

Владимир Хазан

**А. АХМАТОВА**  
**«Я НАД НИМИ СКЛОНЮСЬ, КАК НАД ЧАШЕЙ...»**  
**попытка комментария**

*О. Мандельштаму*

Я над ними склонюсь, как над чашей,  
В них заветных заметок не счесть –  
Окровавленной юности нашей  
Это черная нежная весть.

Тем же воздухом, так же над бездной  
Я дышала когда-то в ночи,  
В той ночи и пустой и железной,  
Где напрасно зови и кричи.

О, как присто дыханье гвоздики,  
Мне когда-то приснившейся там, –  
Это кружатся Эвридики,  
Бык Европу везет по волнам.

Это наши проносятся тени  
Над Невой, над Невой, над Невой,  
Это плещет Нева о ступени,  
Это пропуск в бессмертие твой.

Это ключики от квартиры,  
О которой теперь ни гугу...  
Это голос таинственной лиры,  
На загробном гостящей лугу.

31 июля 1956 года Судебная коллегия по уголовным делам Верховного Суда СССР отменила постановление ОСО от 2 августа 1938 года по делу Осипа Эмильевича Мандельштама: крупнейший поэт XX века был частично реабилитирован (окончательная "вина", за антисталинские стихи 1933 года, снята только 28 октября 1987 года). Ахматова узнала об этом от Ариадны Эфрон, дочери Цветаевой, которая, в свою очередь, передала ей рассказ Эренбурга.

Окончательный текст стихотворения относится к 1957 году; 3-я и 4-я строфы написаны раньше, их автограф с посвящением О.М. датирован 1956 годом (ЦГАЛИ). Впервые напечатано в "Звезде Востока" (1966, № 6), под загл. "Из "Венка мертвым"; 3-я и 4-я строфы, без посвящения, публиковались в кн.: Ахматова А. Стихотворения. 1909–1960. М., 1961. Стихотворение включено в цикл "Венок мертвым".

### 1 строфа

Первый стих имеет полисмысловую (предметно-вариативную) семантику, опирающуюся на "эллиптическую" конструкцию: непроясненность денотативного значения местоимения "ними" (во втором стихе оно повторится в форме предложного падежа<sup>1</sup>) делает его смысловое содержание гадательным: 'стихами друга' ? 'воспоминаниями' ? 'прожитыми годами'?.. Смыслоразличительной выступает предикация контекстуальных взаимосвязей, и прежде всего семантема, которую, адресуясь к Пастернаку, можно было бы условно обозначить как "определение поэзии": нащупывающе-указующее "это" повторяется в семи стихах из двадцати и во всех без исключения случаях в инвариантной анафорической позиции, что придает ему особую акцентуальность (причем за исключением лишь 2-й строфы "это" определяет семантико-синтаксический строй поэтической фразы и строфы в целом). Есть основание считать, что пастернаковское "Определение поэзии" из *Сестра моя – жизнь* (1917, опубли. 1922) имело влияние на Ахматову, см., в частности, ее *Про стихи* (1940), где реализована сходная композиционно-синтаксическая, да и шире – образно-стилевая модель с "это" (ср. с его же "Лодка колотится в сонной груди..."<sup>2</sup>).<sup>3</sup> Контекстуальные и интертекстуальные данные подкрепляют формально-логическое истолкование глагола "склонюсь" ('при чтении', 'над книгой', ср., к примеру, в "Бальзаке" Пастернака синонимичный глагол, передающий сходную позу: "Он, как над книгами, поник // Над переулками глухими"): вряд ли можно склониться над чем-либо иным из круга реалий, удовлетворяющих потенциальный семантический эксплананс данного текста, кроме 'стихов'<sup>4</sup>. В "склонюсь" существенно значим креативный аспект: телесная статуарность, предполагающая 'наклон головы', 'сосредоточенность, неподвижность, задумчивость' = 'духовному общению', что психологически связано с релаксогенным состоянием: активизацией внутренней эмоциональной жизни – образными видениями, воспоминаниями, эмансипацией воображения – словом, с творческим сном, получающим в 3-й строфе неслучайную образную имажинацию: *при-свившаяся* гвоздика. Такая – "психологическая" – мотивика определяет

"уместность" образа 'чаши' (о котором подробно ниже), традиционно символизирующий напиток поэтического вдохновения и заключающий непременно "культурный" аспект, где 'вино' – архетип пьянящей художественной улады, дионисийского веселья чувств; ср. в статье Мандельштама "Слово и культура" (1921): "...поэт [...] легко пьянеет классическим вином". Таким образом, следует иметь в виду эффект "двойного кодирования" текста: Мандельштам присутствует в стихотворении метонимически, через собственную поэзию, имеющую, в свою очередь, местоименный маркер<sup>5</sup>, уподобленный – посредством сравнения с 'чашей' – широкому ареалу значений с разветвленной сетью про-вербиальных коннотаций, среди которых (из воплотившихся в поэзии Мандельштама и Ахматовой) необходимо выделить следующее:

а) 'чаша судьбы (смерти)': в стихотворении Ахматовой "И юность манит, и славу сулит...": "Ты честью и кровью платила своей // [...] За то, чтобы выпить ту чашу до дна...", а также ее образная модификация – 'кубок горя' как должен был называться один из стихотворных циклов поэтессы<sup>6</sup>, что проникло и в "Поэму без героя" ("Не сердись на меня, Голубка, // Что коснусь я этого к у б к а ..."), и, имплицитно, в посвященное Анненскому стихотворение "Учитель" (1945), включенное в тот же, что и "Я над ними склонюсь, как над чашей...", цикл "Венок мертвым", где поэт – "весь яд впитал, всю эту одурь выпил..."<sup>7</sup>; ср. "невольную", по всей видимости, анаграмму яда в "Я над ними...", фонетически усиленную повторным "над" в том же стихе; ср. с внешне противоположным, но по сути родственным значением акта 'испития чаши' как проявлением торжественного чувства творческой сопричастности к таинству искусства в "Оде Бетховену" (1914) Мандельштама: "С кем можно глубже и полнее // Всю чашу нежности и спить?" (о валентности мотивов 'нежности' и 'смерти' в мандельштамовской поэтике см. ниже). У Ахматовой *чаша творчества* – образ мученичества, крестных страданий, испытать которые до конца и означает прожить полноценную жизнь художника. Не пригубить, а именно опорожнить, осушить, вычерпать до доньшка, с чем коррелирует в ее поэзии мотив 'края, предела, подступа к пересечению последней черты' как энтропии жизненной ткани и стояния пред вратами небытия; ср.: "Я была на краю чего-то, // Чему верного нет названья... // Завывающая дремота, // От самой себя ускользанье...", "А я уже стою на подступах к чему-то"<sup>8</sup>, // Что достается всем, но разною ценой... // На этом корабле есть для меня каюта // И ветер в парусах – и страшная минута // Прощания с моей родной страной", "Мы же, милый, только души // У предела света", "Наградили меня немотою, // На весь мир окаянно кляня, // Окормили меня клеветой, // Опоили отравой меня // И, до

самого края доведши, // Почему-то оставили там"<sup>9</sup>. С этим связаны "аннигильные" образы 'иссякновения мировых сил' ("Мы встретились с тобой в невероятный год, // Когда уже иссякли мира силы"<sup>10</sup>, // Все было в трауре, все никло от невзгод, // И были свежи лишь могилы"), 'сокращения дороги жизни' ("Какой короткой сделалась дорога, // Которая казалась всех длинней"), 'сужения дружеского круга' ("...И нет уже свидетелей событий, // И не с кем плакать, не с кем вспоминать. // И медленно от нас уходят тени...", "Когда я называю по привычке // Моих друзей заветных имена, // Всегда на этой странной переключке // Мне отвечает только тишина"<sup>11</sup>).

При естественной девиации, вызванной тематическими разно-чтениями, устремленность ахматовской лирической героини к 'рубежам' и 'финалам' когерентна в целом "хищной" интенции 'впивания', 'всасывания' в поэзии Мандельштама, что сопряжено в ней с образным мотивом 'пчел' и 'ос'<sup>12</sup>, см., к примеру: "Вооруженный зреньем узких ос, // Сосущих ось земную, ось земную [...] Я только в жизнь впиваюсь и люблю // Завидовать могучим, хитрым осам" (ср. с его эпиграммой, адресованной Ахматовой: "Привыкают к пчеловоду пчелы, // Такова пчелиная порода... // Только я Ахматовой уколоу // Двадцать три уже считаю года", а также со словами Есенина: "Эта оса Ахматова"; ср. с мотивам 'ос' в творчестве самой поэтессы<sup>13</sup>). Нет ничего удивительного, что при такой интенсивной жизненной и творческой самоотдаче "последние сроки" у обоих поэтов идентифицируются с 'перевернутой чашей', 'выпитым напитком жизни', что на языке поэтической метафоры равнозначно душевному кризису, как это случилось с Мандельштамом на рубеже 20-х годов. Средством выражения психологического транса, воображаемой гибели стала тогда семантика 'вычерпанности жизненных потенциалов', 'полного испития чаши', образно воплотившаяся в пролонгированной метафорической филиации со значением "обезвлаженности", "сухости". Фокусным центром этого странного "дегидрированного" мира поэт устанавливает собственное "я", мнимая ущербность которого получает довольно резкую депрессивно-саморазоблачительную номинацию "усыхающего довеска прежде вынутых хлебов", см. также: "сухая река", "сухое ожерелье из мертвых пчел"<sup>14</sup>, "крови сухая возня", "сухой деревянный дождь" стрел, "сухой виноград", "сухоньких трав звон" = "травы сухорокий звон", вообще приобретающая угрожающий символично-аллегорический оттенок субституция травяного покрова в "стор", "сеновал", в сюрреалистической "распряженный огромный воз поперек вселенной" (здесь же "звезд млечная труха"), в "соломенный" "древний хаос"; к этому же: "сухие губы", относящиеся не только к "физиологической" телесной суб-

станции, но и к творческой энергетике духа ("...От ревности с у х и м и // Г у б а м и шелелить", "Я говорю за всех с такою силой, // Чтоб небо стало небом, чтобы губы // Потрескались, как розовая глина", ср. у Ахматовой: "Знаю, как твое иссохло горло, // Как обуглен, как не дышит рот")<sup>15</sup>;

б) 'засздравная чаша': семантизированы, во-первых, знаменитая мандельштамовская "чаша", которой он "лишился [...] на пире отцов" ("За гремучую доблесть грядущих веков...") и, во-вторых, та, коей, в полном расхождении с евангельской традицией, поэт просит у "виночерпия и чашника"<sup>16</sup> не обнести его, а дать "силу без пены пустой // В ы п и т ь з д р а в ь е кружащейся башни – // Рукопашной лазури шальной" ("Заблудился я в небе – что делать?.." (1937))<sup>17</sup> (для сравнения у Пастернака в "Гамлете" (1946): "Если только можно, авва отче, // Ч а ш у э т у м и м о пр о н е с и" или в его же "Гефсиманском саду" (1949): "Чтоб эта чаша смерти миновала // В поту кровавом он молил отца"; отметим попутно, не претендуя на какие-либо заключения, микросемы "чашника" и "ковпа" в его цикле "Тема с вариациями" (1918); ср. еще: образы "чаши" и "хозяина"-бога в цветаевском "Я знаю, я знаю..." (1921) из цикла "Разлука", где обращают на себя внимание соотносимые с мандельштамовским "Заблудился я в небе..." "гнезда" и "башни"). Приапический восторг поэта перед неодолимостью жизни близок лермонтовскому определению поэзии, необходимой, "как чаша для пиров" ("Поэт") – при традиционной патетизации метафоры 'поэзия-чаша' ритуальной архаистикой (ср., к примеру, с "Кубком" Языкова). В посвященном Мандельштаму ахматовском "Воронеже" (1936) ни о какой патетике, по крайней мере в ее торжественно-величественной ипостаси, не может быть и речи, 'пир' имеет горько-иронический подтекст: "...тополя, как сдвинутые чаши, // Над нами сразу зазвенят сильней, // Как будто пьют за ликование наше // На брачном пире тысячи гостей" (не исключено, что отсюда берет исток образ "деревьев-бражников" из "Пластинкой тоненькой жиллета..." Мандельштама). Среди поэтических адресов, совмещающих 'поэзию' и 'чашу' (в современную для Мандельштама и Ахматовой эпоху) достойны упоминания "Стихотворение" (1916) Лозины-Лозинского<sup>18</sup> и пролог к поэме Маяковского "Флейта-позвоночник" (1915): "За всех вас, // которые нравились или нравятся, // хранимых иконами у души в пещере, // как чашу вина в застольной здравнице, // подьемлю стихами наполненный череп" (превращение 'череп' в 'чашу' художественно обработано еще Пушкиным в "Послании к Дельвигу", ср. есенинское "Письмо к сестре" (1925), возможна и более скрытая референция – определение 'череп' как "чаши чаш" в "Стихах о неизвестном солдате"

