблематической традиции в качестве такого эквивалента выступала *стрекоза*. Не упомянув латинское *cicada*, Бобров своим «или» продемонстрировал синонимичность обо-

---

[Плотникова-Робинсон 1958: 134, примеч. 1]). В определенном смысле на новом уровне происходит возврат к словарному узусу предыдущей эпохи, XVII – начала XVIII столетия.

<sup>1</sup> Первым изданием поэма вышла в 1798 г. в Николаеве и первоначально называлась «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонисе, лирико-эпическое стихотворение».

значений из двух языковых регистров, а заодно и отметил, что это насекомое звучит громче сверчка, предвосхитив тем самым множество аналогичных характеристик позднейших натуралистов и путешественников по Крыму.

Тем не менее просветительское усилие Боброва, связанное с описанием цикады, никак не повлияло на язык оригинальной русской поэзии начала XIX столетия. Здесь встрече стрекозы<sub>1</sub> и стрекозы<sub>2</sub> пока еще не суждено состояться. Можно констатировать, что и стрекоза<sub>1</sub>, и стрекоза<sub>2</sub> в начале XIX в. были фактами русского литературного языка, обе были им более или менее освоены, но, как кажется, некому было заметить разницу между ними, ту своеобразную омонимию этих лексем с несовпадающими значениями, которая бросится в глаза Мандельштаму в 30-е годы XX столетия.

#### ДОЛГОЕ ЭХО СТРЕКОЗЫ

*Г-жа Либанова. Что же вы, господа?*

*Горский, затейте что-нибудь.*

*Горский. Хотите, я вам прочту вступление  
в естественную историю*

*Бюффона?*

*Г-жа Либанова. Ну, полноте.*

И. С. Тургенев,

«Где тонко, там и рвется»

«Вышла Груня на леваду...

Под вербою парень ждал...

Ионийскую цикаду

Им кузнечик заменял».

К. Случевский,

«Заросилось. Месяц ходит...»

Весьма характерно, что в русской литературе первой половины XIX в. стрекоза практически невидима. У нас нет почти никакого поэтического материала, позволяющего составить мнение о том, как она зрительно представлялась авторам того времени. Чаще всего перед нами существо, обладающее исключительно акустическими характеристиками. Она шеп-

чет в стихотворении Кюхельбекера («Заснули рощи; спят поля; / Сверкают, вьются в облаках зарницы; / Темнеют небеса; / *В пшенице шепчет стрекоза*; / Меня зовут ночные птицы!»), 1825 г.) [Кюхельбекер 1825, явление 7], поет у Баратынского («О мысль! Тебе удел цветка; / Сегодня манит мотылька, / Прельщает пчелку золотую, / К нему с любовью мошка льнет, / *И стрекоза его поет*; / Утратил свежесть молодую / И чередой своей поблек, – / Где пчелка, мошка, мотылек?»), 1832 г.) [Баратынский 1989: 167] и особенно громка в поэме «Мцыри» Лермонтова («Мир божий спал / В оцепенении глухом / Отчаянья тяжелым сном. / Хотя бы крикнул коростель, / *Иль стрекозы живая трель / Послышалась...*»), 1839 г.) [Лермонтов 1958, II: 66–67]<sup>1</sup>.

Выражение *живая трель*, вообще довольно редко применяемое в современном языке к какому бы то ни было насекомому, демонстрирует со всей очевидностью, насколько близка стрекоза этого времени той эмблематически-басенной стрекозе, с которой начинался наш рассказ<sup>2</sup>. В этом отношении стихотво-

<sup>1</sup> Некий образ движения стрекозы мы находим у раннего Гоголя в «Гансе Кюхельгартене» (1827–1829 гг.): «...сквозь радужный туман / Неслись моря душистых ароматов; / Пчела работница срывала мед / С живых цветов; *резвунья стрекоза / Трещи вилась...*» [Гоголь 1952–1953, I: 229, картина I]. Глагол *вилась*, кажется, позволяет утверждать, что автор не имеет в виду кузнечика (хотя полет кобылки, строго говоря, может быть охарактеризован таким образом). С другой стороны, самое описание, в котором присутствует и звуковая составляющая, чересчур лаконично, чтобы за ним вообще можно бы рассмотреть какое бы то ни было конкретное насекомое. Как уже отмечалось исследователями, *стрекоза* единожды появляется у Пушкина («Каменный гость», сцена 3), однако здесь она фигурирует лишь как элемент сравнения, да и то речь идет не о живом насекомом, а об экспонате энтомологической коллекции: «Когда за Эскурьялом мы сошлись, / Наткнулся мне на шпагу он и замер, / Как на булавке *стрекоза...*» (1830 г.) [Пушкин 1934, III: 441].

<sup>2</sup> Сказанное в той же мере относится и к прозаическим сочинениям этой поры. Ср., например, упоминание *стрекозы* у таких несхожих между собой писателей, как В. А. Жуковский («Марьяна роца: Старинное предание», 1809 г.) и В. Т. Нарезный (Российский Жилбаз...), 1814 г.): «Услад переходит источник вброд и по тропинке, вьющейся в

рение Тютчева, написанное в 1835 г., завершает собой чистую, нетронутую литературную традицию XVIII в.

Строго говоря, лермонтовская звучащая стрекоза появляется даже чуть позже тютчевской. Однако кажется вполне закономерным, что Мандельштам выбрал именно Тютчева в качестве адресата для своего подарка. Тютчев, который был «канонизатором архаической ветви русской лирики, восходящей к Ломоносову и Державину» [Тынянов 1977: 29], оказался в изображении природы своего рода новатором, более близким к постсимволистской эпохе, нежели многие его современники. По-видимому, для Мандельштама он был равным образом вхож в два мира, принадлежал как началу русской поэзии, так и ее современности. Резкий же голос стрекозы замыкал его исключительно в прошлом<sup>1</sup>.

Вновь обращаясь к истории двух стрекоз в XIX в., можно провести своеобразную хронологическую границу (разумеется, совершенно условную) между Ф. И. Тютчевым и упомянутым у Н. Я. Мандельштам А. К. Толстым. В стихах последнего есть немало стрекоз и, что для нас еще более существенно, здесь, наконец, появляется зримая стрекоза, чей облик вполне уже можно соотнести с обликом стрекозы, *стрекозы-libellula*:

---

кустах, идет на высоту горы – часто останавливается – слушает – ничего не слышит – одни только легкие струйки ручья переливаются с журчанием по песку, *изредка стучит стрекоза*, изредка увядший листок срывается с дерева и с трепетанием падает на землю» [Жуковский 1959–1960, IV: 379]; «Все свидетельствовало радость и наслаждение. *Веселая стрекоза чирикала в траве*, и трудолюбивый муравей выползал из норки на дневную работу. Вскоре показались землепашцы с женами и детьми»; «Прелестный месяц тихо катился по прелестному небу. Близ стоящие деревья едва помахивали листиками; одни жуки и стрекозы прерывали безмолвие» [Нарежный 1983, часть V, гл. 13; часть VI, гл. 1].

<sup>1</sup> Не исключено, что к теме «архаичности Тютчева» имеет отношение и странное ударение в слове *стрекоза* у Мандельштама («Дайте Тютчеву стрекóзу»). Это ударение не находит себе прямого соответствия ни в одном из известных нам литературных текстов и могло быть задумано как прием псевдоархаизации, призванный задержать внимание читателя на несовпадении тютчевской стрекозы и стрекозы самого автора.

Где гнутся над омутом лозы,  
Где летнее солнце печет,  
Летают и пляшут стрекозы,  
Веселый ведут хоровод (...)  
Под нами трепещут былинки,  
Нам так хорошо и тепло,  
У нас бирюзовые спинки,  
А крылышки точно стекло!

[Толстой А. К. 1977: 125]

Эти стихи были созданы в 40-е гг. XIX в. Чуть позже появляется и стихотворение А. Майкова «Рыбная ловля» (1855 г.), где «стрекозы синие колеблют поплавки» [Майков 1914, II: 138], и стихотворение Я. Полонского, где описание насекомых подчеркнуто аллегорично, но и в этой аллегории стрекозы занимают вполне приличествующую им, с точки зрения биолога, изобразительную нишу: «Копшатся гости. В месячном сиянье / Бабочки порхают в бальном одеянье. / *Стрекоза, сцепившись с стрекозой, несется.* / Пестрый вихорь вальса шелестит и вьется» [Полонский Я. П. 1984: 235–236, песнь 4]. Характерно, что обязанность издавать гармонические звуки возложена здесь на кузнечика – все стихотворение Полонского называется «Кузнечик-музыкант» (1859 г.)<sup>1</sup>.

Это появление зримого образа стрекозы-libellula совпадает по времени с более общими изменениями русского культурного

---

<sup>1</sup> Приблизительно в эту пору в русской поэзии появляется слово *цикада*. Первоначально оно возникает, скорее, как примета инокультурного, нередко античного или крымского колорита. Здесь достаточно вспомнить хотя бы стихотворение А. А. Фета «Греция» (1840 г.): «Там, где под окнами, близ шумного каскада, / Где сочная трава унижена росой, / Где радостно кричит весёлая цикада / И роза южная гордится красотой, // Где храм оставленный подъял свой купол белый / И по колоннам вверх кудрявый плющ бежит, – / Мне грустно: мир богов, теперь осиротелый, / Рука невежества забвением клеймит...» [Фет 1995: 55]. В середине столетия самое слово цикада уже является достаточно привычным и может использоваться для создания «местного колорита» уже более сложным образом. Так, в стихотворении Полонского цикада представляется чем-то общепонятным и служит пояснением к экзотическому татарскому слову: «Помнишь, лунное мерцанье, / Шорох моря

ландшафта. Интересы читающей публики хотя бы отчасти начинают смещаться в сторону естественных наук. Натуральная история, записки путешественников, где есть точные описания конкретных видов мелких существ, становятся все более популярным чтением, а соби́рание коллекций насекомых все более популярным занятием. Не останавливаясь на характеристике всего явления в целом, отметим, что такого рода смещение в читательских предпочтениях или вкусах заходило не так далеко, как могло бы показаться.

Собственно говоря, яркость и поверхностность этого процесса равно отражены в самом хрестоматийном из посвященных ему произведений, в «Отцах и детях» И. С. Тургенева. Здесь еще нужно учитывать, что до поры до времени образованные люди, всерьез заинтересовавшиеся естественной историей, читали соответствующие труды скорее по-французски и по-немецки, а хлынувший в 40–60-е гг. поток переводов касался в первую очередь все-таки, предметов не столь бесполезных, как стрекоза. От того-то, в частности, постепенная эволюция семантики этой лексемы в сторону естественно-научной стрекозы<sub>1</sub> вовсе не столь радикальна и безусловна.

Помимо всего прочего, в истории стрекозы литературной наступило некоторое затишье. Знаменательным образом она отсутствует у А. А. Фета, и по этому признаку Тютчев и Фет, два, так сказать, главных пейзажиста эпохи, могут быть противопоставлены друг другу. Вплоть до конца XIX столетия стрекозу можно встретить скорее не в поэзии, а в прозе, хотя и здесь она не такая уж частая гостья. Как уже говорилось, главное поэтическое исключение составляет, пожалуй, А. К. Толстой. Именно в его стихах можно пронаблюдать ту частичную метаморфозу, которую поэтическая стрекоза постепенно претерпевает под воздействием естественно-научной стрекозы<sub>1</sub> – она ведет себя как заурядное четверокрылое, летая и пляшучи над

---

под скалой, / Сонных листьев колыханье, / И цынцырны {\*} стрекотанье / За оградой садовой; {\*}Цынцырна – татарское слово, то же, что цикада (Примеч. Я. Полонского)}» («Ночь в Крыму», 1857 г.) [Полонский Я. П. 1984: 110]. Ср. также строки К. Случевского, вынесенные нами в эпиграф («Заросилось. Месяц ходит...») [Случевский 1981: 71].

омутом, то вдруг по старой памяти начинает распевать песни, превращаясь в сказочное или мистическое, сугубо литературное существо<sup>1</sup>. Достаточно вспомнить, как завершается процитированное нами выше стихотворение «Где гнутся над омутом лозы...»: «Мы песенку знаем так много, / Мы так тебя любим давно – / Смотри, какой берег отлогий, / Какое песчаное дно!» [Толстой А. К. 1977: 125].

Весьма сходным образом в прозаическом тексте Н. С. Лескова появление литературной стрекозы маркирует превращение пейзажа из вполне натуралистического в нарочито сказочный:

Тонкие паутины плелись по темнеющему жнивью, по лиловым мохам репейника проступала почтенная седина, дикие утки сторожко смотрели, тихо двигаясь зарями по сонному пруду,

<sup>1</sup> Ср. еще примеры подобного рода из творчества А. Толстого: «Теперь в ветвях березы / Поют и соловьи, / В лугах поют стрекозы, / В полях поют ручьи» («Сватовство», 1871 г.); «Он же к ней: “Смотри, царевна, / Видишь там, где тот откос, / Как на солнце быстро блещут / Стаи легкие стрекоз? // На лозу когда бы сели, / Не погнули бы лозы; / Ты же в лодке не тяжеле / Легкокрылой стрекозы”. // Их услыша, присмирели / Пташек резвые четы, / На тростник стрекозы сели, / Преклонились цветы» («Алеша Попович», 1871 г.) [Толстой А. К. 1977: 185]. Ср. также стихотворение Козьмы Пруtkова, считающееся пародией на стихи А. Хомякова «Желание» (1827 г.) [Хомяков 1969: 72]. В тексте Хомякова есть мотылек, а в соответствующих строках Пруtkова на его месте мы обнаруживаем стрекозу: «Хотел бы я звездой теплиться, / Взирать с небес на дольний мир, / В потемках по небу скатиться, / Блестать, как яхонт иль сапфир. / Гнездо, как пташка, вить высоко, / В саду резвиться стрекозой, / Кричать совою одиноко, / Греть в ушах ночной грозой...» («Желания поэта», 1854 г.) [Козьма Пруtkов 1976: 39]. Принадлежат ли это строки Толстому или Жемчужниковым, мы не знаем, однако само появление образа стрекозы наводит на мысль об участии А. К. Толстого. Во всяком случае, можно допустить, что это направление русской поэзии ассоциировалось с Толстым у Мандельштама. Не исключено, что такого рода глубоко сокрытые связи заставили Н. Я. Мандельштам приписать тютчевскую стрекозу А. К. Толстому. Напомним, что в черновом варианте интересующего нас стихотворения «Дайте Тютчеву стрекозу...» имелась и строфа о Хомякове: «А еще богохранима / На гвоздях торчит всегда / У ворот Ерусалима / Хомякова борода» [Мандельштам О. Э. 2001: 190, примеч. 1].

и резвая стрекоза, пронева свою веселую пору, безнадежно ползла, скользя и обрываясь с каждого скошенного стебелечка, а по небу низко-низко тащились разорванные полы широкого шлафора, в котором разгуливал северный волшебник, ожидая, пока ему позволено будет раскрыть старые мехи с холодным ветром и развязать заиндеветый мешок с белоснежной зимой («Некуда», 1864 г.) [Лесков 1956–1958, II: 203–204, гл. 30]<sup>1</sup>.

Итак, очевидно, что своей многошумности, способности издавать громкие звуки стрекоза в XIX в. не утрачивает. Более того, именно в эту пору зарождается столь значимый для последующей русской поэзии акустический образ стрекозы-часов<sup>2</sup>. Так, в стихотворении А. Майкова «Звуки ночи» (1859 г.),

<sup>1</sup> У Гончарова в «Обломове», где, казалось бы, нет места ни сказовой нарочитости, ни каламбурности, можно найти следующее описание: «Он был как будто один в целом мире; он на цыпочках убежал от няни; осматривал всех, кто где спит; остановится и осмотрит пристально, как кто очнется, плюнет и промычит что-то во сне; потом с замирающим сердцем взбегал на галерею, обегал по скрипучим доскам кругом, лазил на голубятню, забирался в глушь сада, слушал, как жужжит жук, и далеко следил глазами его полет в воздухе; прислушивался, как кто-то все стрекочет в траве, искал и ловил нарушителей этой тишины; поймает стрекозу, оторвет ей крылья и смотрит, что из нее будет, или проткнет сквозь нее соломинку и следит, как она летает с этим прибавлением; с наслаждением, боясьдохнуть, наблюдает за пауком, как он сосет кровь пойманной мухи, как бедная жертва бьется и жужжит у него в лапах. Ребенок кончит тем, что убьет и жертву и мучителя» [Гончаров 1959–1960, IV: 96, «Сон Обломова»]. В этом насыщенном мелкими деталями детском впечатлении упоминание таинственного стрекочущего существа и описание летавшей с воткнутой соломинкой стрекозы соседствуют друг с другом, что лишний раз подчеркивается переключкой глагола *стрекотать* и существительного *стрекоза*. Но идет ли речь об одном насекомом или о разных? Будь перед нами текст, созданный натуралистом, не было бы сомнений в том, что их два, однако в перспективе, заданной литературной традицией, этот вопрос практически неразрешим.

<sup>2</sup> Ср., например: «Полдень» А. М. Федорова (1898 г.): «Смолкли птицы, прячась в гнёздах, / Всё молчит без грёз. / Лишь звенит, струясь, воздух / Тиканьем стрекоз» [Федоров 1972: 398], или «Марбург» Б. Л. Пастернака (1916, 1928 г.): «Копались цыплята в кустах георгинов, / Сверчки и стрекозы, как часики, тикали» [Пастернак 1985, I: 70]. Ближайшее

появившемся в ту же пору, что цитированная выше «Рыбная ловля», стрекозы – весьма важная часть звучащего мира:

О, ночь безлунная!.. Стою я, как влюбленный,  
Стою и слушаю, тобой обвороженный...  
Какая музыка под ризию твоей!  
Кругом – стеклянный звон лиющихся ключей;  
Там – листик задрожал под каплею алмазной;  
Там – пташки полевой свисток однообразный;  
*Стрекозы, как часы, стучат между кустов:*  
По речке, в камышах, от топких островов,  
С разливом хоры жаб несутся, как глухие  
Органа дальнего аккорды басовые<sup>1</sup>,  
И царствует над всей гармонией ночной  
По ветру то звончей, то в тихом замиранье,  
Далекой мельницы глухое клокотанье...  
А звезды... Нет, и там, по тверди голубой,  
В их металлическом сиянье и движенье  
Мне чувствуется гул их вечного течения.

[Майков 1914, I: 151]

Эти невидимые, но звучные ночные стрекозы в определенном смысле противоречат синим дневным стрекозам того же автора. Они заставляют иначе взглянуть на еще одну стихо-

---

отношение к разработке этой поэтической темы имеют стихотворения И. Анненского «Стальная цикада», которое представляет собой не что иное, как развернутое сравнение часов с цикадой, и О. Мандельштама «Что поют часы-кузнечик...». См. подробнее: [Тарановский 2000: 107–108, 118, примеч. 6].

<sup>1</sup> В русской поэтической традиции образ стрекозы использовался в нескольких устойчивых образных парах. Не останавливаясь на этом подробно, перечислим те из них, которые так или иначе затрагиваются в настоящей работе. Прежде всего, это, конечно, *стрекоза – кузнечик (сверчок)*, а также *стрекоза – мотылек*, *стрекоза – пчела*, а также, как это ни удивительно, *стрекоза – лягушка (жаба)*. Последняя пара присутствует не только в приведенном нами описании ночного хора у Майкова, но и, например, в уже упоминавшейся «Херсониде» С. С. Боброва. Как кажется, контекстуальное соотнесение стрекозы с лягушкой или жабой служит еще одним опознавательным сигналом, что в данном тексте под *стрекозой* имеется в виду не *libellula*, а цикада или кузнечик.

творную строчку Майкова – «...и *слушаешь стрекоз*, покуда сон глубокий / Под теплый пар земли глаза мне не сомкнет...» («Рыбная ловля», 1855 г. [Майков 1914, II: 137])<sup>1</sup> – и со всей ясностью демонстрируют неполноту преобразования литературной стрекозы<sup>2</sup>.

Тем не менее за вторую половину XIX столетия литературная стрекоза<sub>2</sub> скрытно и неявно пережила все же определенную трансформацию. На вид она очевидно стала более схожа со стрекозой<sub>1</sub>, а, так сказать, акустически сохранила за собой вокальные способности. Но все-таки в это время еще ни в чем нельзя быть уверенным: в эту переходную эпоху очень многое зависит от контекста, от, так сказать, авторского идиолекта, от

<sup>1</sup> Ясность образа синих стрекоз, летающих над водой, могла бы подтолкнуть нас к мысли о том, что лирический герой здесь в полной тишине слышит тот едва уловимый трепет крыл стрекозы-libellula, который позднее будут различать В. Набоков и молодой Пастернак (см. ниже). Однако стрекоза<sub>1</sub>, стрекоза-libellula, не *стучит* ночью в кустах, как об этом сказано в другом стихотворении Майкова («Звуки ночи»). Остается предположить, таким образом, что для поэтического узуса Майкова было допустимым называть *стрекозой* как стрекозу<sub>1</sub>, так и кузнечиков (?), сверчков (?), цикад (?). Сходным образом, в шуточном стихотворении С. В. Ковалевской «Груня» (70-е гг. XIX в.) звуки стрекоз также призваны воссоздать атмосферу сельской ночи: «И ночь идет с своею мрачной пеленою, / Над кладбищем восходит яркая луна. / Могилы и кресты рисуются так живо / В ее причудливых, серебряных лучах. / Стрекозы шумные трещат в траве болтливо, / И соловей поет в сиреневых кустах» [Ковалевская 1974: 317].

<sup>2</sup> Любопытен также пример из стихотворения П. А. Вяземского «Дорога» (1864 г.?), где звучащая стрекоза вообще имеет очень мало отношения к каким бы то ни было насекомым, а весь текст в целом теснейшим образом перекликается с литературными топосами первой трети XIX столетия: «Только звонко застрекочет / Колокольчик-стрекоза, / Рифма тотчас вслед наскочит, / Завертится егоза. // И пойдет тут перестрелка: / Колокольчик дробью бьет, / А воструха-скороспелка / Свой трезвон себе несет» [Вяземский 1878–1896, XII: 141–142]. Ср. в этой связи стихотворение «Эпиграмма» Е. А. Баратынского (не позже 1826 г.): «Окогченная летунья, / Эпиграмма-хохотунья, / Эпиграмма-егоза / Трется, вьется средь народа, / И завидит лишь уroda – / Разом вцепится в глаза» [Баратынский 1989: 136].

индивидуального выбора<sup>1</sup>. На протяжении XIX в. «ненадежен» и зрительный образ стрекозы, она еще не ровен час заскачет, а то и проявит какие-то более неожиданные свойства.

Так, Тургенев, как уже упоминалось, именовал *demoiselle/libellula* *коромыслом* или *огромной мухой*, при этом в его произведениях есть множество звучащих и скачущих сверчков и кузнечиков, которые, кажется, ничем не оскорбили бы слух и зрение натуралиста<sup>2</sup>. Однако мы находим у писателя и слово

---

<sup>1</sup> Вообще говоря, есть целая группа случаев, когда это слово используется в русской прозе XIX в. в качестве прозвища или фамилии литературного персонажа. Примеры такого рода мы обнаруживаем у Н. И. Греча («Черная женщина», 1834 г.), М. Е. Салтыкова-Щедрина («Дневник провинциала в Петербурге», 1871–1872 гг., «Губернские очерки», «Современная идиллия» и др. произведения), И. А. Гончарова («Поджабрин» или «Иван Савич Поджабрин», 1842 г.). На появление такого рода прозвища или фамилии, по-видимому искусственно сконструированной автором, могла влиять басенная стрекоза<sup>2</sup>, а иногда возможно даже и стрекоза<sup>1</sup>. В этом отношении любопытен пример из «Дневника провинциала» Салтыкова-Щедрина, где каламбурным образом действительный статский советник по фамилии Стрекоза возглавляет общество «чающих движения воды». Однако это довольно сложная и имеющая весьма опосредованное отношение к описанию насекомых тема выходит за рамки нашего исследования. Не касаемся мы здесь и тех случаев, когда *стрекоза* употребляется в качестве эпитета по отношению к тому или иному человеку, сближаясь по значению с лексемой *егоза*, *гомоза* и т. п. (ср. об этом: [Топоров 2006: 389–396]).

<sup>2</sup> Приведем примеры описания стрекозующих насекомых из раннего Тургенева. Ср. в «Записках охотника» (1852 г.): «Легкий ветерок то просыпался, то утихал: подует вдруг прямо в лицо и как будто разыграется, – все весело зашумит, закивает и задвигается кругом, грациозно закачаются гибкие концы папоротников, – обрадуешься ему... но вот уж он опять замер, и все опять стихло. *Одни кузнечики дружно трещат, словно озлобленные, – и утомителен этот непрерывный, кислый и сухой звук.* Он идет к неотступному жару полудня; он словно рожден им, словно вызван им из раскаленной земли» [Тургенев 1953–1958, I: 189, «Касьян с Красивой мечи»]; «*Кузнечики трещали в порыжелой траве; перепела кричали как бы нехотя; ястреба плавно носились над полями и часто останавливались на месте, быстро махая крылами и распутив хвост веером. Мы сидели неподвижно, подавленные жаром*» [Тургенев 1953–1958, I: 107, «Малиновая вода»]; «Бирюк сидел возле стола,

*стрекоза* – в составе метафоры, служащей для описания одного из персонажей романа «Накануне» (1860 г.):

В сравнении с ним его товарищ казался стариком, и никто бы не подумал, глядя на его угловатую фигуру, что и он наслаждается, что и ему хорошо. Он лежал неловко; его большая,верху широкая, книзу заостренная голова неловко сидела на длинной шее; неловкость сказывалась в самом положении его рук, его туловища, плотно охваченного коротким черным сюртучком, его длинных ног с поднятыми коленями, *подобных задним ножкам стрекозы* [Тургенев 1953–1958, III: 7–8]<sup>1</sup>.

Здесь Тургеневу понадобилась лишь часть стрекозы, но часть весьма выразительная – длинные согнутые задние ноги, недвусмысленно свидетельствующие о том, что здесь подра-

---

опершись головою на руки. *Кузнечик кричал в углу...* дождик стучал по крыше и скользил по окнам; мы все молчали» [Тургенев 1953–1958, I: 239, «Бирюк»]. Первый эпизод («Касьян с Красивой мечи») лишний раз убеждает нас в том, что для русской прозы функция кузнечика столь же амбивалентна, сколь и функция стрекозы в русской поэзии, где в XX в. она олицетворяет то предельное выражение жизненной энергии, то скуку и невыносимость существования, преисподнюю, смерть. Последний же пример («Бирюк») любопытен в совсем иной перспективе: *кузнечиком* здесь явно названо насекомое, которого современный автор поименовал бы *сверчком*. Не следует забывать, впрочем, что кузнечик и сверчок, с точки зрения энтомолога, – ближайšie родственники, а контрастное их противопоставление (домашний vs. вольный) зарождается скорее в рамках литературной традиции и на русской почве в своем нынешнем виде закрепляется достаточно поздно.

<sup>1</sup> Ср. в этой же (первой) главе «Накануне» достаточно конкретное натуралистическое наблюдение с учетом суточного цикла: «Птиц не было слышно: они не поют в часы зноя; но *кузнечики трещали повсеместно*, и приятно было слушать этот горячий звук жизни, сидя в прохладе, на покое: он клонил ко сну и будил мечтания» [Тургенев 1953–1958, III: 11]. Любопытно, что исследователи, писавшие об образе стрекозы как символе жизненных сил природы, не замечали, что та же самая роль в русской литературе часто отводится и кузнечику. Из произведений этого периода ср. также описание ночной прогулки в повести «Первая любовь» (1860 г.): «Даже *кузнечики перестали трещать в деревьях* – только окошко где-то звякнуло» [Тургенев 1953–1958, VI: 324, гл. XVI].

зумеваются не *libellula*, а кто-то из прыгающих и стрекочащих насекомых, вероятнее всего сверчок, но, возможно, кузнечик, саранча или кобылка.