(1937) Мандельштама). В продолжение разговора о художественных контекстах, в особенности – по линии 'задравной чаши' – резонирующих с комментируемым стихотворением, нельзя не назвать припоминавшийся уже в другой связи "лицейский цикл" Пушкина (см. примеч. 11, см. также далее): "19 октября" (юность – дружба – поэтические пиры), становящийся со временем "глуше звон задравных чаш" ("Чем чаще празднует лицей...", "Была пора: наш праздник молодой...");

в) не следует исключать из рассмотрения и того аспекта, что искомой может оказаться не *винная*, а *весовая* чаша (см. стихотворения Мандельштама "Когда подымаю..." (1911) и "Душу от внешних условий..." (1911), ср. с "В какую высь чашка весов взлетела!.." Кузмина) – некий мистический образ суда, "взвешивающий" наше сущностное вещество. В этом случае 'поэзию-чашу' еще с большим основанием можно интерпретировать в качестве мифологемы 'судьбы' – не столько как личной биографии Мандельштама, сколько как "страшного пути" поколения, к которому и он, и Ахматова принадлежали;

г) до сих пор речь шла о конвенциональном архетипическом ядре 'чаши'. Представляется, однако, что в разбираемом случае более, нежели какие-либо другие содержательные аспекты, актуализирован индивидуальный шифр поэтессы, конвергирующий 'чашу' и 'молодость' ('окровавленную юность'), ср. в "Поэме без героя": "Сплю – // Мне снится молодость наша, // Та, егo миновaвшaя чaшa..." – с опорой на прозвучавшую в нашем анализе евангельскую аллюзию. Ключ к данному шифру Р.Д. Тименчик нашел в стихотворении Комаровского "Видел тебя красивой лишь раз..." (1913): "Или это лишь молодость – общая чаша?"<sup>19</sup> При этом существенно иметь в виду "космогенный" характер связи 'чаши' и 'молодости', соответствующий акту первотворения мира, где 'чаша' – символ нарушения первобытного сна, пробуждения и взрыва витальных сил Природы, см., например, в "Поэме начала" (1918) Гумилева: "И подобной чаши священной // Для вина первозданных сил // Не носило тело вселенной // И Творец в мечтах не носил"; в этом же ряду можно вспомнить 'чашу' из тютчевского "Цицерона": "Он их высоких зрелищ зритель, // Он в их совет допущен был – // И заживо, как небожитель // Из чаши их бессмертье пил!", что корреспондирует в тексте ахматовского стихотворения с мотивом 'бессмертья' и симультанно имплицитно "пастернаковский" подтекст<sup>20</sup>, разговор о которых впереди. В такой контекстной ситуации конгрегация 'чаши' и 'молодости' инспирирует ассоциацию с 'грехопадением', 'сорванным покровом девственности' (*инициальной кровью*, откуда и "окровавленная юность") и прямым 'блудом' как эпатазирующим

фарисейские взгляды отказом чувственной плоти от ортодоксии добропорядочности, унылого пуританства и постной аскезы ("Все мы б р а ж н и к и здесь, б л у д н и ц ы ..." (1913) Ахматовой, чему вторит написанное тогда же и о той же "Бродячей собаке" мандельштамовское "От легкой жизни мы сошли с ума: // С утра вино, а вечером похмелье"; ср. с трансплантацией этого образа в социально-историческое пространство революционного Петрограда в стихотворении "Когда в тоске самоубийства..." (1917), где в рифменном корреляте "столица" – "блудница" поэтесса, вне всякого сомнения, акцентирует библейский дериват: "Когда приневская с т о л и ц а, // Забыв величие свое, // Как опьяненная б л у д н и ц а, // Не знала, кто берет ее..." = "Как сделалась б л у д н и ц е ю верная с т о л и ц а, исполненная правосудия! Правда обитала в ней, а теперь – убийцы..." Ис. 1:21).

Итак, 'склонение над чашей', не отвергая всех других коннотаций, о которых шла речь выше, – прежде всего, как можно думать, пластический инклюзив 'блудницы с чашею в руке' из 17 главы Апокалипсиса. С точки зрения содержательной мотивики текста это объясняется устойчивым желанием Ахматовой вернуться в лирических воспоминаниях и грезах к событиям своей прошлой жизни, проживая вновь и вновь сыгранные когда-то роли и маски юности. Совершенно понятно, что 'блудница', удостоенная в свое время высшего партийного внимания и упомянутая, слегка разбавленная 'монахиней', в зловещем ждановском докладе 1946 года, занимает в этом кругу особое место. Оно продиктовано, кроме того, сложной психологической оркестровкой "блудной" самоадресации: смесью тонкой иронии и высокого трагизма к жертвам официальной "нравственности", сохранением в душе и памяти святых и светлых страниц неповторимого прошедшего и женского поэтического каприза, безоглядно прощающего ему всю "греховность". Безусловно, дидактизм Откровения Иоанна Богослова дан Ахматовой в связи с этим в "перевернутой перспективе": идея очистить мир от "мерзостей и нечистот блудодействия" революционным насилием привела к несравненно более страшному 'блуду', отчего жена, "сидящая на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами" (Откр. 17:3), в облике лирической героини стихотворения выглядит вполне целомудренно, хотя в самом тексте плотно спрессован разнообразный репертуар апокалиптических коннотаций: "зверь" = "быку" (в 3-й строфе), кроме того, 'вода' ("...я покажу тебе суд над великою блудницею, сидящею на водах многих..."), 'кровь' ("Я видел, что жена упоена была кровию свидетелей Иисусовых..."), 'бездна' ("Зверь, которого ты видел, был, и нет его, и выйдет из бездны и пойдет в погибель..."). Один из медиаторов этого слоя образности в "Я над ними

склонюсь, как над чашей..." – стихотворение Волошина "Европа" (1918)<sup>21</sup>, в котором взаимосотнесены и сплавлены в единую образную целостность два мифа – упомянутый библейский о "вавилонской блуднице" и древнегреческий – о похищении любвеобильным Зевсом, принявшим облик быка, красавицы Европы (см. комментарий к 3-й строфе).

При таком интерпретационном подходе метафорическая цепь: 'поэзия' – 'чаша' – 'молодость' (вообще 'прошлое') – 'смерть', и весь детерминированный ею ряд коннотивных субституций, композиционно связывая начало и конец стихотворения, образует некий сердцевинный блок, который антиципирует весь его образный строй, по существу всю содержательную и выразительную структуру.

Суммируя сказанное, отметим, что в образе 'чаши' – при всех семантически разносторонних оттенках – крайней значимо христианское начало, символизирующее скорбь и страдание, веселье, граничащее со смертью, и вино, превращающееся в кровь. 'Чаша' – элемент элиминированного в тексте 'смертного распятия', которое принял художник, презревший земные страхи и добровольно отвергший спасение ради служения Божьим заветам.

Эпитет *заветный*, обладающий стойким библейским привкусом, не позволяющим употреблять его всуе, не слишком часто используется Ахматовой (ср.: "Когда я называю по привычке // Моих друзей з а в е т н ы х имена, // Всегда на этой странной перекличке // Мне отвечает только тишина", о преломлении здесь пушкинского мотива "переклички дружбы" см. выше и примеч. 11). Сокровенная доверительность, интимность "заветных заметок"<sup>22</sup> (ср. с хрестоматийными "горестными заметками" Пушкина из посвящения к "Евгению Онегину") продиктованы тем, что они конспирируют дихотомию взаимосоприкасающихся друг с другом семантических полей, по-особенному ценных для Ахматовой, – мандельштамовского и пастернаковского. Начнем с последнего.

В соседстве с "библейским" эпитетом *заметки* конвергируют с известным определением Пастернаком Библии ("Охранная грамота", ч. II, гл. 18), которая "есть не столько книга с твердым текстом, сколько з а п и с н а я т е т р а д ь человечества...", и, прибавляет автор, "таково все вековечное". Стихи Мандельштама, в представлении Ахматовой, *заметки и пропуск в бессмертие* одновременно, что гомогенно опорным конструктам приведенной пастернаковской мысли. Для всех троих поэтическая речь – земной аналог библейского текста, требует, подобно вере, душевной чистоты и истовости, ибо поэт, имея перед собой пример Бога, вступает в Договор=Завет с людьми и повторяет крестный путь Его Сына вплоть до искупительной крови (эта идея, впервые в общих чертах высказанная Мандельштамом в докладе "<Скрябин и христианство>",



художественно реализована в стихах 30-х годов, таких, например, как "Сохрани мою речь..." (1931), "Как светотени мученик Рембрандт..." (1937), ср. с христианскими мотивами и образами в "Стихах из романа" Пастернака). Ахматова, которой, как никому другому, был внятен не только прямой, непосредственный, но и опосредованный, скрытый христианский мимесис творчества Мандельштама и Пастернака, вкладывает в эпитет *заветный*, помимо поверхностной коннотации – "сокровенный", "дорогой", "особенно близкий и ценный", глубинный этимологический смысл, восходящий к Библии: 'заповеди', 'закон', что в сочетании с *замечками* (применительно к поэзии) может быть прочитано как 'запись на скрижалях веры слов Поэта'. Ахматова здесь по существу варьирует мотив, однажды уже получивший у нее поэтическое воплощение: отзвук на завет Мандельштама в "Сохрани мою речь..." – стихотворении, по-видимому ей же и посвященном<sup>23</sup>: "И мы с о х р а н и м тебя, русская р е ч ь, // Великое русское слово" ("Мужество" (1942))<sup>24</sup>. В "заветный" может заключаться и менее облигаторный смысл: намек на переход Мандельштама из иудаизма в христианскую конфессию, от Ветхого Завета к Новому, что эвентуально может иметь опору в импликации ритуала причащения – 'чаша' и 'кровь'<sup>25</sup> (ср. в его стихотворении "Вот дароносица, как солнце золотое..." (1915): "И евхаристия, как вечный полдень, длится – // Все причащаются, играют и поют, // И на виду у всех божественный сосуд // Неисчерпаемым веселием струится", ср. у Лозинского (1916): "То был последний год. Как ч а п а в сердце храма, // Чеканный, он вместил всю мудрость и любовь. // Как ч а ш а в страшный миг, когда в и н о есть к р о в ь. // И клир безмолствует, и луч нисходит прямо"); усилено звуковым комплексом: "СЧ[=Щ]есть", "Черная", и сродством ("стелесностью" с Иисусом Христом) в единой вере: "Т е м ж е воздухом, т а к ж е над бездной..."