Начало XX в. было ознаменовано буквальным нашествием стрекоз в русской поэзии (ср.: [Tarasovsky 1974; Левинтон 1977: 141–145; Тарановский 2000: 17, 34–35; Фаустов 2003; Фаустов 2004; Топоров 2006: 405–416; Безродный 2009: 50–54]; ср. также: [Нива 2006]). Этот период жизни литературной стрекозы можно назвать и наиболее исследованным литературоведами. Стихи Гиппиус и Сологуба, Блока и Белого, Ахматовой и Нарбута, Хлебникова и Пастернака, Поплавского и Кузмина, Северянина<sup>1</sup> и Мандельштама и множества других поэтов Серебря-

---

<sup>1</sup> Игорь Северянин остался за пределами внимания исследователей, так или иначе касавшихся темы стрекозы в поэзии XX в. Между тем он является одним из «чемпионов» по числу использования этого слова. Ср., например: «Вам слышался говор природы, / Призывы мечтательных веток, / И вы восхищались пляской / Стрекоз, грациозных кокеток» («Ноктюрн, 1908 г.»); «Над нею веера стрекоз – / Как опახала изумрудные; / Вокруг цветы струят наркоз / И сны лелеют непробудные» («Чайная роза», 1909 г.); «Люблю, как утром мои коронки ты обрильянтишь! / На луноструне / Пою чаруний – / Стрекоз ажурных... / Я – милый, белый, улыбный ландыш / Усну в июне...» («Prelude I», 1911 г.); «Твои глаза, глаза лазурные, / Твои лазурные глаза, / Во мне вздымают чувства бурные, / Лазоревая стрекоза (...) Ты вся, ты вся такая сборная: / Стрекозка, змейка и вампир. / Златая, алая, лазорная, / Вся – пост и вакханальный пир» («И пост, и пир», 1921 г.); «Ты зашла ко мне в антракте (не зови его пробелом) / С тайной розой, с красной грезой, с бирюзовою грозой / Глаз восторженных и наглых. Ты была в простом и белом, / Говорила очень быстро и казалась стрекозой» («Валентина», 1914 г.); «Ведь так ли 'иначе (ин'аче?..) / Контрастней раков и стрекоз, / Сойдемся мы в одной задаче: / Познать непознанный наркоз...» («Георгию Шенгели», 1923 г.); «Оркестромелодия реяла розово / Над белобархатом фойэ. / Графиня с грацией стрекозовой / Ку-сала шеколад-кайэ» («На премьерe», 1911 г.); «Я, перечитывая главы, / Невольно ими изумлен: / Они стрекозны и лукавы, / И шелковисты, точно лен // Какая легкость и ажурность, / И соловейность, и краса! / И то – помпезная бравурность! / И то – невинная роса!» («Обзор»,

ного века дают обширный материал для наблюдений над той метафорикой и символикой, которыми оказались нагружены в эту эпоху наши легкие четверокрылые летуны. Тема времени и вечности, жизни и смерти, прохлады и зноя, мотив самолета и хронометра – все это, по мнению историков литературы, в той или иной степени возлагалось на стрекозу.

Что же изменилось, однако, в соотношении двух семантических полей слова *стрекоза*?

Очевидно, что литературная стрекоза практически утратила сверчково-кузнечиковую способность прыгать, но отнюдь не потеряла умения издавать громкие звуки. Сугубо условно можно было бы разделить русских поэтов на два лагеря. Принадлежащие к одному из них, не вглядываясь в энтомологические тонкости и не отводя насекомым сколько-нибудь значимой роли в творимом ими художественном мире, связывают лексику

---

1923 г.). См. [Северянин 1915: 42; Северянин 1921; Северянин 1923: 89, 200; Северянин 1979: 107; Северянин 1988: 139, 246; Северянин 1988-а: 81]. Нам кажется важным отметить изобилие стрекоз у Северянина прежде всего потому, что оно многократно ускоряло превращение этого образа в литературный штамп и автоматически делало столь же банальным сочетание *стрекоза – роза*, *стрекоза – гроза*, *стрекоза – бирюза*. С другой стороны, любопытно сравнение, которое употребил О. Мандельштам по отношению к Игорю Северянину в своей рецензии 1913 г. на «Громокипящий кубок», весьма богатый стрекозами. Браня автора за «галантерейность» и отсутствие поэтического слуха, чувства языка, он находит, однако, что «стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика» [Мандельштам О. Э. 1990, II: 196]. Оценить силу этой похвалы можно, лишь вспомнив, что много лет спустя ту же метафору Мандельштам употребил в стихотворении «Ариост»: «Над розой мускусной жужжание пчелы, / В степи полуденной – кузнечик мускулистый. / Крылатой лошади подковы тяжелы, / Часы песочные желты и золотисты. // На языке цикад пленительная смесь / Из грусти пушкинской и средиземной спеси, / Как плющ назойливый, цепляющийся весь, / Он мужественно врет, с Орландом куролеса. / Часы песочные желты и золотисты, / В степи полуденной кузнечик мускулистый – / И прямо на луну взлетает враль плечистый...» («Ариост», 1933, 1935 гг.) [Мандельштам О. Э. 2001: 218; Мандельштам О. Э. 1992: 115]; впервые отмечено Н. И. Харджиевым, ср. [Мандельштам О. Э. 1973: 170, 295].

*стрекоза* с глаголами звучания как бы в силу инерции поэтического словоупотребления (ср., например: «Соловья надоедливый треск, / Стрекотание звонких стрекоз...», «На гармонике рёв трепака...», 1903 г. [Сологуб 1978: 285–286], или «Скати-лась звезда лилово... / В траве стрекозиный гром», «Пейзаж Гогена (второй)», 1916 г. [Кузмин 2000: 421]).

Другие же, напротив, чрезвычайно внимательно относятся к точности описания видимого и слышимого зоолого-ботанического пространства, стремятся проявить не меньшую чуткость и к русской литературной традиции. Она-то и заставляет их (как кажется, бессознательно) вслушиваться в тишайшие звуки, производимые стрекозой, и бережно запечатлевать их в собственных стихах. Традиция в очередной раз выполняет роль своеобразного акустического усилителя, но, разумеется, в совсем иной парадигме. Чуткое ухо поэтов, принадлежащих к этому воображаемому второму лагерю, не позволяет им дать стрекозу в соперники кузнечнику. Ее звучание не уподобляется стрекоту, скорее оно становится уловимым по контрасту с еще более бесшумными в полете бабочками.

Как кажется, именно такое сопоставление с бабочками, соединенное с пристрастием к поэзии XIX в., заставляет слышать потрескивание стрекозьих крыльев молодого Набокова («В осенний день, блистая, как стекло, / потрескивая крыльями, стрекозы / над лугом вьются...», «Прелестная пора», 1926 г. [Набоков 1979: 189]). Столь же пристальное пользование теми же «акустическими приборами» порождает, по видимому, и строчки из раннего творчества Пастернака, где стрекозы и сверчки отсчитывают время («Копались цыплята в кустах георгин, / Сверчки и стрекозы, как часики, тикали», «Марбург», 1916, 1928 г. [Пастернак 1985, I: 70]). Характерно, однако, что все прочие, довольно многочисленные стрекозы в стихах Пастернака наделены исключительно зрительными характеристиками<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср.: «...Июль, разгораясь, как яспис, / Расплавливал стекла и спаривал / Тех самых пунцовых стрекоз, / Которые нынче на брачных / Брусках – мертвей и прозрачней / Осыпавшихся папирос» («Весна была

Вообще говоря, для этой эпохи указать причину, заставляющую стрекозу звучать, бывает трудно. В самом деле, если речь идет о конкретном произведении конкретного поэта, зачастую нелегко определить, почему она производит больше шума, нежели ей следовало бы с точки зрения беспристрастного энтомолога – от небрежения обликом насекомого или от чрезмерного вглядывания в него. Однако в лингвистической перспективе, с точки зрения функционирования слова в литературном языке, это различие, как и самое противопоставление двух групп поэтов, в сущности, не имеет значения. Сумма индивидуальных решений, каждое из которых может обладать некими сложными оттенками, дает вполне определенный результат: литературная стрекоза как и прежде обладает способностью, не свойственной стрекозе<sub>1</sub>, способностью производить громкие ритмические звуки.

Более того, благодаря столетней эволюции своего зрительного-акустического облика, литературная стрекоза превратилась в своеобразную промежуточную стрекозу<sub>1,5</sub>, стрекозу полтора, ничему не тождественную ни в исторической поэтике, ни в живой природе<sup>1</sup>. Семантический зазор между стрекозой<sub>1</sub>

---

просто тобой...», 1917 г.) [Пастернак 1985, I: 156]; «Текли лучи. Текли жуки с отливом, / Стекло стрекоз сновало по щекам. / Был полон лес мерцаньем кропотливым, / Как под щипцами у часовщика» («В лесу», 1917 г.) [Пастернак 1985, I: 141–142]; «Снуют пунцовые стрекозы, / Летят шмели во все концы, / Колхозники смеются с возу, / Проходят с косами косцы» («Стога», 1957 г.) [Пастернак 1985, I: 429].

<sup>1</sup> Не хотелось бы, чтобы сказанное выглядело как упрек русской поэтической традиции XX в. Новое фантастическое существо, искусственный сплав двух разнородных стихий, вполне может являть собой нечто целостное и величественное в поэтической перспективе. В качестве иллюстрации приведем хотя бы известное стихотворение А. Тарковского, где наблюдение над живой природой демонстративно подается сквозь литературную призму: «Я учился траве, раскрывая тетрадь, / И трава начинала как флейта звучать. / Я ловил соответствия звука и цвета, / И когда запевала свой гимн стрекоза, / Меж зеленых ладов проходя, как комета, / Я-то знал, что любая росинка – слеза. / Знал, что в каждой фасетке огромного ока, / В каждой радуге яркострекочущих крыл / Обитает горящее слово пророка, / И Адамову тайну я чудом открыл» [Тарковский 1983].

и стрекозой<sub>2</sub> по-прежнему остается по большей части неотрефлексированным. При этом басенно-поэтический стрекозий импульс, заданный на рубеже XVIII–XIX вв. оказался, в сущности, настолько сильным, что множество современных читателей и исследователей не только не обращает внимание на несообразность стрекозы поющей, но, как кажется, всерьез убеждено в способности этого радужного, четверокрылого насекомого производить разнообразные, разливающиеся на большие расстояния звуки. Полноправное утверждение в литературном языке слова *цикада* уже ничего не могло изменить.

### ВОЗВРАЩАЯСЬ К МАНДЕЛЬШТАМУ

*Не знаю, как для других, но для меня  
прелесть женщины увеличивается,  
если она молодая путешественница,  
по научной командировке пролежала пять дней  
на жесткой лавке ташкентского поезда,  
хорошо разбирается в линнеевской латыни,  
знает свое место в споре между ламаркистами  
и эпигенетиками и равнодушна к сое,  
к хлопку или хандрилле.*

Почему, однако, все вышеперечисленное должно иметь какое-то отношение к стихотворной загадке Мандельштама? К чему здесь Линней и Паллас, Крылов и Лафонтен, язык науки и всяческие энтомологические описания, впечатления натуралистов и заботы классификаторов? Почему поэзии должно справляться с натуральной историей?

Дело в том, что одновременно со стихотворением «Дайте Тютчеву стрекóзу» Мандельштам создал не только знаменитое «К немецкой речи» и «Стихи о русской поэзии», но и ряд прозаических текстов, прямо касающихся второго из разбираемых нами регистров литературного языка. «Чтение натуралистов-систематиков (Линнея, Бюффона, Палласа) прекрасно влияет на расположение чувств, выпрямляет глаз и сообщает душе минеральное кварцевое спокойствие» [Мандельштам О. Э. 2001: 393]. Эти слова Мандельштама можно рассматривать как своего рода введение в круг мыслей и чтения поэта в 1931–1932 гг.

На протяжении полутора лет появляется целый ряд законченных статей, фрагментов и записей, посвященных истории естествознания. Тогда же было написано и стихотворение «Ламарк» (май 1932 г.), его от строчек о тютчевской стрекóзе отделяло не более двух месяцев. На это же время приходится и дружба с биологом-неоламаркистом Б. С. Кузиным, с которым Мандельштамы познакомились в Ереване. Именно Кузину посвящено, как известно, написанное тем же летом 1932 г. «К немецкой речи». Тема поэтического языка и тема языка науки в этот период как никогда плотно сплетаются у Мандельштама.

Более всего, наверное, его интересовала эволюция научного мышления, с одной стороны, и специфика и своеобразие стиля каждого из натуралистов – с другой. В заметках к статье «Вокруг натуралистов» мы находим нечто вроде конспекта его соображений о смене типов естественно-научного дискурса:

Единичные явления в центре внимания линнеевского натуралиста. Описательность. Живописность. «Миниатюры» Бюффона и Палласа. Теология. Благодарность. Умиленность. Похвала природе.

Красноречие – Линней, Бюффон, Ламарк.

Прозаизм Дарвина. Популярность. Установка на среднего читателя. Тон беседы.

Метод серийного разворачивания признаков. Пачки примеров. Подбор гетерогенных рядов. Помещение действенных примеров в центре доказательства.

Приливы и отливы достоверности, как ритм в изложении. (Происхождение видов)

Большая часть этого плана была развернута подробнее в статьях Мандельштама.

Паллас был для Мандельштама одним из тех систематиков-описателей, последователей Линнея, у кого детальные характеристики «расцветали в узор, в миниатюру, в кружево». Заметки поэта о Палласе выдают страстную любовь, порой доходящую до раздражения. Он отмечает, в частности:

Здесь барская изощренность и чувствительность глаза, выхоленность и виртуозность описи доведены до предела, до крепостной миниатюры. Описанная Палласом азиатская козьявка

костюмирована под китайский придворный театр, под крепостной балет. Натуралист преследует чисто живописные фереические задачи... Он забывает упомянуть анатомическую структуру насекомого.

И тут же Мандельштам не может удержаться от того, чтобы не воспроизвести полностью характеристику этой козявки:

Асиятская Козявка (*Chrisomela Asiatica*). Величиною с Сольстициального Жука, а видом кругловатая с шароватою грудью. Стан и ноги с прозеленью золотыя; грудь темнее; голова меднаго цвета. Твердокрылия гладкия лоснящияся, с примесью виолетоваго цвета черныя. Усы ровныя; передния ноги несколько побольше. Поимана при Индерском озере [Паллас 1773–1778, I: 23, Прибавление, § 30].