В мелодическом отношении "заветный" – ключевой фонетический образ стихотворения: звуки З (альтернант С), В, Т, Н принадлежат к числу наиболее в нем частотных. ЗАВЕТные ЗА[М]ЕТки скреплены неалеаторной паронимазией с ВЕСТью: сквозь фонетическую близость явственно проступают черты смыслового стяжения. Образ *вести* насыщен в творчестве Ахматовой уплотненно-амбивалентным многообразием эмоциональных обертонов: давнее ожидание и внезапная радость, благостный подарок судьбы и навалившаяся горькая беда, одновременное предчувствие и душевной сладости и роковой пустоты, черное пророчество и светлая надежда (ср. "К Музе" Блока: "Есть в напевах твоих сокровенных // Роковая о гибели весть"): "Окна тканью белую завешены, // Полумрак струится голубой... // Или дальней

в е с т ь ю мы утешены? // Отчего мне так легко с тобой?", "Из памяти, как груз отныне лишней, // Исчезли тени песен и страстей. // Ей – опустевшей – приказал Всевышний // стать страшной книгой грозových в е с т е й "26, "Ты не со мной, но это не разлука: // Мне каждый миг – торжественная в е с т ь ", "Когда о горькой гибели моей // В е с т ь поздняя его коснется слуха...", "Ты, росой окропляющий травы, // В е с т ь ю душу мою оживи, – // Не для страсти, не для забавы, // для великой земной любви", "Здесь столько лир повешено на ветки, // Но и моей как будто место есть. // А этот дождик, солнечный и редкий, // Мне утешенье и благая В е с т ь ", "О август мой, как мог ты в е с т ь такую // Мне в годовщину страшную отдать!", "Ты забыл те, в ужасе и в муке, // Сквозь огонь протянутые руки // И надежды окаянной в е с т ь ", "Ты не выпьешь, только пригубишь // Эту горечь из самой глубины – // Это нашей разлуки в е с т ь ", "Позвони мне хотя бы сегодня, // Ведь ты все-таки где-нибудь есть, // А я стала безродных безродней // И не слышу крылатую в е с т ь ". В "Я над ними склонюсь, как над чашей..." образ 'вести' имплантирует и самое экстратекстовое событие, послужившее импульсом к его созданию, – снятие официального проклятия с имени поэта. Наконец, в нем немало значимы и мандельштамовские коннотации: "Священник слышит пенье птичье // И всякую живую в е с т ь ", "Прямизна нашей речи не только пугач для детей – // Не бумажные дести, а в е с т и спасают людей" (см. также черновую редакцию того же, откуда и предыдущий пример, реквиема памяти А. Белого: "И клянусь от тебя в каждой косточке в е с т о ч к а есть"), "Я обращался к воздухе-слуге, // Ждал от него услуги или в е с т и ..." (обратим, кстати, внимание на то, что в комментируемом стихотворении происходит аналогичное совмещение 'вести' – этой лексемой завершается первая строфа – и 'воздуха', которым открывается вторая, на выразительном фоне звуковых связок: В е С Т – В о З Д, и внутренней рифмы н Е Ж Н ы й – т Е М Ж Е), "И за полем полей поле новое // Треугольным летит журавлем, // В е с т ь летит светопыльной обною, // И от битвы вчерашней светло. // В е с т ь летит светопыльной обною: // – Я не Лейпциг, я не Ватерлоо, // Я не Битва Народов, я новое, // От меня будет свету светло"27 (в противоположность этому ср. с обращенным к Мандельштаму призывом Пастернака к безвестности как онтологическому условию полноценного поэтического труда: "Сгинь б е з в е с т и, вернись без сил, // И по репьям и по плутаньям // Пойдем, кого ты посетил"; ср. у него же в более позднем стихотворении "Быть знаменитым некрасиво..." (1956) звучащее как творческая декларация убеждение в том, что надо "...окупаться в не и з в е с т н о с т ь // И прятать в ней свои шаги, // Как прячется в тумане местность, // Когда в ней не видать ни зги").

'Весть' находится в окружении двух оксюморных – по отношению друг к другу – эпитетов, образующих, по крайней мере в экстенсивном плане, напряженно амбивалентное поэтическое пространство. Об особом умении Ахматовой его создавать писал когда-то Б.М. Эйхенбаум (1923) (повторим примеры, подобранные ученым: "Подари меня горькою славой", "Прости меня, мальчик веселый, // Совенок замученный мой", "Слагаю я веселые стихи // О жизни тленной, тленной и прекрасной", "Помолись о нищей, о потерянной, // О моей живой душе", "И тебе печально благодарная", "Умирая, томлюсь о бессмертии", "Ни один не двинулся мускул // Просветленно-злого лица", "Как светло здесь и как бесприютно", "Да будет жизнь пустынна и светла", "Смотри, ей весело грустить // Такой нарядно обнаженной" <sup>28</sup>). Эта характерная стилевая особенность Ахматовой здесь как бы усиливается тем, что "имитирует" мандельштамовское тяготение к активному использованию оксюморона и катахрезы <sup>29</sup>, см., например: "мрачно-веселые толпы", "горячие снега", "вода [...] черна и сладка" (ср. в "Египетской марке": "воздух черен и сладок"), "лазурь черна", "Когда заулыбается дитя // С развилкой игоречи и сласти..." (ср. у Цветаевой: "...Передашь Москву // С нежной горечью..." в "Стихах о Москве"), "Железной нежностью хмелеет голова..." (по всей видимости, аллюзия на "Песню о железе" М. Герасимова: "В железе есть нежность...") и мн. др. <sup>30</sup> Комментируемый текст изобилует аптитетичными образами на разных уровнях, начиная с "атомарного" (лексико-семантические или, более крупные, композиционные сдвиги, контрасты, оппозиции, – скажем, сенсibilный перелом эмоционального тона от 2-й к 3-й строфе), кончая "молекулярным": противосоответствие тематизированных текстовых комплексов, имеющих онтологический модус: жизнь – смерть – бессмертие. Что касается амбивалентности "черного" и "нежного", то на внешней, видимой поверхности она отражает дуализм кровавой эпохи, сцепивший воедино несоединимо-полярное, взаимонесвязуемое: 'весть', принесшаяся из юности, прокручивает время вспять, и в калейдоскопе диких несочетаемостей намертво срастаются талант, величие духа, вера в мировую гармонию и всеземное братство с произволом власти, телесным и моральным насилием, кровавым террором. Но это впечатление чисто внешнего свойства, хотя в определенном смысле и не препятствующее более глубокому пониманию образа. Ахматова же, без сомнения, остро ощущала то, о чем пишет современный исследователь, характеризуя "мандельштамовское понятие нежности", которое, по его словам, "...частично переплетается с понятием смерти". "В нем, – про-

должает автор цитируемой работы, – семантический компонент 'слабость, хрупкость' иногда настолько подчеркнут, что нежное у поэта зачастую находится на самой границе бытия и небытия. [...] понятие нежности обладает такими же глубинными атрибутами, какие имеют и лексические единицы, связанные с понятием смерти"<sup>31</sup>; ср.: "нежная чума", "Всю смерть ты выпила и сделался нежней", "нежные гроба"<sup>32</sup>, "нежные сети", "стигийская нежность", о загробном мире – "нежный луг". Таким образом, в полном соответствии со своей индивидуально-специфической поэтической семантикой, эпитет "нежный" принадлежит реквиемному концепту стихотворения (кроме всего прочего, важна композиционная трансмиссия, связывающая "черную нежную весть" с "загробным лугом" из последней строфы) и оказывается вполне релевантным тому содержанию, которое, исходя из каузальности темы смерти, окрашивается в траурные тона.

Внимания заслуживает инверсированность третьего и четвертого стихов, выдвигающая наиболее трагическое определение 'юности' в ахматовской поэзии на передний план: ср., к примеру, с пылкой юностью в варианте эпиграфа к 1-й части "Поэмы без героя" из "Дон Жуана" Байрона: "In my hot youth when George the Third was King" (1, SSXÜÜ), что восходит к Горацию, которого английский поэт здесь цитирует: "Non ego hoc ferrem calida juventa" ("Я не стерпел бы этого в дни пылкой юности"), или с юностью мятежной в адресованном Недоброву: "Что над юностью встал мятежной, // незабвенный мой друг и нежный, // Только раз приснившийся сон, // Чья сияла юная сила, // Чья забыта навек могила, // Словно вовсе и не жил он"; антитетичное определение 'юности' в разных поэтических контекстах Ахматовой в качестве antecedenta вполне могло иметь стихотворение Пушкина "Чем чаще празднует лицей..." из уже не раз называвшегося "лицейского цикла": "Зовет меня мой Дельвиг милый, // Товарищ юности живой, // Товарищ юности унылой". В "тесноте стихового ряда" Ахматовой словообразы разными путями добиваются смысловой взаимосоотнесенности, звуковые параллели – один из самых апробированных. Звуковая рекуррентия "склонюсь" в "юности", основанная на неполном палиндромном эффекте (СклОНИЮсь почти фонетическое "зеркало", "перевертень" ЮНОСТИ; кроме того, коррелянт КЛО/КРО в сКЛОнюсь и оКРОвавленной<sup>33</sup>), обладает силой установления текстовой связи. Всякая же связь между микроэлементами в гравитационном поле стиха смыслосодержательна. В данном случае она указывает на развивающуюся внутреннюю тему 'юности' ('прошлого') с дальней перспективой, позволяющей подчинить ее тому пониманию, которое пришло только с годами и накопленной в

драматических испытаниях жизненной мудростью, а также ясно сознаваемой и поэтически зафиксированной возможностью одной из немногих увидеть, как широко и масштабно гибла культура "серебряного века". Все это еще более усиливает в "склонюсь" креативный момент. Есть, вероятно, резон вести речь не об одних лишь воспоминаниях, имплицитруемых этой "интеллектуальной" позой, но и о собственно творческой лирической интенции по принципу палимпсеста (ср. в Посвящении к "Поэме без героя": "...а так как мне бумаги не хватило, // Я на твоём пишу черновике"). Такая логика проливает свет на характер "соавторских" интонаций стихотворения: не просто сходство, а нечто большее – слитность, неразделимость, совместность их "литературного портрета": "юности нашей", "наши [...] тени", ее существование точно в той же среде и обстановке, что и его (2-я строфа), его поэтические образы в ее снах и подобн. (к этому же: "ролевая" дистрибуция трех субъектно-лирических сфер – "я", "мы", "ты" ("твой", сюда же относятся "это" и "они" – в косвенных падежах – в 1-й строфе, эквивалентные 'стихам', то есть "его", "[твоей]" сфере) – конституирована единым лирическим монологом, служащим своего рода метатекстом для инклюзированных в него претекстов, включая и мандельштамовские).

## 2 строфа

Семантическая основа ключевых образов этой строфы – "бездна" и "ночь", метафизична и не может быть однозначно выведена из какой-либо конкретной прототипики, – предположим, из традиции "петербургского мифа", хотя их "дуальность", например, в "Поэме без героя" маркирована именно петербургским локусом: "Крик петуший нам только снится, // За окошком Нева дымится, // Ночь бездонна, и длится, длится – // Петербургская чертовня...", где пение петуха (евангельское, античное?), возможно, опосредуется "Tristia" и "За то, что я руки твои не сумел удержать..." Мандельштама: "И чту обряд той петушиной ночи...", "Еще не рассеялся мрак и петух не пропел..." (ср. в его статье "Слово и культура": "Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний"<sup>34</sup>. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы – и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость..." – при том, что приведенному ахматовскому фрагменту из

"Поэмы..." предшествует максима о поэтах: "Поэтам // Вообще не пристали грехи").

Известный интерес представляет дешифровка этих образов как 'стиховой бездны', ср. у Ахматовой в "Хвалы эти мне не по чину..." (1959): "Стихи эти были с подтекстом // Таким, что, как в бездну глядишь. // А бездна та манит и тянет, // И ввек не доищешься дна, // И ввек говорить не устанет // Пустая ее тишина". В таком случае "я дышала" приобретает модус 'поэтического дыхания', валентного той хрупкой творческой ткани, которую Мандельштам назвал "блаженным, бессмысленным словом", оказавшимся "в черном бархате советской ночи, // В бархате всемирной пустоты" последней ниточкой, связывающей гибнущую культуру с ее давними и недавними кумирами ("В Петербурге мы сойдемся снова..." (1920)<sup>35</sup>). *Пустая и железная ночь* Ахматовой и "советская ночь" Мандельштама – двойники, чьим общим пратекстом служит добиблейский Хаос: "Земля же была без видна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою" (Быт. 1:2), что через образ 'сотворение мира' возвращает к 'юности' из 1-й строфы<sup>36</sup> (еще одним кодом сопряжения 'бездны' и 'юности' может служить фраза из статьи Блока "Крушение гуманизма" о Шиллере как некоем символическом выражении потенций романтизма: "Я представил бы Шиллера в виде юноши, наклонившегося <ср. со "склонюсь" в 1-й строфе. В.Х.> вперед и бестрепетно смотрящего в открывающуюся перед ним гуманную бездну"<sup>37</sup>). Нарастание эсхатологического напряжения от 1-й ко 2-й строфе (начало жизни, бурный расцвет, окрашенный в кровавые тона, ночь на пороге в зрелость) идет и по другой визуально-образной ветви: превращение 'чашки' в 'бездну = гигантскую чашу' со знаменательным совпадением пространственной точки зрения лирической героини: *над чашей – над бездной*. Развитие получает (это уже отмечалось) мотив 'соседства судеб' ("тем же... так же...") как истока общих поэтических впечатлений<sup>38</sup>, парадигмой которых становится ночь-смерть, трагически переломившая жизнь их поколения. Не беря во внимание более многочисленных и разнообразных precedентов в творчестве Ахматовой, укажем на то, что смерть имеет "ночную" символику и в других стихотворениях "Венка мертвым": "бессонный мрак" и "тьма декабрьской ночи" ("Памяти Бориса Пильняка"), "столица полночная" ("Поздний ответ", адресованный Цветаевой), "пустая ночь" (посвящение Пунину). Второе стихотворение цикла начинается прерванной кем-то заукокойной католической мессой "De profundis clamavi at de Domine!" ("Из глубины воззвах к Тебе, Господи!") – "De profundis... Мое поколение // Мало меду вкусило". Среди других заслуживающих внимания параллелей внимание привле-

кает такая: приведенный стих из 129 псалма был использован в качестве эпиграфа к сборнику "Из глубины" (М.; Пгг., 1918), в котором принял участие едва ли не весь цвет русской философской и религиозной мысли, к тому времени еще не уничтоженный, – С. Аскольдов, Н. Бердяев, С. Булгаков, Вяч. Иванов, А. Изгоев, С. Котляревский, В. Муравьев, П. Новгородцев, И. Покровский, П. Струве, С. Франк. Образ разверзшейся перед обществом бездны, к которой подтолкнул его большевистский Октябрь, – заглавный и лейтмотивный в сборнике, некоторые статьи с него и начинаются. Бердяев ("Духи русской революции"): "С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в темную б е з д н у " (с. 51), Струве ("Исторический смысл русской революции и национальные задачи"): "...мы должны [...] измерить всю г л у б и н у того п а д е н и я, в котором мы оказались..." (с. 280), Франк ("De profundis"): "Если бы кто-нибудь предсказал еще несколько лет тому назад т у б е з д н у п а д е н и я, в которую мы теперь п р о в а л и л и с ь и в которой беспомощно барахтаемся, ни один человек не поверил бы ему" (с. 301) (ср. также со стихотворением Волошина "На дне преисподней" (1922), посвященным смерти Блока и Гумилева: "С каждым днем все диче и все глуше // Мертвенная цепенеет н о ч ь . // Смердный ветер, как свечи жизни тушит: // Ни позвать, ни крикнуть, ни помочь", к чему явно восходит ахматовское "напрасно зови и кричи").

Революционная апокалиптика давала сильный импульс к использованию inferнальной образности. Уже в ноябре 1917 года Розанов писал в "Апокалипсисе нашего времени": "Значит, мы "не нужны" в подсолнечной и уходим в какую-то н о ч ь . Н о ч ь . Н е б ы т и е . М о г и л а "<sup>39</sup>. "Стрелка часов мировой истории, – вторил ему незадолго до высылки из России Бердяев, – показывает час роковой, час наступающих с у м е р е к , когда пора зажигать огни и готовиться к н о ч и "<sup>40</sup> (ср. в посвященном Мандельштаму ахматовском "Воронеже": "И н о ч ь и д е т, // Которая не ведает рассвета" или в ее же "Надписи на поэме" (1943): "И ночь идет, и сил осталось мало..."). Абсолютное большинство стихов Мандельштама 1917–1918 гг. выдержано в сгущенно-сумеречном, ночном колорите, включая метафоры, ставшие хрестоматийными: "сумерки свободы", "митра мрака", "ночное солнце". Тщетность усилий "дневного" сознания противостоять надвигающейся на страну "ночи пустой и железной" была осознана русской интеллигенцией, в том числе Мандельштамом и Ахматовой, в инициальную пору роковых катаклизмов. В рассматриваемом стихотворении эта трагическая безысходность передана словообразом "напрасно", чья звуковая модель разнообразно варьируется вплоть до анаграмматической

"имитации": ПРЯНО, ПриСНившейСЯ, ПРОНОСятся, ПРОПуСк (в последнем случае можно вести речь об интроспективной "полемике" с семьей *пропуск в бессмертие*, указывающей на ненеправильность духовного подвижничества и жертвенной искупительной крови). Последнее замечание заставляет, забегаая несколько вперед, отметить в развитии "лирического сюжета" сукцессивную смену и взаимодействие 'временного' и 'вечного' образных планов. Говоря несколько условно, исторический хронотоп, который поддается вычленению в первых двух строфах, абсорбируется всевременностью мифа (3-я строфа) и последующими акроничными и атопичными лирическими аддициями, — так что и "загробный луг" и "пропуск в бессмертие", некие эквивалентциальные "вечности" категории, относятся к недоступной для власти земных владык метаисторической сфере мироздания. Наряду с этим жизнь, смерть и воскресение Мандельштама (как поэта — безметафорически) — триада, составляющая для Ахматовой своеобразный "евангельский" сюжет, имела все же для нее, как можно думать, не столько абстрактно-мифические, сколько самые что ни есть реальные очертания. Миф, преодолевавший историю, одновременно "беременел" ею, и разбираемое посвящение Мандельштаму — не только концепционно, но и стилистически — фундируется на этом контрапункте, представляя собой в семиотическом отношении, если воспользоваться словами Ю.Н. Тынянова, сказанными по иному поводу, "оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке..."<sup>41</sup>

### 3 строфа

Не будет большой натяжкой назвать эту строфу самой "мандельштамовской" в стихотворении. В.Н. Топоров остроумно допускает даже возможность анаграмматического шифра имени Мандельштама в начальных буквах первого и второго стихов и местоименном слове "там" — как последнем слоге фамилии<sup>42</sup>. Кружение Эвридик — аллюзия, восходящая к стихотворениям Мандельштама 1920 года "Чуть мерцает призрачная сцена..." и "В Петербурге мы сойдемся снова...", отразившим театральные впечатления от оперы Глюка "Орфей и Эвридика" и посвященным актрисе Александринского театра и художнице О.Н. Арбениной-Гильденбрандт, которой поэт в то время увлекался (об интертекстуальной связи с постановщиком этой оперы на сцене Мариинского театра В.Э. Мейерхольдом см. в комментарии к следующей строфе); последняя строка отсылает к стихотворению "С розовой пеной усталости у мягких губ..." (1922), лирически переосмысливающему миф о похищении Европы, что совпадает с финалом его статьи



"Пшеница человеческая", писавшейся в те же самые сроки<sup>43</sup> (по свидетельству Н.Я. Мандельштам, источником вдохновения поэту послужила картина В. Серова "Похищение Европы"; об интертекстуальной связи с "Европой" Волошина и "Европой" Мандельштама говорилось выше, в комментарии к 1-й строфе). Этот прием – метонимической импликации адресата посвящения, заключающийся в том, что упоминание о "них", о стихах, сменяется их аллюзивным включением в текст, – позволяет расширить и углубить диалогическую базу поэтической речи, ввести в нее "второй голос" уже не только как хотя и гипостазированную, но все-таки подразумеваемую субстанцию, а как прямую цитату. При этом канва сквозной лирической медитации несколько не прерывается, более того, приобретает новые контекстуальные контуры. Внутриобразные взаимодействия, помимо отмеченных выше фонетических филиаций, осуществляются сразу в нескольких композиционных планах: а) "кровь" из 1-й строфы обнаруживает свою "водную" имманентность: промежуточное положение "волн" между актом причащения и, в 4-й строфе, мифологемой Леты свидетельствует по крайней мере о неадекватуализированной мотивике 'смерти' (при том, что сами "волны" прямого отношения к смерти, ясное дело, не имеют); б) динамизируются семантемы 'прошлое' и 'дыханье', ср. два первых двуступенчатых 2-й и 3-й строф, где отчетливо просматривается нацеленный параллелизм: "дышала" – "дыханье", повторяющееся "когда-то" и "там" возвращают в пространственно-временном смысле к antecedentным "бездне" и "ночи"; в) семантема 'стихи (поэзия)' в "ночи и пустой и железной" развивается посредством мифа об Орфее и Эвридике: божественного искусства, сошедшего в адское пекло жизни и безжалостно растерзанного там (ср. в "Эвридика – Орфею" (1923) Цветаевой, где pendant этой темы аналогичные ахматовским мотивы 'крови' и 'бессмертия': "Уплочено же – всеми розами крови // За этот просторный покрой // Бессмертья..." – с возможным отзвуком в пастернаковском посвящении "Марине Цветаевой" (1929): "Мне все равно, какой фасон // Сужден при мне покрое платье в. // Любую быль сметут как сон, // Поэта в ней законопатив", см. также во Вступлении и "Спекторскому" (1925–1931): "...И до крови кроил наш век закройщик...").

Имплицированный образ Орфея коррелирует с двумя топосами стихотворения: "загробным лугом" в последней строфе (ср. в цитируемой Мандельштамом в "Чуть мерцает призрачная сцена..." арии глюковского Орфея: "Ты вернешься на зеленые луга") и 'водой' (согласно мифу, голова растерзанного вакханками певца плыла по Гебру, см. в "Как сонный, как пьяный..." (1921) Цветаевой из цикла "Стихи к Блоку": "Не эта ль, // Серебряным звоном полна, // Вдоль сонного Гебра //

Плыла голова?). Нельзя пройти мимо имплантированности Орфея в текст ахматовского стихотворения фонетическим путем: его связь с Европой построена едва ли не на палиндромной игре: ЕВРОпа – ОРФЕЙ. Паронимичная им ЭВРидика имеет с Европой не только звуковой, но и смысловой контакт, живым олицетворением которого, по крайней мере для Мандельштама, выступал Анненский: названный в статье "О природе слова" (1921–1922) "царственным хищником", он похищает Эвридику у европейцев, становясь как бы тем самым и Орфеем и быком-Зевсом одновременно<sup>44</sup>.

Дуэты Орфей-Эвридика и Зевс-Европа, кроме того, соотнесены Ахматовой (и антиципационно Мандельштамом) через медиацию "зеленого (эвентуально: "загробного") луга" (Зевс, как известно, похищает юную Европу, дочь финикийского царя Агенора, когда она безмятежно играет на лугу). В культурной жизни "серебряного века" "орфический" миф проецировался в частности на творчество Айседоры Дункан, чьи гастроли в России проходили впервые в 1904–1905 гг. и имели огромный успех. С легкой руки С.М. Соловьева, преподнесшего Дункан поэтическое посвящение, она превращается в Эвридику (в одну из своих программ танцовщица включала музыку Глюка из упоминавшегося "Орфея"). Написанное до ее приезда в Россию стихотворение Брюсова "Орфей и Эвридика" (1903) как бы тоже примыкает к "дункановскому" контексту; оно приводило в восхищение, скажем, того же Соловьева, а Белый воспользовался двуступицей из него – "Вспомни, вспомни луг зеленый – // Радость песен, радость пляск" – для эпиграфа к своей статье "Луг зеленый" (1905), где, между прочим, писал о том, какое сильное впечатление произвело на него искусство "иностранной плясуньи". Восторженное отношение к Дункан намеревался выразить и Блок, которого остановила, по всей видимости, только боязнь разительных совпадений с Белым: прочитанный в восьмой книжке "Весов" за 1905 год, во время работы над статьей "Безвременье", "Луг зеленый" поразил его сходством с собственными мыслями и даже названием одного из разделов ("Я изумился, читая "Зеленый луг" <sic!>, – писал Блок Белому 2 октября 1905 года. – Дело в том, что все это время я писал статью, в которой последняя глава называется "Зеленые луга"<sup>45</sup>46).