Таким образом, проблематика естественно-научных и литературных описаний природы второй половины XVIII – начала XIX в. не только прекрасно известна поэту, но и была, по крайней мере в определенный период жизни, едва ли не в центре его лингвистических размышлений. Насколько «стрекозий» сюжет вовлечен в разворачивающуюся перед его мысленным взором историю языка и стиля естественных наук, видно хотя бы из мандельштамовских описаний второго этапа этой истории, связанного с эволюционной теорией Ламарка:

У Ламарка басенные звери. Они приспособлены к условиям жизни по Лафонтену...

Лафонтен, если хотите, подготовил учение Ламарка. Его умничающие, морализирующие рассудительные звери были прекрасным живым материалом для эволюции. Они уже разверстали между собой ее мандаты [Мандельштам О. Э. 2001: 395].

Генезис стиля Ламарка, его родство с Лафонтеном должны были найти себе убежище не только «в люксембургском саду», т. е. во Франции, но и в стихии родного языка поэта, а здесь Лафонтен немедленно и неминуемо принимает обличье знаменитого русского баснописца:

Уже расположились дети играть в песочек у подножья эволюционной теории дедушки Крылова, то бишь Ламарка-Лафонтена [Мандельштам О. Э. 2001: 395–396].

Записи Мандельштама явно демонстрируют его обостренное внимание и к специфике басенного бестиария в его русском, крыловском воплощении. Именно эта специфика, как мы помним, если не породила, то уж во всяком случае надолго закрепила в русской литературной традиции выделенную нами стрекозу<sub>2</sub>, причудливый гибрид нескольких насекомых.

Был ли Мандельштам одинок в своем восприятии слова *стрекоза*? Не исключено, что иные из его современников в той или иной мере ощущали, что *стрекозой* в русской поэзии рубежа XVIII–XIX вв. называли не то, что именовалось ею в начале XX в. Особая тема здесь – энтомолог Набоков, но именно в силу обширности мы бы не хотели рассматривать ее подробно<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Набоков, как известно, гордился своими достижениями в области энтомологии едва ли не больше, чем литературной славой. В его прозе охотник за насекомыми столь же постыдно не понят окружающими, как в романтическую эпоху был непонятен филистерам творческий экстаз вдохновенного поэта: «Потому ли, что “чистая наука” только томит или смешит интеллигентного обывателя, но, исключив родителей, вспоминаю по отношению к моим бабочкам только непонимание, раздражение и глум. Если даже такой записной любитель природы, как Аксаков, мог в бездарнейшем “Собирании Бабочек” (приложение к студенческим “Воспоминаниям”) уснастить свою благонамеренную болтовню всякими нелепицами (не знаю, был ли он более сведущ насчет всяких славянофильских чирков и язей), можно себе представить темноту рядового образованного человека в этом вопросе. (...) Мне рано открылось и другое обстоятельство, а именно то, что энтомолог, смиренно занимающийся своим делом, непременно возбуждает что-то странное в своих ближних» («Другие берега») [Набоков 1988: 436, гл. VI]. В ранней юности поэт выстраивал свою коллекцию рифм по тем же принципам, что и коллекцию насекомых – во всяком случае, он именно так вспоминал этот процесс в зрелые годы. Характерно, что тандем *стрекоза – гроза* (заодно с *бирюзой*) относится в этой коллекции к разряду безусловных литературных штампов: «Рифмы по мере моей охоты за ними сложились у меня в практическую систему несколько картотечного порядка. Они были распределены по семейкам, получались гнезда рифм, пейзажи рифм. “Летучий” сразу собирал тучи над кручами жгучей пустыни и неминуемой судьбы. “Небосклон” направлял музу к балкону и указывал ей на клен... “Глаза” синели в обществе бирюзы, грозы и стрекоз – и лучше было их не трогать... Словом, это была прекрасно размеченная коллекция, всегда

у меня бывшая под рукой» («Дар») [Набоков 1975: 171–172, гл. III]. При этом перепутать, соединить воедино нескольких разных насекомых уже в детстве казалось кощунством, надолго запоминающимся абсурдом: «Случалось, летним утром, вплывала в нашу классную бабушка, Ольга Ивановна Вежина, полная, свежая, в митенках и кружевах: “Bonjour, les enfants”, – выпевала она звучно, и затем, делая сильное ударение на предлогах, сообщала: “Je viens de voir *dans* le jardin, *près* du cèdre, *sur* une rose un papillon de toute beauté: il était bleu, vert, pourpre, doré, – et grand comme ça”. “Живо бери рампетку, – продолжала она, обращаясь ко мне, – и ступай в сад. Может, еще застанешь”, – и уплывала, совершенно не поняв, что попадись мне такое сказочное насекомое (даже не стоило гадать, какую садовую банальность так украсило ее воображение), то я бы умер от разрыва сердца. Случалось, француженка наша, желая мне сделать особое удовольствие, выбирала мне для выучивания наизусть басню Флориана о столь же неестественно нарядном пти-метре мотыльке. Случалось, какая-нибудь тетка мне дарила книгу Фабра, к популярным трудам которого, полным болтовни, неточных наблюдений и прямых ошибок, отец относился с пренебрежением. Помню еще: хватился я однажды сачка, вышел искать его на веранду и встретил откуда-то возвращавшегося с ним на плече, раскрасневшегося, с ласковой и лукавой усмешкой на малиновых губах, денщика моего дяди: “Ну уж и наловил я вам”, – сообщил он довольным голосом, как-то свалив на пол сачек, сетка которого была поближе к обручу перехвачена какой-то веревочкой, так что получился мешок, в котором кишела и шуршала всякая живность, – и Боже мой, что тут была за дрянь: штук тридцать кузнечиков, головка ромашки, две стрекозы, колосья, песок, обитая до неузнаваемости капуста да еще подосиновый гриб, замеченный по пути и на всякий случай прибавленный. Русский простолудин знает и любит родную природу» («Дар») [Набоков 1975: 123–124, гл. II]. Собственная тяга к научной точности в изображении всего живого пробуждала страстное стремление к своеобразной ревизии на этот предмет всей русской литературы XIX в. Авторы, прославленные критикой, школьной традицией и общественным мнением как мастера пейзажа, под пером Набокова оказываются несведущими дилетантами, иногда заслуживающими, а иногда и недостойными снисхождения. В этом отношении весьма характерен несостоявшийся разговор двух персонажей-поэтов из романа «Дар»: «“Так неужели-ж у Тургенева всё благополучно? вспомните эти дурацкие тэатэты в акатниках? Рычание и трепет Базарова? Его совершенно неубедительная возня с лягушками? И вообще – не знаю, переносите ли вы особую интонацию тургень-

ского многоточия и жеманное окончание глав? Или всё простим ему за серый отлив черных шелков, за русачью полежку иной его фразы?" "Мой отец находил вопиющие ошибки в его и толстовских описаниях природы, и уж про Аксакова нечего говорить, добавлял он, – это стыд и срам". "Быть может, если мертвые тела убраны, мы примемся за поэтов? Как вы думаете? Кстати, о мертвых телах. Вам никогда не приходило в голову, что лермонтовский "знакомый труп" – это безумно смешно, ибо он собственно хотел сказать "труп знакомого", – иначе ведь непонятно: знакомство посмертное контекстом не оправдано". "У меня всё больше Тютчев последнее время ночует". "Славный постоялец. А как вы насчет ямба Некрасова – нету на него позыва?" "Как же. Давайте-ка мне это рыданице в голосе: загородись двойною рамою, напрасно горниц не студи, простись с надеждою упрямою и на дорогу не гляди. Кажется, дактилическую рифму я сам ему выпел, от избытка чувств, – как есть особый растяжной перебор у гитаристов. Этого Фет лишен". "Чувствую, что тайная слабость Фета – рассудочность и подчеркивание антитез – от вас не скрылась?"» («Дар») [Набоков 1975: 84, гл. I]. Замечательно при этом, что критерий точности в описании природы здесь практически синонимичен точности в сфере поэтического языка как такового. Не может, конечно, не бросаться в глаза и пересечение литературных пристрастий в только что процитированном нами диалоге и в том стихотворении Мандельштама, которому посвящена наша работа (ср. перечисление Лермонтова, Тютчева и Фета и подчеркнутое нежелание обсуждать Пушкина – «Не трогайте Пушкина: это золотой фонд нашей литературы») [Набоков 1975: 83], – столь же свойственное Мандельштаму). Однако русское слово *стрекоза* для Набокова если и окрашено какой-то традиционностью, то исключительно традиционностью поэтического словоупотребления. Точнее говоря, корректность и детальность энтомологического описания стрекозы интересует Набокова в синхронии, тогда как в диахронии он, по-видимому, обращает внимание лишь на полилингвистическую проблематику, связанную с литературной стрекозой (см. примеч. ниже). Мы, как кажется, нигде не обнаруживаем специфического интереса Набокова к языку русских натуралистических трактатов конца XVIII – начала XIX в. Нигде нет и явных следов его полемики с употреблением термина, обозначающего поющее насекомое в литературе первой половины XIX столетия. Таким образом, его «нейтралитет» по отношению к русской лексеме *стрекоза* достаточно очевиден. Лишним его доказательством является уже упоминавшееся стихотворение Набокова 1926 г., где есть стрекоза, издающая звуки – не поющая, но трещащая [Набоков 1979: 189].

Отметим только, что в своем англоязычном творчестве он не обошел вниманием переводческий казус с Лафонтеновой цикадой<sup>1</sup>, но при этом куда меньше интересовался жизнью стрекозы в собственно русской языковой стихии.

Пример языковой интуиции, относящийся непосредственно к истории русского слова *стрекоза*, можно, пожалуй, найти у автора другого склада – в прозе позднего Льва Толстого. Превратив в одном из своих рассказов библейских акрид, которыми питался Иоанн Предтеча, в стрекоз, он не только сознательно ранит здравый смысл читателя, но и, возможно, апеллирует к языковому узусу и словарям конца XVIII в.<sup>2</sup> Однако все

<sup>1</sup> В «Бледном пламени» есть строки, где речь явным образом идет о басне *La cigale et la fourmi*. Автор предлагает межъязыковой каламбур, обыгрывающий произношение французского *cigale* ‘цикада’ и английского *seagull* ‘чайка’: «Увязший муравей. / Британец в Ницце, / Лингвист счастливый, гордый: “je poupris / Les pauvres cigales” (= ‘я кормлю бедных цикад’ (*искаж. фр.*)). – Кормит же, смотри, / Бедняжек-чаек (*seagull* – Ф. У.)! / Лафонтен, тужи: / Жующий помер, а поющий жив» [Набоков 1997: 318, строки 240–245]. Замечательно, что каламбур этот выглядит довольно слабым и искусственным, а возникшее недоразумение малоактуальным, если иметь в виду только перевод с французского на английский – как нередко бывает у Набокова, чтобы понять соль и внутреннюю мотивировку лингвистической шутки, необходимо привлечь третий язык, русский (втайне родной для одного из главных героев «Бледного пламени»). Именно в русской поэзии, как мы помним, перевод басенного *cigale* неизбежно порождает путаницу и противоречие оригиналу.

<sup>2</sup> В рассказе «Божеское и человеческое», опубликованном в 1906 г., Толстой описывает, как приговоренный к смерти человек начинает читать Библию. Будучи атеистом, его герой по имени Светлогуб сперва воспринимает текст максимально отчужденно, и эту-то отчужденность передает Толстой: «Он прочел первую главу о рождении девой и о пророчестве, состоящем в том, что нарекут рожденному имя Эммануил, означающее “с нами бог”. “И в чем же тут пророчество?” – подумал он и продолжал читать. Он прочел и вторую главу – о ходячей звезде, и третью – об Иоанне, питающемся стрекозами, и четвертую – о каком-то дьяволе, предлагавшем Христу гимнастическое упражнение с крыши» [Толстой Л.Н. 1978–1985, XIV: 260]. Найти этих *стрекоз*, которыми питался Иоанн Предтеча, где бы то ни было в Библии – церковнославянской или русской, – Толстой, разумеется,

никак не мог, в библейской лексике, как уже говорилось, стрекозы отсутствовали вовсе. Согласно синодальному переводу, пищей Предтечи «были акриды и дикий мёд» (Мф. III, 4). В греческом тексте здесь акриды (*akridas*), в церковнославянском – «проузи», «прѣжіе», а на латыни, закономерным образом, *locusta*. В ostranении же, которое практикует Толстой, он, по-видимому, задействует литературный узус конца XVIII в., где саранча могла еще именоваться *стрекозой*. Читателю XVIII в. такое словоупотребление едва ли показалось бы странным, ср., например: «Готтентот засыпает крепким сном, чтобы не терпеть голода; стягивает себе ремнями желудок, чтобы обойтись без пищи; наедается по горло мясом и жиром животных, и по том живет несколько дней одними стрекозами» («Об Иностраннных Книгах») [Московский журнал 1791–1792, I: 120]. Образ племени, принужденного питаться насекомыми, по-видимому, произвел сильное впечатление на умы читающей публики. В Словаре Академии Российской даже появилась особая краткая статья, посвященная таким людям. Озаглавлена же она, в полном соответствии с той дихотомией, о которой у нас шла речь выше, *саранчяедец* (а отнюдь не *\*поедатель стрекоз*) [САР, VI: 30]. Версия словаря победила, и читатель XX в. при слове *стрекоза* представлял уже совсем другое существо с четырьмя перпендикулярными телу растопыренными крыльями. Это несовпадение и создает здесь эффект абсурда в ряду других абсурдов. При этом необходимо иметь в виду, что Толстой принадлежал не одной, а нескольким литературным эпохам. С одной стороны, его языковой узус сформировался в ту же эпоху, что, скажем, и Тургенева. При этом на него не могли не влиять как позднейшие изменения в словоупотреблении, принадлежащие концу XIX – началу XX в., так и особенности литературного языка рубежа XVIII – XIX вв., времени, которым он, как известно, особенно интересовался. В связи с нашей темой очень любопытен переводческий опыт Толстого, относящийся к 70-м гг. XIX в. Составляя «Первую русскую книгу для чтения», адресованную крестьянским детям, он использует интересовавший нас сюжет из басни Эзопа о муравьях и цикаде. Отчасти Толстой удаляется при этом от лафонтеновско-крыловской линии. Так, подобно русским переводам XVII в., он противопоставляет не двух протагонистов, а говорит о множестве трудолюбивых муравьев, говорящих с одной беззаботной просительницей. Есть здесь и встречающийся в русских переводах XVII в. пассаж о том, что муравьи сушат преющую пшеницу (этот поворот сюжета отсутствует в поэтических переводах XVIII в.). Однако самое именование главной героини Толстой берет из русской басенной традиции и называет цикаду *стрекозой*:

это рефлексия, так сказать, другого уровня, другого порядка. У Толстого, к примеру, она остается в рамках сугубо прикладной языковой игры, поставленной на службу идеологической задаче, он никак не эксплицирует ее и ни свое, ни читательское внимание на ней специально не задерживает. Что еще более существенно, отличается и самый предмет, на который направлена языковая интуиция.