Наконец, нельзя ничего не сказать об эротической кумуляции мифологической диады. Эротический "сюжет" играл до известного предела маргинальную роль в личных отношениях автора и адресата стихотворения и явно не подходил, во всяком случае по этой линии, для мифопоэтической перифразы<sup>47</sup> (ср. в "Листках из дневника" Ахматовой, речь идет о 1917–18 гг.: "После некоторых колебаний решаюсь вспомнить в этих записях, что мне пришлось объяснить Осипу, что нам не следует так

часто встречаться, что это может дать людям материал для превратного толкования наших отношений <и он неожиданно очень грозно обиделся на меня и совсем перестал бывать на Боткинской><sup>48)49</sup>. Эротiku в "Я над ними..." следует, пожалуй, рассматривать как своего рода "клеймо" молодости, а не как аллюзию частных отношений (прямых параллелей с мифом о похищении Зевсом Европы поэзия Ахматовой не дает, из весьма отдаленных можно вспомнить мотив 'морского побега' в стихотворении "Побег" (1914) и в "апофатической", "наоборотной" ситуации – "анреповские" стихи: неукраденность, брошенность героини героем, уехавшим за море, что имплицитует скорее уже другой мифологический сюжет – об Энее и Дидоне<sup>50</sup>).

#### 4 строфа

Одно из неперенных условий функционирования мифологического хронотопа в сложных художественных системах – инкорпорирование социофизической и социокультурной реальности в условно-символическую модель мира. Репрезентативность этого посыла без натяжек институирована в таком многоаспектном культурном феномене, как "петербургский текст"<sup>51</sup>. В комментируемой строфе фигурирует один из его элементов – гидроним *Нева*, являющаяся инвариантным субститутотом *Леты*, см., например, в стихах В. Курдюмова, примыкавшего к Цеху поэтов: "Там, где в Неву впадает Лета, // Гранитный олпрокинув брег, – // Застыли наши жизни где то // В пеноразделе этих рек...", или Г. Иванова: "...Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем, // Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты, // Мы спокойно, классически просто идем, // Как попарно когда-то ходили поэты"<sup>52</sup>, или в "Петербурге" Белого, где в столице Империи "...Чрез л и т е й с к и е в о д ы к островам перекинута черные и серые мосты"<sup>53</sup>, ср. у самой Ахматовой в "Поэме без героя": "... Там, у устья Л е т ы - Н е в ы ", следует также иметь в виду эпиграф к Решке из пушкинского "Домика в Коломне": "...Я воды Леты пью, // Мне доктором запрещена унылость", идентифицирующий в контексте поэмы с "петербургским текстом" и приобретающий "невский" колорит.

В то же время хронотоп 'Невы' имеет в стихотворении Ахматовой более многозначную культурную модальность, реконструируемую в частности из архаических представлений о "реке времени" ("мировой реке") и атрибутируемую его основными топосами: вытекающая из первобытного стихийного Хаоса (в нашем случае – "бездна"), она, омывая "загробный луг", устремляется к Океану Вечности (= "пропуск в бессмертие"); ср. со сходной архетипикой в тютчевском "Смотри, как на

речном просторе...". Это заставляет предположить, что общий "амбивалентный" модус текста, градуированный онтологической оппозицией 'жизнь/смерть', определяет архетипические потенции 'воды' как обладающие гетерогенной экзистенцией – "живой" и "мертвой"<sup>54</sup>. Данная гетерогенность лишь в схематическом изложении выглядит полярной, в глубинных подтекстных пластах она отмечена множеством взаимосопрежений и взаимопереходов одного противоположного качества в другое. Так, нет, как кажется, никаких сомнений в том, что в первом двустиишии 'Нева' изоморфна 'Лете' – акватории, традиционно связанной с прощанием с жизнью, ср. у Ахматовой в цикле "Смерть": "А я уже стою на подступах к чему-то, // Что достается всем, но разною ценой... // На этом корабле есть для меня каюта // И ветер в парусах – и страшная минута // Прощания с моей родной страной" или в "Царскосельских строках": "Справлена чистая тризна, // И больше нечего делать. // Что же я медлю, словно // Скоро свершится чудо? // Так тяжелую лодку долго // У пристани слабой рукою // Удерживать можно, прощаясь // С тем, кто остался на суше". Однако кинематика мелькающих в памяти поэтессы теней, амплифицирующая локус Невы – "Это наши проносятся тени // Над Невой, над Невой, над Невой", – ассоциируется с приводившимся выше (см. разбор 2-й строфы) началом Библии: "...и Дух Божий носился над водою". Это вносит в смертную тему неожиданный инициальный аспект, вызванный, как можно с безошибочностью утверждать, сравнением политической реабилитации Мандельштама с его "вторым рождением". Такой ход рассуждений позволяет примыслить отсутствующие в тексте стихотворения и как будто бы асемiotичные для него образы Адама и Евы. Впрочем, до определенной степени эта асемiotичность снимается фонетической партиципацией, усиленной тройным повтором НАД НЕВОЙ (помимо трех других случаев использования предлога "над" в разных строфах и "эха" ЭВридики и ЕВропы в ЕВе). Вполне вероятно также и то, что проносящиеся над Невой тени – "полигенетическая цитата"<sup>55</sup>, предполагающая в числе своих источников стихотворение Пастернака "Мейерхольдам", чьим прототекстом является приводившееся место из Книги Бытия: "Так играл пред землею молодую // Одаренный один режиссер, // Что носился как дух над водою // И ребро сокрушенное тер". Впервые это стихотворение было опубликовано в пятой книжке "Красной нови" за 1929 год в одном цикле с посвящением Пастернака "Анне Ахматовой", в котором, кстати, в отличие от окончательной редакции, была и *Нева*, и *вода каналов*; в тот же цикл вошли два его посвящения Цветаевой: "Ты вправе, вывернув карман..." и акrostих "Мгновенный снег, когда булыжник узрен...", писавшей за несколько лет до этого в

статье "Световой пивень" (1922): "Самого Пастернака я бы скорей отнесла к самым первым дням творения: первых рек, первых зорь, первых гроз. Он создан до Адама<sup>56</sup>. При этом немаловажно то, что и Пастернак и Цветаева являются адресатами "Венка мертвым"<sup>57</sup>, а Мейерхольд, как уже говорилось, хотя и не названным, но имплицитным для посвященных "персонажем" 3-й строфы комментируемого стихотворения (сюда же следует прибавить его роль в "Поэме без героя").

Во втором двустии напряжение заметно ослабевает, исчезает наваждение от пронесшегося шквала воспоминаний, ритмико-интонационная динамика приобретает "умиротворенную", "идиллическую" тональность. Пассионарность резкого ПРОносятся, звуковой костяк которого, как было сказано, "анаграммирует" отчаянно-скептическое "напрасно", сменяется мягкой и мерной, будто раздумчиво накатывающиеся волны, ономагопеей ПЛещет: Нева уже не столько Лета, сколько креационная "живая" вода, возвращающая из плена смерти и забвения. Этот своеобразный апофеоз в развитии центральной лирической темы стихотворения, совмещающий воедино 'плач' и 'славу', делает необходимым особое выделение строфы в тексте, чему служит резкое сокращение ее лексического разнообразия, вытесняемого повторяющимися лексемами "Нева" и "это" (из 15 значимых словоупотреблений на их долю приходится почти половина – 7 случаев). К этому следует добавить, что местоимение "наши" тоже является повтором, не на уровне, правда, строфы, а в масштабе целостной композиции: *наша молодость* (1-я строфа) *наши тени*, что может репрезентироваться смысловой связкой: превращение 'молодости' через испытание 'чаши судьбы' в 'тень', однако при редукции плоти-возрождение духа. *Тень над Невой* находит соответствие в ряде ахматовских текстов: "Ведь под аркой на Галерной // Наши тени навсегда" (Галерная улица от 'галеры', что связано с 'водой', 'плаванием'; ср. с упоминанием "невзрачной арки в устье Галерной улицы" в "Египетской марке" Мандельштама или в стихотворении Пастернака "Матрос в Москве": "И эта шерсть, и шаг неверный, // И брюк покрой // Трактиром пахли на Галерной, // Песком, икрой", в "Поэме без героя" еще раз: "На Галерной чернела арка...", в обращении к Петербургу: "Тень моя на стенах твоих, // Отражение мое в каналах, // Звук шагов<sup>58</sup> в Эрмитажных залах...", см. еще: "А шествию теней не видно конца // От вазы гранитной до двери дворца", "За дождем, за ветром, за снегом // Тень твоя над бессмертным берегом..."<sup>59</sup> (ср. с тем же мотивом 'оставленной в Петербурге тени' в "Слышу, слышу ранний лед..." Мандельштама: "Так гранит зернистый тот // Тень моя грызет очами, // Видит ночью ряд колод, // Днем казавшихся домами. //

Или тень баклуши бьет // И позевывает с вами, // Иль шумит среди людей, // Греясь их вином и небом, // И несладким кормит хлебом // Неотвязных лебедей" <sup>60</sup>).

Начало и конец строфы грамматически и семантически замкнуты: общее, недифференцированное – "наше" (соответствующее в темпоральном плане 'прошлому') становится единственным, сокровенно-личным, неповторимым – "твоим" ('перспективным', 'будущим'). В фокусировке сем 'тени', 'ступеней набережной Невы' ('мрамор, гранит') и 'бессмертья', помимо приведенного выше "Слышу, слышу ранний лед...", укажем на интертекстуальную потенцию доклада Мандельштама, посвященного памяти Блока: "Кажется, будто высокий, математический лоб Софьи Перовской в блистательном свете блоковского познания русской действительности веет уже мраморным холодком настоящего бессмертия" (ср. в его "Черепаше": "И холодком повеяло высоким // От выпукло-девического лба"). Наряду с этим и образ 'пропуска в бессмертие' имеет по меньшей мере два совершенно очевидных генетических истока в творчестве самого адресата <sup>61</sup>. Во-первых, стихотворение "В Петербурге мы сойдемся снова...", где "блаженное, бессмысленное слово" поэта обладает таинственно-всепобеждающей властью над тьмой "советской ночи", и сакральной силой превосходства перед административно-государственными инстанциями: "Мне не надо пропуска ночного, // Часовых я не боюсь..." (ср. с использованием того же образа в несколько иной семантической ситуации, но с сохранением сходного значения 'ненужности официальных разрешений' в стихотворении "Средь народного шума и спеха...": "И к нему, в его сердцевину // Я без пропуска в Кремль вошел...", отметим попутно сходные коннотации у Пастернака в "Балладе" (1916): "...Чтоб, музыкой хлынув с дуги бытия, // В приемную ринуться к вам без доклада" или инвариант 'разрешение на беспрепятственное проникновение куда-либо' в самом заглавии "Охранной грамоты", ср. у него же противоположный, но сочленимый с рассматриваемыми мотивный ход в "Высокой болезни": "Проснись, поэт, и суй свой пропуск", вероятно, намеренно сближенный с метрикой пушкинского "Пророка": "Встань, пророк, и виждь, и внемли..."). Другой, еще более прозрачный адрес – легенда о царе Аршаке, которой завершается "Путешествие в Армению": "некий Драмастат, самый образованный и любезный из евнухов" просит ассирийца: "Дай мне пропуск в крепость Ануш. Я хочу, чтобы Аршак провел один добавочный день, полный слышания, вкуса и обоняния, как бывало раньше, когда он развлекался охотой и заботился о древонасаждении". Схематизируя, дихотомию фабульного костяка ле-