Не так уж трудно заметить, что значение слова *стрекоза* в русской поэзии постепенно изменялось. Однако необходим был тот одинаково страстный интерес к двум языковым стихиям, поэтической и научной, которым обладал Мандельштам, чтобы увидеть, что слово *стрекоза* уже в XVIII в. означало двух разных существ для стихотворцев и для ученых<sup>1</sup>. Разница же в значении слова неизбежно порождает – в профессиональной перспективе Мандельштама – различия в способе видения и слышания окружающего мира. На этом фоне кажется почти излишним специально отмечать, что во всем корпусе его поэтических текстов, столь насыщенных образами

---

«Осенью у муравьев подмокла пшеница: они ее сушили. Голодная стрекоза попросила у них корму. Муравьи сказали: “Что ж ты летом не собрала корму?” Она сказала: “Недосуг было: песни пела”. Они засмеялись и говорят: “Если летом играла, зимой пляши”» [Толстой Л. Н. 1978–1985, X: 28].

<sup>1</sup> Игнорирование естественно-научных интересов Мандельштама и его круга чтения, связанного с русскими естествоиспытателями конца XVIII в., неожиданным образом, может приводить к сомнениям в собственно языковой и историко-культурной компетенции поэта. В этом отношении весьма показательны рассуждения Г. А. Левинтона, который, вслед за другими исследователями, отметил «специфическое употребление слова “стрекоза” в XVIII – начале XIX века», но исходил из того, что «это вряд ли было известно Мандельштаму» [Левинтон 1977: 143]. Между тем знание специфики слова *стрекоза* в русских переводных баснях отнюдь не было литературоведческим открытием второй половины XX столетия, знание этого обстоятельства стало своего рода «общим местом» для читающей публики гораздо раньше. Мандельштам же, как мы попытались показать, располагал сведениями вполне достаточными и для куда более сложных построений относительно развития различных регистров русского литературного языка.

насекомых и в особенности стрекоз, мы не находим ни одной стрекозы звучащей<sup>1</sup>.

Еще более характерно, в каком именно из прозаических фрагментов Мандельштама упоминается *стрекозная музыка*. Речь идет о таком отрывке из «Египетской марки», где все – ирония, соединение существующего с невозможным, страшный сон, своего рода фактография оксюморона:

Дикая парабола соединяла Парнока с парадными анфиладами истории и музыки.

– Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, – со страшным скандалом, позорно выведут – возьмут под руки и фьюить – из симфонического зала, из общества ревнителей и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник – неизвестно откуда, – но выведут, ославят, осрамят...

У него были ложные воспоминания: например, он был уверен, что когда-то, мальчиком, прокрался в пышную конференц-залу и включил свет [Мандельштам О. Э. 1990, II: 64].

<sup>1</sup> Ср. «И если в ледяных алмазах / Струится вечности мороз, / Здесь – трепетание стрекоз / Быстроживущих, синеглазых» («Медлительнее снежный улей...», 1910 г.); «Стрекозы быстрыми кругами / Тревожат черный блеск пруда, / И вздрагивает, тростниками / Чуть окаймленная, вода. / То – пражу за собою тянут / И словно паутину ткут; / То – распластавшись – в омут канут – / И волны траур свой сомкнут» («Стрекозы быстрыми кругами...», 1911 г.); «Ветер нам утешенье принес, / и в лазури почуяли мы / ассирийские крылья стрекоз, переборы коленчатой тьмы...» («Ветер нам утешенье принес...», 1922 г.); «...А то сегодня победители / Кладбище лета обходили, / ломали крылья стрекозиные / и молоточками казнили» («Опять войны разноголосица», 1923, 1929 г.); «Как стрекозы садятся, не чуя воды в камыши, / налетели на мёртвого жирные карандаши» («Андрею Белому») «Голубые глаза и горячая лобная кость...», 1934 г.); «О Боже, как жирны и синеглазы / стрекозы смерти, как лазурь черна» («Меня преследуют две-три случайных фразы...», 10 января 1934 г.) [Мандельштам О. Э. 2001: 27, 91, 126, 156–158, 202–204]. Ср. также: [Левинтон 1977: 143–144; Тарановский 2000: 17, 34–35, примеч. 10; Сошкин 2010: 529, примеч. 1; Безродный 2009], где особое внимание уделено выявлению связи между образами стрекозы у Мандельштама и Белого.

Замечательным образом, в названиях двух и в самом деле существовавших в Петербурге обществ внесены изменения, превращающие их из реальных в невозможные – «Общество ревнителей художественного слова» трансформируется здесь в *Общество ревнителей и любителей последнего слова*. Соответственно, и сочетание *стрекозиная музыка* оказывается одним из средств трансформации обыденности в фантазмагорию, превращая «Общество любителей камерной музыки» в *Камерный кружок стрекозиной музыки*<sup>1</sup>. Как не бывает *ревнителей последнего слова*, так не может быть и *стрекозиной музыки*, и то, и другое – элементы насмешливого кошмара.

Итак, Мандельштам подчеркивает, что стрекоза у Тютчева – это не стрекоза, и хочет дать ему подлинную стрекозу-libellula. Говоря корректнее, он эксплицитно зазор между тютчевской стрекозой, стрекозой<sub>2</sub>, обитающей на страницах литературных произведений, и стрекозой<sub>1</sub>, искони живущей в естественно-научных описаниях. Именно язык последних представлялся ему, по-видимому, своеобразным ресурсом, с одной стороны, неотделимым от литературной традиции, а с другой стороны, на русской почве явно недостаточно востребованным.

Выбор лексемы в данном случае безошибочен. В самом деле, многие слова разговорного языка были подхвачены зоологами и обращены в термины, но эта терминологичность практически никак не повлияла на общелитературное функционирование большинства из этих слов. Так происходит, например, со словами *букашка* или *козявка* – энтомологи называют *козявками* лишь определенные виды жуков, тогда как обычный носитель литературного языка с полным правом именуется так любую живую мелочь. Не то со стрекозами – здесь литературное и естественно-научное никак не могут ни разойтись, ни окончательно слиться воедино.

Условно говоря, русская поэзия создавала свой собственный образ, позволявший называть *стрекозой* нечто, обладающее

<sup>1</sup> Подробнее о петербургских реалиях, легших в основу этого фрагмента, см.: [Египетская марка 2012: 140–141, № 48].

свойствами, не принадлежащими, наверное, ни одному насекомому в мире. К 30-м г. XX столетия этот образ оказался почти столь же отягощен различными символическими коннотациями, что и образ розы, например. Мандельштам же предлагает называть *стрекозой* стрекозу, в каком-то смысле возвращаясь в сферу литературной полемики символистов и акмеистов. Своей загадкой он отчасти отталкивается, как и во времена акмеистического манифеста, от парадигмы, нашедшей свое предельное воплощение у символистов, когда «образы выпотрошены как чучела и набиты чужим содержанием», и призывает вернуться к, так сказать, словарным значениям имен и названий<sup>1</sup>.

Он не рассматривает язык науки как некоторую застывшую в неподвижности точку отсчета в значении слова – прозаиче-

---

<sup>1</sup> «А = А: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скука законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora* («От реального к реальному», тезис Вяч. Иванова). (...) Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь – для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдерживать исполнителей в повиновении. Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно...» («Утро акмеизма») [Мандельштам О. Э. 2001: 505–506]; «...Всё преходящее только подобие. Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символистов ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы, голубка – подобие девушки, а девушка подобие голубки. Образы выпотрошены как чучела и набиты чужим содержанием. Вместо символического “леса соответствий” – чучельная мастерская. Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс “соответствий”, кивающих друг на друга. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой» («О природе слова») [Мандельштам О. Э. 2001: 455]. Ср. также слова С. Городецкого из статьи «Некоторые течения в современной русской поэзии», опубликованной в «Аполлоне» в 1913 г. и посвященной раз-

ские тексты Мандельштама демонстрируют, что он воспринимал этот язык как явление столь же сложное, изменчивое и индивидуальное, что и язык изящной словесности, как полноценную часть единого целого – литературы. Так, Линнея он сближает с ярмарочным зазывалой, завершая это снижающее сравнение словами:

Эти зазывалы-объяснители меньше всего думали о том, что им придется сыграть некоторую роль в происхождении стиля классического естествознания... Сближая важные творения шведского натуралиста с красноречием базарного говоруна, я отнюдь не намерен принизить Линнея. Я хочу лишь напомнить, что натуралист – профессиональный рассказчик, публичный демонстратор новых интересных видов [Мандельштам О. Э. 2001: 396–397].

В спутники Палласу Мандельштам мысленно дает некоего иного, как Гоголя, и беспокоится – «все для него (для Гоголя) иначе, как бы они не перегрызлись в дороге». В научных сочинениях Дарвина он отмечает «элементы географической прозы, начатки колониальной повести и морского фабульного рассказа».

Разумеется, создавая свои полушуточные стихи, Осип Мандельштам не раскладывал перед собой заново все упомянутые здесь тексты, сколь бы важны для него ни были многие из них. Скорее, мы медленно и поэтапно реконструируем мгновенный поэтический импульс, который позволил скомпрессировать некое историко-культурное явление до предела и уместить его в двухстрочную загадку. Наша «лексикографическая» отгадка, конечно, ни в коей мере не может подменить собой различных литературоведческих интерпретаций этого текста, тем более что перед нами, повторимся, столь редкий и счастливый случай, когда санкция на всевозможные прочтения и истолкования выдана самим автором, обратившимся к читателям с прямым призывом – «Догадайтесь почему!»

---

бору акмеистических стихов: «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще...» [Литературные манифесты 2001: 122].

## СОКРАЩЕНИЯ И ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Аввакум 1927 – *Аввакум*. «Книга обличений» или «Евангелие вечное» // Памятники истории старообрядчества XVII в. Кн. I. Вып. 1. Л., 1927. (Русская Историческая Библиотека, 39).
- Акты... 1857 – Акты о сборе лекарственных трав и корней около Якутска // Дополнения к актам историческим, собранные и изданные Археологической комиссией. Т. VI: 1650–1674 гг. СПб., 1857.
- Амелин 2005 – *Г. Г. Амелин*. Кто же ты на самом деле – айсберг или Айзенберг? Рецензия на: [*Михаил Айзенберг*. Оправданное присутствие. Сборник статей. М., 2005] // Русский журнал. 2005. 24 февраля (<http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Kto-zhe-ty-na-samom-dele-ajsberg-ili-Ajzenberg>)
- Амелин, Мордерер 1997 – *Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер*. «Дайте Тютчеву стрекозу...» Осипа Мандельштама // Лютмановский сборник. Т. 2. М., 1997.
- Амелин, Мордерер 2001 – *Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер*. Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.; СПб., 2001.
- Андерсен 1969 – *Ганс Христиан Андерсен*. Сказки и истории / Сост. Л. Брауде; вступ. ст. Т. Сильман. Т. I–II. Л., 1969.
- Аполлос Байбаков 1785 – *Аполлос (А. Д. Байбаков)*. Правила пиитические о стихотворении российском и латинском. М., 1785.
- Баратынский 1989 – *Е. А. Баратынский*. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. И. М. Тойбина, сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева. Л., 1989. (Библиотека поэта. Большая серия).
- БАС, I–XVII – Словарь современного русского литературного языка [Большой академический словарь]. Т. I–XVII. М.; Л., 1948–1965.
- Батюшков 1885–1887 – Сочинения К. Н. Батюшкова / Со ст. о жизни и соч. К. Н. Батюшкова, написанной *Л. Н. Майковым*, и примеч., составленными им же и *В. И. Саитовым*. СПб., 1885–1887.
- Безродный 2009 – *М. Безродный*. Мандельштам и символизм: Две заметки к теме // Сборник в честь А. Лаврова / Сост. В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.; СПб., 2009.
- Берында 1627 – *Памва Берында*. Лексікон славенороскій, и именъ тлькованіе. Киев, 1627.
- Бестужев-Марлинский 1961 – *А. А. Бестужев-Марлинский*. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. и примеч. Н. И. Мордовченко; общ. ред. М. А. Брискмана. Л., 1961.
- Бобров 1804 – *С. Бобров*. Херсонида, или Картина лучшего летнего дня в Херсонисе Таврическом. Лирико-эпическое песнетворение... СПб., 1804.
- Брюс 1717 – Книга мирозрения, или Мнение о небесноземных глобусах и их украшениях. [Пер. с нем. Я. Брюса]. СПб., 1717.
- Буш 1918 – *В. В. Буш*. Памятники старинного русского воспитания. Пг., 1918.

- Вейсманнов лексикон 1782 – Вейсманнов немецкий лексикон с латинским, преложенный на российской язык, при втором сем издании вновь пересмотренный и против прежнего в разсуждении латинскаго и российскаго языков знатно приумноженный / Перевели на русский язык И. И. Ильинский, И. П. Сатаров и И. С. Горлицкий. СПб., 1782.
- Виноградов 1994 – *В. В. Виноградов*. История слов: около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных / Отв. ред. Н. Ю. Шведова. М., 1994.
- Вяземский 1878–1896 – *П. [А.] Вяземский*. Полное собрание сочинений. Т. I–XII. СПб., 1878–1896.
- Гаврилов 1781 – Новый лексикон на немецком, французском, латинском, италианском и российском языках, изданный Матвеем Гавриловым. М., 1781.
- Гаспаров 1996 – *М. Л. Гаспаров*. О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М., 1996 (= «Рос. гос. гуманитарный ун-т. Ин-т высших гуманитарных исследований». Чтения по истории и теории культуры», вып. 17).
- Гаспаров 2001 – *М. Л. Гаспаров*. Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама // *Он же*. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001.
- Гаспаров 2001-а – *М. Л. Гаспаров*. Комментарии // Мандельштам, 2001.
- Гаспаров, Ронен 2003 – *М. Л. Гаспаров, О. Ронен*. Похороны солнца: О двух театральных стихотворениях Мандельштама // *Звезда*. 2003. № 5; см. также: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/gaspar.html>.
- Гелтергоф 1771 – Российский Целлариус, или Этимологический российский лексикон, купно с прибавлением иностранных в российском языке в употребление принятых слов, також с сокращенною российскою этимологиєю, изданный М. Франсиском Гелтергофом, немецкого языка Лектором в Императорском Московском Университете. М., 1771.
- Геродот 1993 – *Геродот*. История. В девяти книгах / Пер. и примеч. Г. А. Стратановского. М., 1993 (Памятники исторической мысли).
- Герштейн 1986 – *Э. Г. Герштейн*. Новое о Мандельштаме: Главы из воспоминаний; О. Э. Мандельштам в воронежской ссылке (По письмам С. Б. Рудакова). Париж, 1986.
- Герштейн 1998 – *Э. Герштейн*. Мемуары. М., 1998.
- Гнедич 1956 – *Н. И. Гнедич*. Стихотворения. Л., 1956. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Гоголь 1952–1953 – *Н. В. Гоголь*. Собрание сочинений. Т. I–VI. М., 1952–1953.
- Гончаров 1959–1960 – *И. А. Гончаров*. Собрание сочинений. Т. I–VI. М., 1959–1960.
- Горнфельд 1928 – *А. Горнфельд*. Переводческая стряпня (Письмо в редакцию) // «Красная газета». № 328: вечерний выпуск от 28 ноября 1928 г.; см. также: <http://www.mandelstam-world.org/viewlistimgtodocs.php?lan=rus&imgnum=188&num=41&archive=2>

- Городецкий 2008 – *Л. Р. Городецкий*. Текст и мир на листе Мёбиуса: Языковая геометрия Осипа Манделъштама versus еврейская цивилизация. М., 2008.
- Городецкий 2012 – *Л. Р. Городецкий*. Квантовые смыслы Осипа Манделъштама: Семантика взрыва и аппарат иноязычных интерференций. М., 2012.
- Горький 1930 – *М. Горький*. Письма начинающим литераторам // Литературная учеба. 1930. № 1: Январь.
- Даль, I–IV – *В. Даль*. Толковый словарь живого великорусского языка. Второе изд., исправленное и значительно умноженное по рукописи автора. Т. I–IV. СПб.; М., 1881. (Репринт: М., 1955.)
- Державин 1864–1883 – Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. I–IX. СПб., 1864–1883.
- Египетская марка 2012 – *Осип Манделъштам*. Египетская марка. Пояснение для читателя / Сост.: О. Лекманов, М. Котова, О. Репина, А. Сергеева-Клятис, С. Синельников. М., 2012.
- Живов 1992 – *В. М. Живов*. Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920–1930-х годов // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992.
- Жолковский, Щеглов 1996 – *А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов*. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.
- Жуковский 1959–1960 – *В. А. Жуковский*. Собрание сочинений. Т. I–IV. М.; Л., 1959–1960.
- Забелин, I–II – *И. Забелин*. Домашний быт русского народа в XVI и XVII столетиях. Т. I: 1, 2: Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Т. II: Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М., 2000–2001.
- Заславский 2012 – *О. Заславский*. Отпечаток (О стихотворении О. Манделъштама «Дайте Тютчеву стрекозу...») // *Toronto Slavic Quarterly*. № 41. Summer 2012; см. также: [http://www.utoronto.ca/tsq/41/tsq41\\_zaslavskii.pdf](http://www.utoronto.ca/tsq/41/tsq41_zaslavskii.pdf).
- Зизаний 1596 – *Лаврентий Зизаний*. Лексис сирѣчь реченія, вкратцѣ събранны и из словенскаго языка на простый. Рускій діалектъ истолкованы. Б. м. г.
- Иванов 1990 – *Вяч. Вс. Иванов*. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О. Э. Манделъштама. Воронеж, 1990.
- Кабакова 1998 – *Г. И. Кабакова*. На пороге жизни: новорожденный и его «двойники» // Слово и культура: Памяти Н. И. Толстого. М., 1998.
- Карамзин, I–III – *Н. М. Карамзин*. История государства Российского. Издание пятое. Кн. I–III. СПб., 1842–1845. (Репринт: М., 1988.)
- Карамзин 1814 – *Н. М. Карамзин*. Сочинения. 2-е изд. Т. I–VIII. М., 1814.
- Карамзин 1986 – *Н. М. Карамзин*. Записки старого московского жителя / Сост., вступ. ст. и примеч. В. Б. Муравьева. М., 1986.
- Каратыгин 1929–1930 – *П. А. Каратыгин*. Записки. Т. I–II. Л., 1929–1930.

- Кацис 1991 – *Л. Ф. Кацис*. Манделъштам и Байрон: к анализу «Стихов о неизвестном солдате» // Слово и судьба: Осип Манделъштам. М., 1991.
- Кацис 1991-а – *Л. Ф. Кацис*. «Дайте Тютчеву стрекозу...» (Из комментариев к возможному подтексту) // «Сохрани мою речь...». Манделъштамовский сборник. М., 1991.
- Кацис 1994 – *Л. Ф. Кацис*. Эсхатологизм и байронизм позднего Манделъштама: к анализу «Стихов о неизвестном солдате», II // Столетие Манделъштама: Mandelstam Centenary Conference. Tenafly, 1994.
- Ковалевская 1974 – *С. В. Ковалевская*. Воспоминания. Повести. М., 1974. (Литературные памятники).
- Козьма Прутков 1976 – Сочинения Козьмы Пруткова / Вступ. ст. В. Сквозникова, примеч. А. Бабореко. М., 1976.
- Копиевич 1699 – [*И. Ф. Копиевич*]. Краткое и полезное руководство, во арифметику, или в обучение и познание всякого счету, в сочтении всяких вещей. Амстердам, 1699.
- Костер де 1928 – *Шарль де Костер*. Тиль Уленшпигель / Пер. с французского О. Манделъштама. М.; Л., 1928.
- Костер де 1955 – *Шарль де Костер*. Легенда об Уленшпигеле / Пер. А. Горнфельда. М., 1955.
- Котова, Лекманов – *М. Котова, О. Лекманов*. Из тотального комментария к «Египетской марке» // Крещатик: (<http://www.ruthenia.ru/document/548135.html>).
- Кривошапова 2007 – *Ю. А. Кривошапова*. Об одной символической модели в славянской народной этимологии // Славяноведение. 2007. № 6 (ноябрь–декабрь).
- Крылов 1955 – *И. А. Крылов*. Сочинения / Подгот. текста и примеч. Н. Л. Степанова. Т. I–II. М., 1955.
- Кузмин 2000 – *М. Кузмин*. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. Изд. 2-е, испр. СПб., 2000. (Новая библиотека поэта).
- Кюхельбекер 1825 – *В. К. Кюхельбекер*. Шекспировы духи. Комедия. Драматическая шутка в 2-х акт. СПб., 1825.
- Левин 1970 – *Ю. И. Левин*. Заметки о поэзии Манделъштама тридцатых годов, II («Стихи о неизвестном солдате») // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. IV. 1979.
- Левинтон 1977 – *Г. А. Левинтон*. «На каменных отрогах Пиэрии» Манделъштама: Материалы к анализу // *Russian Literature*. 1977. Vol. V.
- Левинтон 1979 – *Г. А. Левинтон*. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния: (Язык как подтекст) // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.
- Лекманов 2000 – *О. А. Лекманов*. Книга об акмеизме и другие работы. М., 2000.
- Лепехин 1771–1805 – [*И. И. Лепехин, В. В. Крестинин, А. И. Фомин, Н. Я. Озерецковский*]. Дневные записки путешествия доктора и Ака-

- демии Наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства. Ч. I–IV. СПб., 1771–1805.
- Лермонтов 1958 – *М. Ю. Лермонтов*. Собрание сочинений / Подгот. текста и примеч. Э. Э. Найдича, А. Н. Михайловой, Л. Н. Назаровой. Т. I–IV. М., 1958.
- Лесков 1956–1958 – *Н. С. Лесков*. Собрание сочинений. Т. I–XI. М., 1956–1958.
- Липкин 1987 – *С. Липкин*. Угль, пылающий огнем: Встречи и разговоры с Осипом Мандельштамом // Литературное обозрение, 1987. № 12.
- Литературные манифесты 2001 – Литературные манифесты. От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М., 2001.
- Лихтен 1762 – [*И. Ф. Лихтен*]. Лексикон Российской и Французской, в котором находятся почти все Российские слова по порядку Российского алфавита. Ч. I. СПб., 1762.
- Ломоносов 1755 – Российская грамматика Михаила Ломносова. СПб., 1755.
- Ломоносов 1763 – *М. В. Ломоносов*. Первые основания металлургии, или рудных дел. СПб., 1763.
- Ломоносов 1950–1983 – *М. В. Ломоносов*. Полное собрание сочинений. Т. I–XI. М.; Л., 1950–1983.
- Ломоносов 1986 – *М. В. Ломоносов*. Избранные произведения. Л., 1986. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Лотман М. Ю. 1996 – *М. [Ю.] Лотман*. Манделъштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллин, 1996.
- Лотман Ю. М. 2001 – *Ю. М. Лотман*. Поэтический мир Тютчева // *Он же*. О поэтах и поэзии. СПб., 2001.
- Львов 1994 – *Н. А. Львов*. Избранные сочинения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и комментарии К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1994.
- Майков 1914 – *А. Н. Майков*. Полное собрание сочинений. Т. I–IV. СПб., 1914.
- Максимович-Амбодик 1811 – Избранные эмблемы и символы на Российском, Латинском, Французском, Немецком и Английском языках объясненные, прежде в Амстердаме, а потом во граде Св. Петра 1788 года, с приумножением изданные Нестором Максимовичем-Амбодиком. Спб., 1811. (Репринт: Эмблемы и символы / Вступ. статья и комментарии А. Е. Махова. М., 1995).
- Малинская 2001 – *М. В. Малинская*. «Дрожжи мира дорогие...». М., 2001.
- Манделъштам Н. Я. 1990 – *Н. Я. Манделъштам*. Комментарий к стихам (О. Э. Манделъштама) 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О. Э. Манделъштама: Воспоминания, материалы к биографии, «новые стихи», комментарии, исследования. Воронеж, 1990.
- Манделъштам Н. Я. 1999 – *Н. Я. Манделъштам*. Вторая книга / Предисл. и примеч. А. Морозова; подгот. текста С. Василенко. М., 1999.
- Манделъштам Н. Я. 2006 – *Н. Я. Манделъштам*. Третья книга / Сост. Ю. Л. Фрейдин. М., 2006.

- Мандельштам О.Э. 1913 – *О. [Э.] Мандельштам*. Франсуа Виллон // Аполлон, 1913, № 4.
- Мандельштам О.Э. 1913-а – *О. [Э.] Мандельштам*. О собеседнике // Аполлон, 1913, №2.
- Мандельштам О.Э. 1928 – *О. [Э.] Мандельштам*. О поэзии: Сборник статей. Л., 1928.
- Мандельштам О.Э. 1973 – *О. [Э.] Мандельштам*. Стихотворения / Вступ. ст. А.Л. Дымшица, сост., подгот. текста и примеч. Н.И. Харджиева. Л., 1973. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Мандельштам О.Э. 1990 – *О.Э. Мандельштам*. Сочинения / Вступ. ст. С.С. Аверинцева, сост. С.С. Аверинцев и П.М. Нерлер, подгот. текста и комментарии А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. Т. I–II. М., 1990.
- Мандельштам О.Э. 1991 – *О.Э. Мандельштам*. Собрание сочинений / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Т. I–IV. М., 1991.
- Мандельштам О.Э. 1992 – *Осип Мандельштам*. Собрание произведений: стихотворения. Сост., подг. текста и примеч. С.В. Василенко и Ю.Л. Фрейдина. М., 1992.
- Мандельштам О.Э. 1993–1999 – *О.Э. Мандельштам*. Собрание сочинений в четырех томах / Сост.: С. Василенко, П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин. Т. I–IV. М., 1993–1999.
- Мандельштам О.Э. 2001 – *Осип Мандельштам*. Стихотворения. Проза. [Сост., вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова]. М, 2001.
- Мандельштам О.Э. 2009–2011 – *Осип Мандельштам*. Полное собрание сочинений и писем в трех томах / Сост., подгот. текста и комментарии А.Г. Мец. Т. I–III. М., 2009–2011.
- Марченко 2006 – *А.М. Марченко*. Секрет шкатулки с двойным дном // Новый мир. 2006. № 12; см. также: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2006/12/ma12.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/12/ma12.html).
- Мейлах 1975 – *М.Б. Мейлах*. Язык трубадуров. М., 1975.
- Мережковский 1991 – *Д.С. Мережковский*. Две тайны русской поэзии // *Он же*. В тихом омуте. М., 1991.
- Михельсон, I–II – *М.И. Михельсон*. Русская мысль и речь: Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. Т. I–II. СПб., б. г.
- Московский журнал 1791–1792 – *Московский журнал*. Ч. I–VIII. М., 1791–1792.
- Муравьев 1773 – *Басни лейб-гвардии Измайловского полку фурьера Михайлы Муравьева*. Кн. 1. СПб., 1773.
- Мусатов 2000 – *В. Мусатов*. Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000.
- Набоков 1975 – *Владимир Набоков*. Дар. Второе, исправленное издание. Ann Arbor, 1975.
- Набоков 1979 – *Владимир Набоков*. Стихи. Ann Arbor, 1979.
- Набоков 1988 – *Владимир Набоков*. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега / Вступ. ст., сост., комментарии О. Михайлова. М., 1988.