генды и мандельштамовского биографического контекста можно локализовать в следующем виде: *отнятая свобода* (пленение Аршака – ссылка и лагерь Мандельштама) – *смерть и забвение* (Лета=Нева – крепость Ануш="крепость забвения") – *возвращение из небытия* (пропуск к Аршаку, реанимирующий и продлевающий на какое-то время жизнь – "пропуск в бессмертие")<sup>62</sup>. Разрыв цепи в заключительном звене связан с преодолением смерти, говоря поэтическим слогом Пастернака, "усильем воскресенья" ("На Страстной"). Кстати сказать, пастернаковакая поэзия имеет к образу "пропуск в бессмертие" не последнее, как кажется, отношение. Не исключена его – хотя бы частичная – деривация от стихотворения "Красавица моя, вся статья..." из "Второго рождения", в котором рифмой именуется "не вторенье строк", а "в х о д и п р о - п у с к з а п о р о г" реально наличествующего, в царство вещей творческих снов, где не стихает "загробный гул корней и лон" (ср. с отзывом Мандельштама о поэзии Пастернака: "Она безвкусна потому, что б е с с м е р т н а ..."<sup>63</sup>; ср. с соединением образов 'порога' и 'бессмертия' в пастернаковской заметке о Сулеймане Стальском: "С той же располагающей естественностью, с какой переступал он любой п о р о г, вступает он в обстановку б е с с м е р т и я ..."<sup>64</sup>). Известно, что это стихотворение вызвало бурную негативную реакцию Мандельштама; существует предположение, что он даже ответил на него своим "Ночь на дворе. Барская лжа..."<sup>65</sup>, где намек на готовность к отщепенству и эскапизму (недаром оно резонирует с его же "За гремучую доблесть грядущих веков..." подчеркнуто инсургентным неприятием власти "мира державного") дан как бы в пику стремлению Пастернака эмигрировать внутрь себя, в собственный душевный комфорт, – если, конечно, "Красавица..." была именно так прочитана, вразрез своему объективному хождественному содержанию. Нам неизвестна реакция Ахматовой на этот и "квартирный" инцидент, описанный в воспоминаниях Н.Я. Мандельштам<sup>66</sup>, но то, что сама полемика между двумя поэтами была ей хорошо известна, сомнений не вызывает, как не приходится сомневаться в смысловой акцентуации факта почти одновременного создания (зима 1936 года) поэтических посвящений "Поэт" (Пастернаку) и "Воронеж" (Мандельштаму), заключающего мысль о некой "симметричной" значимости их искусства лично для нее и – шире – для всей духовной культуры XX века. Годы спустя, она выразит это свое ощущение творческого соседства и диалога Мандельштама и Пастернака, двух равновеликих современников, в известных строчках об их перекличке "на воздушных путях" ("Нас четверо" (1961), также входящее в "Венок мертвым"). Поэтому представляется и логичным и

необходимым рассмотреть в заключительной строфе "Я над ними склонюсь, как над чашей..." "пастернаковский" подтекст.

### 5 строфа

Ахматова избегает благостного финала. Трагичным был земной путь поэта, не менее трагично бытие его бессмертного духа. Душа Мандельштама, великого художника-пророка, обреченного "миром державным" на бродяжничество, полуопалу, а затем и на полную изоляцию, депортированного и сгинувшего на лагерных нарах, не нашла успокоения и пристанища даже после смерти: возвращенный земле "заемный прах" люди не отметили никаким надмогильным символом. Поэтесса не напрасно поминает "ключики от квартиры", которые, скорее всего, являются аллюзией на мандельштамовское стихотворение "Еще далеко мне до патриарха...": "Когда подумаешь, чем связан с миром, // То сам себе не веришь: ерунда! // Полночный к л ю ч и к о т ч у ж о й к в а р т и р ы, // Да гривенник серебряный в кармане, // Да ценнулоид фильмы воровской". Невеселая ирония этого фрагмента усилена тем, что поэт цитирует здесь Гоголя: "Русь! чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?"<sup>67</sup>, возможно, через статью Блока "Дитя Гоголя", в которой после приведенного фрагмента из заключительной главы 1 тома "Мертвых душ" следует: "Чего она хочет? – Родиться, быть. Какая связь между ним и ею? – связь творца с творением, матери с ребенком"<sup>68</sup> (ср. также в стихах Мандельштама: "Так вот она – настоящая // С таинственным м и р о м с в я з ь", "С м и р о м державным я был лишь ребячески с в я з а н...", о мертвом Белом: "Меж тобой и страной ледяная рождается с в я з ь..."<sup>69</sup>). Патетика гоголевско-блоковских интертекстов снята Ахматовой социальной отверженностью и бытовой бесприютностью Мандельштама: "ни гугу"-типическая междометная "формула" из табуированного словаря советского человека, рожденного и воспитанного в обстановке общественной афазии и страха, "соприродного душе", то есть древнезоологическим формам существования. Таким образом, 'пропуск' и 'ключики' с одной стороны, а 'табу' ('ни гугу') – с другой, участвуют в создании оппозиции 'разрешенного/неразрешенного', которая, будучи приложена к поэтическому труду, есть по существу дилемма 'свободы/несвободы творчества' – права на песнь, данного от Бога, и запрета, наложенного земными владыками. Этот извечный спор певца с тираном, искусства с властью и завершается по издревле заведенному обычаю: *голосом лиры, гостящей на загробном лугу, но зато продолжающей петь векам, давно уже не помнящим ни о каком тиране.*



'Квартира', о которой нужно нынче молчать, не может не потянуть за собой цепи ассоциаций, связанных с последним местом обитания Мандельштама в Москве, которому посвящено стихотворение "Квартира тиха, как бумага..." (1933). Пастернаковский голос, имеющий к нему непосредственное отношение ("Ну вот, теперь и квартира есть -- можно писать стихи"), важен именно как замыкающий два мотива "Я над ними склонюсь, как над чашей..." -- "ключики от квартиры" и "пропуск в бессмертие", визуально-образным символом которых можно считать 'дверь' и связанную с ней предметную атрибутику. "Квартирно-дверной" сюжет имел в мандельштамовско-пастернаковской полемике<sup>70</sup> вовсе, разумеется, не бытовую подоплеку, а касался "последних" экзистенциальных вопросов<sup>71</sup>. Мандельштам онтологически не мог разделить оптимизма Пастернака первой половины 30-х годов, жидущегося временами на искренней вере в открытость, незапертость дверей эпохи, см., к примеру, в его стихотворении "Он встает. Века. Гелаты..." (при первопубликации в четвертой книжке "Знамени" за 1936 год оно, в составе "Скромный дом, но рюмка рому...", вошло в один цикл с прямо обращенным к Мандельштаму "Все наклоненья и залогии...", точнее, его второй частью "Поэт, не принимай на веру..."): "Разве въезд в эпоху заперт?"<sup>72</sup>. Декларирование свободного въезда в эпоху, совпадающее по основному эмоциональному тону с утверждаемой песенным официозом романтической открытостью, пронизываемостью пространства 'мира социализма' ("Нам нет преград ни в море, ни на суше..."), в то время как страна, будто в глухом средневековье, отгородилась от мира неприступными крепостными стенами, тотальной тюремно-лагерной системой, строжайшими политическими и идеологическими запретами, поощряемым государственными структурами сыском и доношительством, звучало по меньшей мере как восторженная наивность; ср. с "дверной" образностью в "Реквиеме" Ахматовой: "Но крепки тюремные затворы...", "Слышим лишь ключей постылый скрежет...", дверь открыта лишь для смерти: "Я потушила свет и отворила-дверь // Тебе, такой простой и чудной", согласие на памятник только в том месте, "где стояла я триста часов // И где для меня не открыли засов", дабы не "забыть, как постылая хлопала дверь"; ср. также с тем, что среди приметных черт "суровой эпохи", которым надлежит вернуть исконный образ, Ахматова в "И вот, наперекор тому..." (1940) называет первым делом 'дверь' и 'замок': "Я голосую за: // То, чтобы дверью стала дверь, // Замок опять замком..."; ср. к этому же с "дверной" атрибутикой в мандельштамовских "Я вернулся в мой город..." (1930) и "Куда мне деться в этом январе..." (1937).

Ключ от неоткрывшихся, запертых осторожностью, завистью и страхом (не говоря уже о прямой указке сверху) дверей эпохи становится для Мандельштама пропуском в бессмертие, – при всей спонтанности данной поэтической мутации нам не кажется второстепенной цитатная опора Ахматовой на Апокалипсис: "И Он положил на меня десницу Свою и сказал мне: не бойся; Я есмь первый и последний и живы й; и был мертв, и се жив во веки веков; аминь; и имею ключи ада и смерти" (Откр. 1:17–18); выдвинем еще более смелое предположение – об экстраполяции следующего апокалиптического фрагмента в реально-биографический план, свой и мандельштамовский<sup>73</sup>: "...так говорит Святой, Истинный, имеющий ключ Давидов<sup>74</sup>, Который открывает – и никто не затворит, затворит – и никто не отворит: знаю твои дела; вот, Я отворил пред тобою дверь, и никто не может затворить ее; ты не много имеешь силы, и сохранил слово Мое<sup>75</sup>, и не отрекся имени Моего" (Откр. 3:7–8). Другая латентная композиционная связка, 'квартира' и 'луг', в числе прочего также имеет цитатную экспликацию. В журнальном варианте статьи Мандельштама "Заметки о поэзии" (Русское искусство, 1923, № 2–3) содержался анти-ахматовский выпад, впоследствии, при перепечатке ее в сборнике "О поэзии" (1928), опущенный: "Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов – словарь полинезийца. Но это, по крайней мере, были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркете – это уже паркетное столпничество<sup>76</sup>. Кузмин посылает паркет (= 'квартира'. – В.Х.) травкой, чтобы было похоже на луг ("Нездешние вечера")"<sup>77</sup> (ср. в поэтическом посвящении Володина на смерть Аделаиды Герцык: "Под ее ногами // Цвели, как луг, побегами мистерий // Паркет зал и камни мостовых..."). В композиционно-образном плане "загробный луг" – рекуррентная параллель третьему стиху 3-й строфы. Плюс к этому в нем слышится аллюзия мандельштамовского "Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...", да и вообще целого ареала трагических пророчеств из книги "Tristia": мотив умирания, образ хозяйки царства загробных теней Персефоны и подобн. В соответствии с архаико-мифологическими представлениями, "загробный луг" помещен в нижней, хтонической сфере мироздания: и точно, только в двух строфах стихотворения, именно тех, что отмечены его образной маркировкой, 3-й и 5-й, нет предлога "над"<sup>78</sup>, и это придает тексту семантически модальную пространственную разноранговость. Полагаем, что функция хронотопа имеет здесь жанрово-тематическую валентность, так как имплицитно, по крайней мере в ассоциативно-образном плане, культурно-мифологический архе-

тип 'разговор с мертвым'; ср., например, с "Моиими пенатами" Батюшкова: "Пускай веселы тени // Любимых мне певцов, // Оставля тайны сени // Стигийских берегов // Иль области эфирны, // Воздушною толпой // Слетят на голос лирный // Беседовать со мной!.. // И мертвые с живыми // Вступили в хор единый!"<sup>79</sup>.

Хор живых и мертвых голосов как преодоленная памятью роковая необратимость истории — это и есть, по Ахматовой, утешающее душу сохранение орфических знаков замученного агрессивной бездуховностью искусства. Впрочем, даже *пропуск в бессмертие* не "охранная грамота", ограждающая от смерти в обычном физическом смысле. Скорее даже наоборот: смерть — неодолимый удел тех, кто, не пожелав, говоря языком поэзии Мандельштама, "уснуть, как рыба", отверг, не лукавя в творчестве, "скудные ошибки веков", включая и собственный век, — как "великую муру". И установил тем самым надо всем "ценностей незыблемую скалу". В этом полноценно и с максимальной многосторонностью отразился самый дорогой и неотразимый итог поэтической судьбы Мандельштама, в особенности сокровенный для Ахматовой.