- Набоков 1997 – *Владимир Набоков*. Пнин. Рассказы. Бледное пламя / Сост. С. Б. Ильина и А. К. Кононова, коммент. А. М. Люксембурга и С. Б. Ильина. СПб., 1997.
- Напольских 2001 – *В. В. Напольских*. Удмуртские материалы Д. Г. Мессершмидта: Дневниковые записи, декабрь 1726 г. Ижевск, 2001.
- Нарежный 1983 – *В. Т. Нарежный*. «Российский Жилбраз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова». Петрозаводск, 1983.
- Некрасов 1981–2000 – *Н. А. Некрасов*. Полное собрание сочинений и писем. Т. I–XV. Л., 1981–2000.
- Нелединский-Мелецкий 1850 – *Ю. А. Нелединский-Мелецкий*. Сочинения. СПб., 1850.
- Немецко-латинский и русский лексикон 1731 – Немецко-латинский и русский лексикон купно с первыми началами русского языка и общей пользе при Императорской Академии Наук печатню издан / [Пер. на русский язык И. И. Ильинский, И. П. Сатаров и И. С. Горлицкий]. СПб., 1731.
- Нерлер 1990 – *П. М. Нерлер*. Комментарии // Мандельштам О. Э. 1990.
- Нива 2006 – *Жорж Нива*. Цикады и стрекозы: Осип Мандельштам и Андрей Белый // Эткиндовские чтения II–III: Сб. ст. по материалам Чте-ний памяти Е. Г. Эткин-да. СПб., 2006.
- Николаев 1987 – *А. А. Николаев*. Примечания // *Ф. И. Тютчев*. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева. Л., 1987. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Нордстет 1780 – Российский с немецким и французским переводами словарь, сочиненный Надворным Советником Иваном Нордстетом. Ч. I. СПб., 1780.
- Озеров 1960 – *В. А. Озеров*. Трагедии и стихотворения. Л., 1960.
- Паллас 1773–1778 – *П. С. Паллас*. Путешествие по разным провинциям Российской империи: В 3 ч. Пер. с нем. СПб., 1773–1788; ч. I: Физическое путешествие по разным провинциям Российской империи, бывшее в 1768–1769 году / [Пер. С. И. Волков, В. Г. Костыгов]. СПб., 1773; ч. II, кн. 1–2: Путешествие по разным местам российского государства / [Пер. Ф. О. Туманский]. СПб., 1776; ч. III, половина 1–2: Путешествие по разным провинциям российского государства / [Пер. В. Ф. Зуев]. СПб., 1778.
- Пастернак 1985 – *Б. Пастернак*. Избранное / Вступ. ст. Д. С. Лихачева, сост., подгот. текста и комментарии Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернак. Т. I–II. М., 1985.
- Петрова 2001 – *Н. Петрова*. Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт О. Э. Мандельштама. Пермь, 2001.
- Плотникова 2009 – *А. А. Плотникова*. «Рубашка» // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах. Т. IV: II (Переправа через воду) – С (Сито). М., 2009.
- Плотникова-Робинсон 1958 – *В. А. Плотникова-Робинсон*. Стрекоза или кузнечик? // Лексикографический сборник. М., 1958. Вып. III.

- Поликарпов 1701 – *Ф. Поликарпов*. Алфавитарь, рекше букварь славенскими, греческими, римскими письмены... М., 1701.
- Поликарпов 1704 – *Ф. Поликарпов*. Лексикон трехязычный. *Dictionarium trilingue*. М., 1704. (Репринт: *Nachdruck und Einleitung von H. Keipert*. München, 1988.)
- Полный французской и российской лексикон 1786 – Полный Французской и Российской лексикон, с последнего издания лексикона Французской академии на российский язык переведенный Собранием ученых людей. Т. I–II. СПб., 1786.
- Полонский А. 2005 – *А. Полонский*. «Дайте Тютчеву стрекóзу» // *Russian Literature. Special Issue F. I. Tjutchev. Vol. LVII*.
- Полонский Я. П. 1984 – *Я. П. Полонский*. Лирика. Проза / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Г. Фридлянд. М., 1984.
- Поповский 1757 – Опыт о человеке. Господина Попе. Переведено с французского языка Академии наук конректором Николаем Поповским 1754 года. М., 1757.
- Преображенский 1910–1914 – *А. Г. Преображенский*. Этимологический словарь русского языка. Т. I–III. М., 1910–1914. (Репринт: М., 1958.)
- Приключения барона Мюнхгаузена 1985 – [*Готфрид Август Бюргер*. *Рудольф Эрих Распе*]. Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения Барона фон Мюнхгаузена, о которых он обычно рассказывает за бутылкой в кругу своих друзей / Издание подготовил А. Н. Макаров; Отв. ред. Б. И. Пуришев. М., 1985. (Литературные памятники).
- ПСРЛ, I–XLIII – Полное собрание русских летописей. Т. I–XLIII. СПб. / Пг. / Л.; М., 1841–2009. (В случае переиздания летописи мы, кроме специально отмеченных случаев, ссылаемся на последнее издание.)
- Пушкин 1934 – *А. С. Пушкин*. Полное собрание сочинений / Ред. М. А. Цвяловский. Т. I–VI. М.; Л., 1934.
- Рейн 2003 – *Е. Рейн*. Поэзия и «вещный» мир // Вопросы литературы. 2003. № 3; см. также: (<http://magazines.russ.ru/voplit/2003/3/rein.htm>).
- Ронен 1979 – *Омри Ронен*. К сюжету стихов о «Неизвестном солдате» // *Slavica Hierosolymitana. Vol. IV*. 1979.
- Ронен 2002 – *Омри Ронен*. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.
- Ронен 2007 – *Омри Ронен*. Из города Энн: Кашей // *Звезда*. 2007. № 9; см. также: (<http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=839>)
- Рудаков 1997 – О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936) / Вступ. ст. А. Г. Меца и Е. А. Тодеса; публикация и подготовка текста Л. Н. Ивановой и А. Г. Меца; коммент. О. А. Лекманова, А. Г. Меца и Е. А. Тодеса // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1993 г.: Материалы об О. Э. Мандельштаме. СПб., 1997.
- САР, I–VI – Словарь Академии Российской. Т. I–VI. СПб., 1806–1822.
- Севастьянов 1804 – Система природы Карла Линнея. Царство животных. На Российском языке издал с примечаниями и дополнениями Александр Севастьянов. Ч. I. СПб., 1804.

- Северянин 1915 – *Игорь Северянин*. Ананасы в шампанском. Поэзы. М., 1915 (Репринт: М., 1991).
- Северянин 1921 – *Игорь Северянин*. Менестрель. Новейшие поэзы. Том XII. Берлин, 1921. (Репринт: М., 1989).
- Северянин 1923 – *Игорь Северянин*. Соловей. Поэзы. Берлин; М., 1923. (Репринт: М., 1990).
- Северянин 1979 – *Игорь Северянин*. Стихотворения / Вступ. ст. В. А. Рожественского, сост., подгот. текста и примеч. Е. И. Прохорова. Л., 1979 (Библиотека поэта. Малая серия).
- Северянин 1988 – *Игорь Северянин*. Стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Кошелева. М., 1988.
- Северянин 1988-а – *Игорь Северянин*. Стихотворения. Поэмы / Вступ. ст., сост. и коммент. В. А. Кошелева и В. А. Сапогова. Архангельск, 1988-а.
- Семенко 1990 – *И. М. Семенко*. Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания, материалы к биографии, «новые стихи», комментарии, исследования. Воронеж, 1990.
- Семенко 1990-а – [*И. М. Семенко*, сост. Новые стихи О. Э. Мандельштама] // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания, материалы к биографии, «новые стихи», комментарии, исследования. Воронеж, 1990.
- Словарь ручной натуральной истории... 1788 – Словарь ручной натуральной истории, содержащий историю, описание и главнейшие свойства животных, растений и минералов: с предыдущим философическим рассуждением о способе вводить свой разум в учение истории естественной. Издание полезное для испытателей естества, физиков, аптекарей, купцов, художников и всех особ, провождающих жизнь в деревне. Переведено с французского с пополнением из лучших авторов и вещей нужных для России Василием Левшиным. Ч. I–II. М., 1788.
- Случевский 1981 – *К. Случевский*. Стихотворения / Вступ. ст. и сост. В. А. Приходько. Петрозаводск, 1981.
- Совершенный егер... 1779 – Совершенный егер, или Знание о всех принадлежностях к ружейной и прочей полевой охоте, с приложением полного описания о свойстве, виде и расположении всех обитающих в Российской Империи зверей и птиц. С немецкого на российский перевел Василий Левшин. СПб., 1779.
- Сологуб 1978 – *Федор Сологуб*. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. М. И. Дикман. Л., 1978. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Сошкин 2010 – *Е. Сошкин*. К пониманию стихотворения Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...» // Пермьяковский сборник. М., 2010; ср. также: <http://textonly.ru/titlePage/?issue=21>).
- Соссюр 1977 – *Фердинанд де Соссюр*. Труды по языкознанию / Пер. с фр. языка под ред. А. А. Холодовича. М., 1977.

- СРНГ, I–XLIII – Словарь русских народных говоров. Т. I–XLIII. М.; Л. / СПб., 1965–2010.
- СРЯ XI–XVII вв. – Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. I–XXIX – М., 1975–.
- Стоглав – Стоглав. М., 1890.
- Сумароков 1787 – Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе А. П. Сумарокова / Собраны и изданы Н. Н. Новиковым. Т. I–IX. М., 1787.
- Сумароков 1800 – П. [И.] Сумароков. Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. М., 1800.
- Сумцов 1880 – Н. Ф. Сумцов. О славянских народных воззрениях на новорожденного ребенка // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1880. № 11. Ч. ССХII.
- Сурат 2009 – И. З. Сурат. Мандельштам и Пушкин. М., 2009.
- Тарановский 2000 – К. Тарановский. О поэзии и поэтике. М., 2000.
- Тарковский 1983 – А. А. Тарковский. Стихи разных лет. М., 1983.
- Тарковский, Тарковская 2005 – Р. Б. Тарковский, Л. Р. Тарковская. Эзоп на Руси, век XVII. Исследования, тексты, комментарии. СПб., 2005.
- Толстой А. К. 1977 – А. К. Толстой. Стихотворения / Сост., статья и примеч. Е. Н. Лебедева. М., 1977.
- Толстой А. К. 1981 – А. К. Толстой. Князь Серебряный: Повесть времен Иоанна Грозного. М., 1981.
- Толстой Л. Н. 1978–1985 – Л. Н. Толстой. Собрание сочинений. Т. I–XXII. М., 1978–1985.
- Топоров 1987 – В. Н. Топоров. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987.
- Топоров 2006 – В. Н. Топоров. Этимологические заметки // Ad fontes verborum: Исследования по этимологии и семантике. К 70-летию Ж. Ж. Варбот. М., 2006.
- Тургенев 1953–1958 – И. С. Тургенев. Собрание сочинений / Вступ. ст. С. М. Петрова, подгот. текста и примеч. А. К. Бабореко. Т. I–XII. М., 1953–1958.
- Тынянов 1977 – Ю. Н. Тынянов. Тютчев и Гейне // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Тютчев 1957 – Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма / Вступ. ст., подгот. текста и прим. К. В. Пигарева. М., 1957.
- Успенский Б. А. 1996 – Б. А. Успенский. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Он же. Избранные труды. Т. II. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1996.
- Успенский Б. А. 2000 – Б. А. Успенский. Анатомия метафоры у Мандельштама // Борис Успенский. Поэтика композиции. СПб., 2000.
- Успенский Л. В. 1954 – Л. В. Успенский. Слово о словах. Л., 1954.
- Успенский Ф. Б. 2009 – Ф. Б. Успенский. Заметки об иконическом у Пастернака и Мандельштама // Универсалии русской литературы. Сборник статей / Отв. ред. А. А. Фаустов. Воронеж, 2009.

- Успенский Ф. Б. 2010 – *Ф. Б. Успенский*. Об отдельных случаях неявной иконичности в русской литературе // Исследования по лингвистической семиотике: Сб. статей к юбилею Вяч. Вс. Иванова. М., 2010.
- Ушаков, I–IV – Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. I–IV. М., 1934–1940.
- Фасмер, I–IV – *М. Фасмер*. Этимологический словарь русского языка в четырех томах / Под ред. и с предисл. Б. А. Ларина, пер. с немецкого и дополнения О. Н. Трубачева. Издание третье. Т. I–IV. М., 1996.
- Фаустов 2003 – *А. А. Фаустов*. «Голос стрекозы» (об одном тютчевском образе в зеркале интертекста) // Поэтическое наследие Ф. И. Тютчева: Литературоведение, лингвистика, методика. Брянск, 2003.
- Фаустов 2004 – *А. А. Фаустов*. Голос стрекозы в русской поэзии // *Arbor mundi: Мировое древо*. 2004. Вып. 11.
- Федоров 1972 – *А. М. Федоров*. Стихотворения // Поэты 1880–1890-х годов / Вступ. ст. и общ. ред. Г. А. Бялого, сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. Л. К. Долгополова и Л. А. Николаевой. Л., 1972. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Фет 1848–1889 – *А. А. Фет*. Мои воспоминания, 1848–1889. Ч. I–II. М., 1890.
- Фет 1995 – А. А. Фет*. Улыбка красоты. Избранная лирика и проза / Сост., вступит. ст. Л. А. Озерова. М., 1995.
- Фомичев 1996 – *С. А. Фомичев*. Последний русский баснописец // XVIII век. Вып. 20. СПб., 1996.
- Харджиев 1973 – *Н. И. Харджиев*. Примечания // Мандельштам О. Э. 1973.
- Хвостов 1999 – *Д. И. Хвостов*. Сочинения / Сост. О. Л. Довгий, А. Е. Махов. М., 1999.
- Хемницер 1830 – *И. И. Хемницер*. Басни и сказки в 3-х частях. Ч. II. М., 1830.
- Хемницер 1963 – *И. И. Хемницер*. Полное собрание стихотворений / Вступительная статья Н. Л. Степанова; сост. Л. Е. Бобровой; Подгот. текстов и примеч. Л. Е. Бобровой и В. Э. Вацуру. М.; Л., 1963. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Хомяков 1969 – *А. С. Хомяков*. Стихотворения и драмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Ф. Егорова. Л., 1969. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Чуковский 1990 – *К. И. Чуковский*. Сочинения. Т. I–II. М., 1990.
- Шилов 2003 – *Л. А. Шилов*. «Я потом напишу об этом» // *Toronto Slavic Quarterly*. № 10. Fall 2004; см. также: <<http://www.utoronto.ca/tsq/10/LevShilov.shtml#top>>.
- Штемпель 1987 – *Н. Е. Штемпель*. Мандельштам в Воронеже // *Новый мир*. 1987. № 10.
- Черашняя 2004 – *Д. Черашняя*. От формы высказывания к смыслу целого («Дайте Тютчеву стрекозу...») // *Филолог*. 2004. № 5.
- Черных 1994 – *П. Я. Черных*. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. I–II. М., 1994.