### Примечания

- <sup>1</sup> Отметим вскользь многочисленные лексические и синтаксические повторы как один из основных композиционно-стилистических и ритмико-интонационных принципов построения текста стихотворения (некоторых из них мы подробнее коснемся в ходе дальнейшего комментария): помимо упомянутого "ними" — "них" и рефренного "это" (а также сопутствующих им семантико-архитектонических параллелей и ассоциаций, о чем ниже), цепь местоименных повторов-модификаций: "я" — "нашей" — "я" — "мне" — "наши" — "твой"; сквозная текстовая амплификация: "над ними... над чашей... над бездной... над Невой" (последняя трижды при новом употреблении "Невы" в следующем стихе), "тем же... так же... в той... там", "в ночи, в той ночи", "я дышала когда-то... мне когда-то приснившейся"; нагнетание грамматически однородных дублей (градация): "черная, нежная", "тем же воздухом, так же над бездной" (при усиливающей фонетическую "нагрузку" — воЗДухом — беЗДной и далее гвоЗДики), "и пустой и железной", "зови и кричи", "кружатся... везет... проносятся... плещет" (как связанные образной парадигмой по текстовой вертикали, при этом фоном служит циркуляция возвратных глаголов: "склонюсь", "кружатся", "проносятся" и возвратного причастия "приснившейся"), "напрасно... прятно"; повтор однокоренного слова в разных грамматических формах: "дышала", "дыханье".

- 2 См. его анализ в работах: Nilson Nils Åke, "Life as ecstasy and sacrifice. Two poems by Boris Pasternak", *Pasternak. A collection of critical essays*, V. Erlich, ed. N.Y., 1978; "Жолковский А.К. Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная (Три стихотворения и три периода Пастернака)", Жолковский А.К., Щеглов Ю.К., "Мир автора и структура текста", *Статьи о русской литературе*, N.Y., 1986.
- 3 "Классическим" для данной традиции является стихотворение Фета "Это утро, радость эта..."; ср. также с пародийным обыгрыванием такой композиционно-стилистической формы в "Рассказе литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру" Маяковского. Любопытно, что доминанту поэтического стиля Цветаевой Пастернак стремился определить с помощью модальных значений, структурно соответствующих признакам поэтического письма с многообразным кружением вокруг лирического "объекта" и перебором разных вариантов для наиболее точного выражения его сокровенной сути, хотя имел в виду не столько формальные показатели, сколько сам дух и принцип, см. цветаевскую резонирующую самоэкспликацию в ответном письме Пастернаку от 1 июля 1926 года, признающую справедливость его суждения о том, что она как-то *докрикивается, доскакивается, докатывается до смысла* (*Вопросы литературы*, 1978, №4, с. 277). – О цитировании Мандельштама в "Про стихи" Ахматовой см.: Левинтон Г.А., "«На каменных отрогах Пизэрии...» Мандельштама: Материалы к анализу", *Russian Literature*, 1977, vol. V, No. 2, S. 131.
- 4 Ср.: "Первая строфа, очевидно, связана с его (Мандельштама. – В.Х.) стихами" (Виленкин В.Я. В сто первом зеркале (Анна Ахматова). М., 1990, с. 53)
- 5 В другой связи, но, касаясь, сходного принципа построения ахматовского текста, Ю.К. Щеглов пишет: "...избегание имен каким-то достаточно косвенным образом связано с тенденцией Ахматовой скрывать в стихах фактические приметы событий, "запутывать следы", когда речь идет о дорогих для лирической героини и автора ценностях, и представляет собой как бы жест защиты их от злых сил и дурного глаза..." (Щеглов Ю.К., "Тематические инварианты в стихотворении «Смуглый отрок...»" (Эскиз), *Russian Literature*, 1982, Vol. XI, No. 1, 86).
- 6 Глубоко не поверхностной может оказаться попытка сопоставить ахматовский 'кубок горя' с 'кубком яда' из последней сцены "Гамлета" Шекспира; отметим, что слова Лазрта – "Why, as a woodcock to mine own springe, Osric, I am justly kill'd with mine own treachery" – соотносимы со следующим фрагментом из второй части стихотворения "Другой голос": "Так отравивший воду родника // Для вслед за ним идущего в пустыне // Сам заблудился и, возжаждав сильно, // Источника во мраке не узнал. // Он гибель пьет, прильнув к воде прохладной..." (ср. здесь же с "вином проклятья"), а реплика Гамлета

– "The potent poison quite o'er-crows my spirit..." – со словами Мелхолы из "Библейских стихов": "Наверно, с отравой мне дали питье, // И мой помрачается дух".

- 7 О генезисе мотивов 'яда' и 'одури' в творчестве Анненского см.: Аникин А.Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. 1. Препринт. Новосибирск, 1988, с. 16–17. "Анненский" слой в "Учителе" является, кроме прочего, цитатным извлечением из статьи Мандельштама "О природе слова" (1921–1922): "И в это время директор Царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывал в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал" (Мандельштам Осип, *Собр. соч. В 3 т.* Международное Литературное Содружество, N.Y., 1971, т. 2, с. 253).
- 8 Один из субтекстов этого стиха – незавершенный гумилевский отрывок 1920–1921 гг.: "А я уже стою в саду иной земли..." (Гумилев Н.С., *Стихи; Письма о русской поэзии*. М., 1989, с. 314).
- 9 Кажется, первым, кто догадался о ее странном по житейскому счету даре подходить к самому краю бездны и прозревать неведомое для других, был Н.В. Недоброво, чью статью 1915 года Ахматова полагала лучшим из всего написанного о ней за полвека: "Другие люди ходят в миру, ликуют, падают, ушибаются друг о друга, но все это происходит здесь, в средине мирового круга, а вот Ахматова принадлежит к тем, которые дошли как-то до его края, – и что бы им повернуться и пойти обратно в мир? Но нет, они бьются, мучительно и безнадежно, у замкнутой границы, и кричат, и плачут" (цит. по кн.: Ахматова А.А., "Узнают голос мой...", *Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта*. М., 1989, с. 458).
- 10 Реминисценция из стихотворения А. Григорьева "К Лавинии": "Чтоб не тогда явились в мир мы с вами, // Когда он был // Еще богат любовью и слезами // И полон сил?.."
- 11 Ахматовские мотивы 'разрежения братского социума' и 'переклички дружбы' восходят, без сомнения, к "лицейскому циклу" Пушкина, некая аллюзивная аура которого присутствует в 1-й строфе "Я над ними склонюсь, как над чашей...", о чем будет сказано особо; ср. в "Руси советской" (1924) Есенина: "Тот ураган прошел. Нас мало уцелело. // На перекличке дружбы многих нет".
- 12 См. об этом: Тарановский К., "Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: (К вопросу о влиянии Вяч. Иванова на Мандельштама)", *To honor Roman Jakobson*. The Hague; Paris, 1967, vol. 3, 1973–1995.
- 13 Об импульсах, идущих к этому мотиву от Анненского, см.: Аникин А.Е., *Op. cit.*, вып. 1, с. 28; вып. 2, с. 11–13.

- <sup>14</sup> Следует тщательно проработать гипотезу о влиянии на этот образ, как, возможно, и на всю поэтическую атмосферу стихотворения "Возьми на радость из моих ладоней..." (1920) в целом, бунинского рассказа "Грамматика любви" (1915), ср. с 'мертвыми пчелами' как символом запустения и смерти дома, бывшего когда-то свидетелем диковинной любви его обитателей: "А пол весь был устлан сухими пчелами, которые щелкали под ногами. Пчелами была усыпана и гостиная, совершенно пустая" (Бунин И.А., *Собр. соч.* В 4 т. М., 1988, т. 2, с. 514) (см. к этому же его стихотворение "Последний шмель" (1916)); следует упомянуть и о существенно значимом в образном строе рассказа микромотиве 'ожерелье': синестезия 'мертвых пчел' и 'ожерелья' могла инспирировать поэтическую имажинацию Мандельштама.
- <sup>15</sup> Имплицированные через 'чашу' мотивы 'губ' и 'рта' и их эквивалентные коннотанты в поэзии Мандельштама и Ахматовой – тема отдельного, объемного и серьезного, разговора, основная часть которого выходит далеко за рамки нашего комментария. Касаясь его краем, прибавим к упомянутым выше примерам мандельштамовские "пересохшие уста" из "Я наравне с другими..." (1920) VS "Пою, когда гортань сыра, душа – суха, // И в меру влажен взор..." (1937), а также губы, залитые оловом ("1 января 1924"), что является, по-видимому, латентной цитатой из "Скорбных элегий" Овидия: "Скоро вода захлестнет эту душу живую, и воды // Тщетно взывающий рот влагой смертельной зальют" (1, 2: 35–36); ср. в "Поэме без героя" с изображением седьмой, ненаписанной, "Северной элегии": "Рот ее сведен и открыт, // Словно рот трагической маски, // Но он черной замазан краской // И сухою землей набит" (это может иметь по меньшей мере два истока: "Да, я лежу в земле, губами шевеля..." (1935) Мандельштама и пастернаковское "Косых картин, летящих ливня..." (1922); "Что в том, что на вселенной – маска? // Что в том, что нет таких широт, // Которым на зиму замазкой // Зажать не вызвались бы рот?"); ср. также с генетически связанным с мимикой Ахматовой черновым вариантом из стихотворения Мандельштама "За гремучую доблесть грядущих веков..." (1931): "Но меня возвращает к стыду моему // Твой грозящий искривленный рот", о котором вдова поэта пишет: "О.М. подметил несколько движений Анна Андреевны и всегда спрашивал меня после встречи с ней, видела ли я, как она вдруг вытянула шею, мотнула головой и губы у нее напряглись, будто она сказала "нет". Он повторял это движение и удивлялся, что я его не так точно запомнила, как он. В вариантах "Волка" я обнаружила рот, говорящий "нет", но там это уже не женский рот, а тот, который повторял движение Анны (Мандельштам Н.Я., *Воспоминания*. М., 1989, с. 177).
- <sup>16</sup> Н. Струве отрицает здесь приятельски-фамильярное, лишенное торжественного почтения обращение к Богу, полагая, "что такое

дерзновение не соответствует мандельштамовскому чувству святости" (Струве Н., *Осип Мандельштам: его жизнь и время*, London, 1988, с. 168). Вряд ли, однако, это соображение вполне справедливо по отношению к поэту, которого в христианстве прежде всего и привлекало "радостное богообщение, как бы игра Отца с детьми, жмурки и прятки духа", как он писал в статье "Скрябин и христианство" (1915) (Мандельштам, *Op. cit.*, Т. 2, с. 315), ср. с акцентуализацией 'веселья' и 'радости' в его стихах, связанных с идеей и атрибутами 'веры': "Посох взял, раз веселился // И в далекий Рим пошел" ("Посох", (1914, 1927)), "В каждой радуются келье // Имябожды-мужики: // Слово – чистое веселье, // Исцеленье от тоски!" ("И поныне на Афоне..." (1914)), "Раз веселился, наконец..." (1914), "И евхаристия, как вечный полдень, длится – // Все причащаются, и играют и поют, // И на виду у всех божественный сосуд // Неисчерпаемым веселием струится".

<sup>17</sup> Ср. также в его стихотворении "Пою, когда гортань сыра...": "Здорово ли вино? Здоровы ли меха? // Здорово ли в крови Колхиды колыханье?", заключающее евангельскую аллюзию: "Никто не вливает вина молодого в мехи ветхие: иначе молодое вино прорвет мехи, и вино вытечет, и мехи пропадут; но вино молодое надобно вливать в мехи новые" (Мк. 2:22).

<sup>18</sup> См.: Лозина-Лозинский А. (Я. Любяр), *Троттуар*, Пгг., 1916, с. 46.

<sup>19</sup> Ахматова А.А., *Поэма без героя*, Вступ. ст. Р.Д. Тименчика; сост. и прим. Р.Д. Тименчика при участ. В.Я. Мордерер, М., 1989, с. 19.

<sup>20</sup> Трудно представить, чтобы до Ахматовой не дошел слух о сталинской реплике, произнесенной якобы в ответ на слова одного из приближенных, пытавшихся обосновать необходимость ареста Пастернака: "Не трогайте этого небожителя..." (см. Ивинская Ольга, *В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком*, Paris, 1978, 146).