- Якобсон 1979 – *P. O. Jakobson*. Новейшая русская поэзия // *R. Jakobson*. Selected writings. Vol. V. The Hague; Paris; New York, 1979.
- Якобсон 1996 – *P. O. Jakobson*. Московский лингвистический кружок. Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и примечания М. И. Шапира // *Philologica*. 1996. Т. III.
- Barbazan 1759 – *Étienne Barbazan*. L'Ordene de Chevalerie avec une Dissertation sur l'origine de la langue François; une Essai sur les étimologies; quelques Contes anciens; et un Glossaire pour en faciliter l'intelligence. Paris, 1759.
- Belmont 1971 – *N. Belmont*. Le signes de la naissance: Étude des représentations symboliques associées aux naissances singulières. Brionne, 1971.
- Besse 2008 – *M. Besse*. “Erlesenes” in der mittelalterlichen Literatur. Zur Funtionalität des Weines und zur Bedeutung exklusiver Weinsorten fremder Herkunft in mittelhochdeutschen Festtagsbeschreibungen // *Studien zu Literatur, Sprache und Geschichte in Europa*. Wolfgang Haubrichs zum 65. Geburtstag gewidmet. St. Ingbert, 2008.
- Du Cange, I–X – *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis conditum a Carolo Du Fresne domino Du Cange, auctum a monachis Ordinis S. Benedicti cum supplementis integris D. P. Carpenterii, Adelungii, aliorum, suisque digessit G. A. L. Henschel...* / Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a L. Favre. T. I–X. Paris, 1882–1887.
- Forbes 1953 – *Th. R. Forbes*. The Social History of the Caul // *Yale Journal of Biology and Medicine*. Vol. 25. 1953.
- Godefroy, I–X – *Frédéric Godefroy*. Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle. Vol. I–X. Paris, 1881–1902.
- Grimm 1835 – *J. Grimm*. Deutsche Mythologie. Göttingen, 1835.
- Grimm 1883 – *J. Grimm*. Teutonic Mythology / Transl. by J. S. Stallebrass. London, 1883. Vol. II.
- Hovorka, Kronfeld 1908 – *O. von Hovorka, A. Kronfeld*. Vergleichende Volksmedizin. Bd. I–II. Stuttgart, 1908.
- Jakobson, Szeftel 1966 – *R. Jakobson, M. Szeftel*. The Vseslav epos // *Roman Jakobson*. Selected Writings. Vol. IV. The Hague; Paris, 1966.
- Kemble 1960 – *J. Kemble*. Napoleon immortal: the medical history and private life of Napoleon Bonaparte. London, 1960.
- Lacombe 1766 – *François Lacombe*. Dictionnaire de vieux langage François. Enrichi des Passages tirés de Manuscrits en Vers et en Prose, des Actes Publics, des Ordonnances des nos Roi, etc. Paris, 1766.
- Langdon 1912 – *S. Langdon*. Babylonian Proverbs // *The American Journal of Semitic Language*. Vol. XXVIII. № 4. Jul. 1912.
- Leving 2009 – *Y. Leving*. Whose is a Seal-Ring? Kliuev's Subtexts in Mandelstam's Poem “Give Tiutchev the Dragonfly” // *Slavic and East European Journal*. Winter 2009. Vol. 53. № 1.

- Magie 1921–1932 – *Historia Augusta* / Ed. and transl. D. Magie. T. I–III. Cambridge (Mass.); London, 1921–1932. (Loeb Classical Library, 139–140, 263.)
- Migne 1865 – *Patrologia cursus completus* / Accurante J.-P. Migne. Series graeca. Vol. CXXXVII. Paris, 1865.
- Moore 1891 – *A. W. Moore*. The Folklore of the Isle of Man. London, 1891.
- Napier 1879 – *J. Napier*. Folklore: or, superstitious Beliefs in the West of Scotland within this Century. Paisley, 1879.
- Opie, Tatem 1992 – *A Dictionary of Superstitions* / Ed. by I. Opie, M. Tatem. Oxford, 1992.
- Ploss 1872 – *H. Ploss*. Die Glückshaube und der Nabelschnurres: ihre Bedeutung in Volksglauben // *Zeitschrift für Ethnologie*. 1872. Bd. IV.
- Prothero 2001 – *The Works of Lord Byron. Letters and Journals. A New, Revised and Enlarged Edition, with Illustrations* / Ed. by R. E. Prothero. London, 2001. Vol. I.
- Roach 1982 – Coudrette. Le roman de Mélusine ou histoire de Lusignan / Édition avec introduction, notes et glossaire établie par Eleanor Roach. Paris, 1982 (Bibliothèque Française et Romane 18).
- Rölleke 1989 – *Kinder- und Hausmärchen: Jubiläumsausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm* / Hrsg. von H. Rölleke. Stuttgart 1989. T. I.
- Ronen 1968 – *O. Ronen*. Mandel'stam's Kaščeji // *Studies presented to Professor Roman Jakobson*. Cambridge, Mass., 1968.
- Spigelius 1626 – *Adrianus Spigelius*. De formato foetu, liber singularis, aenis figuris ornatus. Epistolae duae anatomicae: Tractatus de arthritide. Patauii, 1626.
- Taranovsky 1974 – *K. Taranovsky*. The Problem of Context and Subtext in the Poetry of Osip Mandelstam // *Slavic Forum: Essays in Linguistics and Literature*. The Hague, 1974.
- Tarbé 1861 – *Le roman des quatre fils Aymon princes des Ardennes* / Ed. P. Tarbé. Reims, 1861. (Collection des poètes de Champagne antérieurs au XVIe siècle, 18).
- Trueblood 1977 – *P. G. Trueblood*. Lord Byron. Boston, 1977.
- Weiser-Aall 1960 – *L. Weiser-Aall*. Die Glückshaube in der norwegischen Überlieferung // *Saga och sed*. 1960.
- Weiser-Aall 1961 – *L. Weiser-Aall*. Ἐνδύματα // *Symbolae Osloenses*. 1961. Bd. XXXVII.

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА

- «А небо будущим беременно...» («Опять войны разногласия...»): 188 (примеч.)
- «Аббат» (О, спутник вечного романа...): 95 (примеч.)
- «Ариост» («В Европе холодно, в Италии темно...»): 107–108, 122, 176 (примеч.)
- «Батюшков» («Словно гуляка с волшебною тростью...»): 122 (примеч.)
- «Бежит волна волной волне хребет ломая...»: 54, 75–77
- «Ветер нам утешенье принес...»: 188 (примеч.)
- «Возможна ли женщине мертвой хвала?»: 98–111
- «Голубые глаза и горячая лобная кость...»: 188 (примеч.)
- «Гончарами велик остров синий...»: 80 (примеч.)
- «Гуманизм и современность»: 86 (примеч.)
- «Дайте Тютчеву стрекозу...»: 26, 41, 131, 132, 133–138, 166, 169 (примеч.), 179–191
- «Деятнадцатый век»: 46–47 (примеч.)
- «Дикая кошка — армянская речь...»: 112–119
- «Египетская марка»: 13–14, 19, 21 (примеч.), 188–189
- «Есть женщины, сырой земле родные...»: 11 (примеч.), 27
- «Еще мы жизнью полны в высшей мере...»: 93 (примеч.)
- «Еще он помнит башмаков износ...»: 79, 124 (примеч.)
- «Заметки о Шенье»: 42, 62–63 (примеч.)
- «И по-звериному воеет людье...»: 114
- «И я выхожу из пространства»: 55–57
- «К немецкой речи» («Себя губя, себе противореча...»): 122 (примеч.), 138, 179, 180
- «К проблеме научного стиля Дарвина»: 64
- «К пустой земле неволью припадая...»: 11 (примеч.)
- «Как дерево и медь — Фаворского полет...»: 55
- «Как подарок запоздалый...»: 8
- «Как светогени мученик Рембрандт...»: 9–10 (примеч.)
- «Камень»: 44
- «Канцона» («Неужели я увижу завтра...»): 65 (примеч.)
- «Квартира тиха, как бумага...»: 120–132
- «Клейкой клятвой липнут почки...»: 10–11 (примеч.)
- «Когда щегол в воздушной сдобе...»: 64–67
- «Ламарк» («Был старик, застенчивый, как мальчик...»): 52, 59, 81–82, 180
- «Литературный стиль Дарвина»: 52, 115–116 (примеч.), 180–181, 191
- «Медлительнее снежный улей...»: 188 (примеч.)

- «Меня преследуют две-три случайных фразы...»: 188 (примеч.)  
«Молодость Гёте»: 106–107  
«Мы живем, под собою не чуя страны...»: 122, 123 (примеч.), 132  
«На луне не растет...»: 108 (примеч.)  
«На мертвых ресницах Исакий замерз...»: 106  
«Нашедший подкову» («Глядим на лес и говорим...»): 79–80  
«Не искушай чужих наречий...»: 67 (примеч.), 122  
«Не у меня, не у тебя — у них...»: 42, 58–62, 64, 81  
«Немецкая каска, священный трофей...»: 39  
«О природе слова»: 190  
«О собеседнике»: 91 (примеч.)  
«Обороняет сон мою донскую сонь...»: 74, 77–78  
«Оттого все неудачи...»: 7–22  
Письмо в редакцию «Красной газеты», ноябрь 1928 г.: 34 (примеч.)  
Письмо Н. С. Тихонову от 31. XII. 1936 г.: 7–22  
Письмо Н. Я. Мандельштам от 4. V. 1937 г.: 123 (примеч.)  
«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»: 26, 124  
«Пою, когда гортань сыра, душа — суха...»: 26–27, 41  
«Путешествие в Армению»: 26–27, 41, 42, 72–73, 179, 181, 191  
«Разговор о Данте»: 124–125 (примеч.)  
Рецензия 1913 г. на «Громокипящий кубок» Игоря Северянина: 176 (примеч.)  
«Рим» («Где лягушки фонтанов, расквакавшись...»): 25 (примеч.)  
«Средь народного шума и спеха...»: 54, 74–75, 77  
«Старый Крым» («Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым...»): 122, 123 (примеч.)  
«Стихи о неизвестном солдате»: 23–43, 53, 54, 74, 78–79, 94, 96  
«Стихи о русской поэзии»: 122 (примеч.), 131, 132, 138, 179  
«Стихотворения» (1928 г.): 44  
«Стрекозы быстрыми кругами...»: 188 (примеч.)  
«Сыновья Аймона»: 44–51  
«Татары, узбеки и ненцы...»: 122  
«У нашей святой молодежи...»: 122  
«Утро акмеизма»: 190 (примеч.)  
«Франсуа Виллон»: 92–93 (примеч.), 95 (примеч.)  
«Читая Палласа»: 115 (примеч.), 191  
«Что поют часы-кузнечик...»: 171 (примеч.)  
«Чтоб, приятель и ветра и капель...»: 24 (примеч.), 58, 67, 83–97  
«Шум времени»: 15–17, 68–70, 73, 80–81  
«Я пью за военные астры...»: 48

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Статьи, в переработанном виде вошедшие в данный том, впервые были опубликованы в следующих изданиях:

- МАНДЕЛЬШТАМ В СПОРАХ О ЯЗЫКЕ** = «Кашеев кот» Осипа Мандельштама в эпистолярном контексте // *Toronto Slavic Quarterly*. 2010. № 32: Spring. С. 142–154.
- КАЛЬКА ИЛИ МЕТАФОРА?** = Чепчик счастья: К интерпретации одного образа в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // *Toronto Slavic Quarterly*. 2011. № 35: Winter. С. 69–88.
- ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД (НЕ)ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКОЙ** = «Ублюдок старых лет»: Из наблюдений над поэтической лексикой О. Э. Мандельштама // *Сохрани мою речь*. Вып. 5. Ч. 1–2. М., 2011. Ч. 2. С. 377–386.
- ЯЗЫК ПОЭЗИИ И ЯЗЫК НАУКИ** = Из наблюдений над поведением термина в поэзии Осипа Мандельштама // От значения к форме, от формы к значению: Сборник статей в честь 80-летия члена-корреспондента РАН Александра Владимировича Бондарко. М., 2012. С. 375–386.
- ГРАММАТИКА КАК ПРЕДМЕТ ПОЭЗИИ** = К поэтике О. Э. Мандельштама (грамматика как предмет поэзии) // *Блоковский сборник*. Ученые записки тартуского университета. Тарту, 1990. Т. XI. С. 90–96.
- ФРАНСУА ВИЙОН И ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ** = Об одном стихотворении Мандельштама: Древний Египет и Франсуа Виллон // *Die Welt der Slaven*. 2012. Jahrgang LVII, Heft 2. S. 201–212.
- ЗАМЕР(З)ШИЕ ЗВУКИ** = Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М., 2008. С. 73–87.
- ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ЗОЛОТОГО ВЕКА** = Обратная сторона золотого века: XIX столетие в стихотворении Мандельштама «Дикая кошка — армянская речь...» // *Ключи нарратива* / Отв. ред. Т. М. Николаева. М., 2012. С. 105–111.
- МОЛОТОК НЕКРАСОВА И КАРАНДАШ ФЕТА** = Молоток Некрасова: «Квартира» О. Мандельштама между стихами о стихах и гражданской поэзией 1933 года // *Дар и крест: Памяти Натальи Трауберг* / Сост.: Е. Рабинович, М. Чепайтите. СПб., 2010. С. 319–338.
- NAVENT SUA FATATA LIBELLULAE** = Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М., 2008. С. 9–72.