<sup>21</sup> Волошинское стихотворение аллюзирует, в свою очередь, "Европу" (1914) Мандельштама; в 3-й строфе Ахматова наверняка имплицитно учитывает этот интертекстуальный код.

<sup>22</sup> Ср. с их "экстратекстовым" использованием в воспоминаниях Н.Я. Мандельштам, описывающей свой с Мандельштамом визит к Цветаевой летом 1922 года в Москве: "...она [Цветаева. – В.Х.] сняла со стены чучело не то кошки, не то обезьянки и спросила Мандельштама: 'Помните?' Это была 'заветная заметка', но покрытая пылью" (Мандельштам Н.Я., *Вторая книга: Воспоминания*, М., 1990, 375).

<sup>23</sup> По словам Н.Я. Мандельштам, это стихотворение "...не посвящалось никому. О.М. мне сказал, что только Ахматова могла бы найти последнее не хватавшее ему слово – речь шла об эпитете "совестный" к

дегтю труда. Я рассказала об этом Анне Андреевне – "он о вас думал" (это его буквальные слова) потому-то и потому-то... Тогда Анна Андреевна заявила, что, значит, он к ней обращается, и поставила над стихотворением три "А". Вполне вероятно, что так и было!" (Мандельштам Н.Я., *Книга третья*, Paris, 1987, 156).

- <sup>24</sup> Кроме явной "мандельштамовской" реминисценции, эффект ведущегося с кем-то тайного спора создается педализированием (двойным повтором) определения "русский", что в сочетании с эпитетом "великое", приложенными к поэту-иностранцу, имеет прозрачный смысл отстранения принадлежности Мандельштама к лону русской культуры. Изложим несколько соображений в пользу того, что перед нами действительно сознательно выстроенная Ахматовой диалогическая перекличка: а) в "Рабочем экземпляре" воспоминаний о Мандельштаме Ахматова пишет: "Но он же был автором таинственных коротких и совершенно ни на что не похожих стихотворений, которые все наше поколение п р о н о с и л о в сердце всю жизнь... сквозь все..." (цит. по кн.: Ахматова А.А., *Сочинения*. В 2 т. М., 1990, т. 2, 440–441) (попутно: ср. *таинственные стихотворения* с "голосом таинственной лиры" в последней строфе "Я над ними...") – ср. в том же ее "Мужестве" о русской речи, русском слове: "Свободным и чистым тебя п р о н е с е м ..."; б) написанное в форме клятвы "Мужество" соотносимо с "клятвенными" интонациями в "Сохрани мою речь...": "обещаю" (в автографе еще более сильный с этой точки зрения вариант: "обязуюсь"), "прохожу", "найду"; в) 'материнско-детская', 'семейная' тема, вообще весьма характерная для военной лирики Ахматовой, звучит в "Мужестве" одним из своих мотивов – 'внуков', что коррелирует с типологическими образами родства в "Сохрани мою речь...": "отец", "друг" и апофатически – с "непризнанным братом, отщепенцем в народной семье" (на оси этих корреляций 'непризнанность в поколении' снимается 'сохранением голоса поэта в потомстве'); г) см. "привкус дыма" в посвящении к ахматовскому циклу "Шиповник цветет". Среди косвенных подтверждений справедливости выдвинутых позиций назовем в первую очередь "Победившее смерть слово" из "Поэмы без героя", что вообще может служить достаточно адекватным выражением концепционной сути комментируемого стихотворения.

- <sup>25</sup> Ср., например, в стихотворении Пушкина "В.Л. Давыдову": "К р о - в а в о й ч а ш и п р и ч а с т и м с я – // И я скажу: Христос воскрес"; ср. с "перевернутой" евхаристией – превращением крови в вино, в "Мастере и Маргарите" Булгакова (глава 23).

- <sup>26</sup> В отношении последнего стиха С.С. Аверинцев замечает, что "слова эти скучают в обществе друг друга, ибо эпитет "страшный" не наращивает смысла сравнительно с "грозовыми вестями" (Аверинцев С.С. "Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама,



Слово и судьба. Осип Мандельштам", *Исследования и материалы*, М., 1991, 294).

<sup>27</sup> Есть основание думать, что последнюю строчку, в которой явственна евангельская аллюзия: "Я есть свет миру" (Иоан. 8:12) (отмечено в кн.: Струве Н., *Op. cit.*, с. 263), Ахматова цитирует в стихотворении "Наше священное ремесло..." (1944): "Наше священное ремесло // Существует тысячи лет... // С ним и без свету миру светло"; ср. у Пастернака ("Когда за лиры лабиринт..." (1913, 1928)): "Я - свет. Я тем и знаменит, // Что сам бросаю тень" или у Цветаевой о Пушкине ("Петр и Пушкин" (1931)): "И шаг, и светлейший из светлых // Взгляд, коим поныне светла..."; не исключено преломление в перечисленных "световых" образах знаменитого романа на слова Анненского "Среди миров, в мерцании светил...": "Не потому, что от Нее светло, // А потому, что с Ней не надо света".

<sup>28</sup> См.: Эйхенбаум Б.М., *О поэзии*, Л., 1969, 134–135.

<sup>29</sup> О парадоксальном стяжении поэтом в одну языковую синтагму несовместимых или даже взаимоисключающих друг друга лексем см.: Benčić Ž., "Оксюморон у Мандельштама", *Russian Literature*, 1991, vol. XXIX, No. 1.

<sup>30</sup> При всей своей энергичности оксюморон у Мандельштама лишен, однако, внутренней резкости, нарочитой оппозиционной заостренности, весь его смысл, кажется, в создании зыбкой неопределенности и многооттеночности, подчеркивающих неуловимость и размытую текучесть явлений. В этом сказывается одно из принципиальных свойств поэтики Мандельштама улавливать и передавать неоднозначные и внутренне амбивалентные тонкости бытия, причем в их абсолютно неожиданных и труднопредсказуемых сочетаниях и связях (ср. неподдельный творческий восторг поэта перед стихом из "Шагов командора" Блока: "Черный тихий, как сова, мотор").

<sup>31</sup> Benčić Ž. *Op. cit.*, s. 39.

<sup>32</sup> Г.А. Левинтон в своем скрупулезном разборе мандельштамовской "Черепашки" ("На каменных отрогах Пиэрии..."), откуда взяты "нежные гроба", приведя рецензию Кузмина на переводы Сафо Вяч. Иванова, пишет, что Р.Д. Тименчик обратил его внимание на то, что "...в нежной тайне [название книги лирики Иванова, упомянутое Кузминым. – В.Х.] источник нежных гробов в анализируемом стихотворении [...], рассматривая раскрылись гроба как намек на раскрылась гробовая тайна" (Левинтон Г.А., *Op. cit.*, 151).

<sup>33</sup> Консонантная основа этого звуко сочетания – КР/КЛ является одной из самых "фаворитных" в фонетической палитре стихотворения: КРичи, КРужатся, КЛЮчики, КОтоРОй, КВАРтиРЫ (в предпослед-

нем случае звуковая площадка для сопоставления с ОКРОВАВленной расширяется, а в последнем – достигает "пределов" паронимазии), кроме того, заГРОБным.

- 34 Ср. с перекликающейся мыслью Блока об отсутствии исторических воспоминаний в его статье "Крушение гуманизма" (1919), см.: Блок А.А., *Собр. соч.* В 8 т. М.; Л., 1962, т. 6, 114.
- 35 Давно не является секретом пушкинская аллюзия в стихотворении Мандельштама: "И подруги шалунов // Соберут их легкий пепел // В урны праздные пиров ("Кривцову") → "И блаженных жен родные руки // Легкий пепел соберут". Для нашего комментария небезынтересно, что Ахматова использует в 1-й строфе ту же рифмопару "чашу" – "нашу" (меняя винительный падеж на творительный), что и Пушкин, у которого, кроме того, "юность нашу" → у Ахматовой: "юности нашей"; ср. также в обоих текстах релевантные образы "теней" и "Леты" = "Невы" (об этом в комментарии к 4-й строфе).
- 36 Семантика лексемы 'бездна' (и субстанционально семантически с ней сходных) имеет в стихах Мандельштама, в особенности ранних, как правило, конфессиональный аспект и связана с мировоззренческим кодом, прежде всего с бинарностью 'вера/неверие'. Провал в незаполненную духовным веществом пустоту (=отсутствию Божьей и творческой истины) vs устойчивый мост веры – вот одна из первостатейных контроверз и поэтических эманаций "Камня" и стихов, не вошедших в него, но составляющих художественный контекст этого периода; см., например, "Казино" (1912): "И бездыханная, как плотно, // Душа висит на д бездною проклятой".
- 37 Блок А.А., *Op. cit.*, с. 95.
- 38 Вот только некоторые примеры того, как сходные жизненные впечатления отразились в творчестве: Цусима, 9 января 1905 года (ср. статью Мандельштама "Кровавая мистерия 9-го января" (1922) и его стихотворение "Когда в далекую Корею..." (1932, 1935) с соответствующими фрагментами о русско-японской войне в "Путем всея земли" (1940) Ахматовой и ее дневниковой записью: "Непременно, 9 января и Цусима – потрясение на всю жизнь, и так как первое, то особенно страшное" Ахматова А.А., *Op. cit.*, т. 2, с. 283); ср. мандельштамовские "Концерт на вокзале" (1921) и главу "Музыка в Павловске" из "Шума времени" (1923) и "Из цикла "Юность" (1940) Ахматовой: "То Павловского вокзала // Раскаленный музыкой купол..."; ср.: Мандельштам ("Дворцовая площадь" (1915)): "Только там, где твердь светла, // Черно-желтый лоскут злится..." – Ахматова ("Поэма без героя"): "Над дворцом черно-желтый стяг..." (к этому же: в мандельштамовском "Ленинграде" (1930) – "декабрьский денек, // Где к зловещему дегтю подмешан желток", что соответствует ахматовскому восприятию невоской сто-

лицы, см. в ее беседе с Л. Чуковской 27 сентября 1939 года: "Ленинград вообще необыкновенно приспособлен для катастроф[...]. Эта холодная река, над которой всегда тяжелые тучи, эти угрожающие закаты, эта оперная, страшная луна... Черная вода с желтыми и отблесками света..." Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Кн. 1. 1938–1941. М., 1989, с. 41); еще о Петербурге: ср. в "С миром державным я был лишь ребячески связан..." (1931) Мандельштама: "Он от пожаров еще и морозов наглее – // Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый" и в заметке Ахматовой "Дальше о городе" (вторая половина 50-х): "Петербургские пожары в сильные морозы", в том же стихотворении Мандельштама: "И над лимонной Невой под хруст сторублевый // Мне никогда, никогда не плясала цыганка", а также в "Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето..." (1931): "Бывало, я, как помоложе, выйду // В проклятом резиновом пальто // В широкую разлапину бульваров, // Где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются длинным, // Где арестованный медведь гуляет..." (см. упоминание 'ручного медведя' в статье "Пшеница человеческая" (1922)), у Ахматовой в "Петербург в 1913 году" (1961): "За заставой воет шарманка, // Водят мишку, пляшет цыганка // На заплеванной мостовой" (что, разумеется, имеет и литературную генеалогию, вводя через пушкинских "Цыган" тему 'воли/плена').

<sup>39</sup> Розанов В.В., *Уединенное*, М., 1990, 394.

<sup>40</sup> Бердяев Н.А., "Воля к культуре и воля к жизни", *Шиповник*, М., 1922, 69.

<sup>41</sup> Тынянов Ю.Н., *Поэтика. История литературы. Кино*, М., 1977, 290.

<sup>42</sup> Топоров В.Н., "Об историзме Ахматовой", *Russian Literature*, 1990, vol. XXVIII, No. 3, 341.

<sup>43</sup> См. ценную в этом отношении статью: Тоддес В.А., "Статья "Пшеница человеческая" в творчестве Мандельштама начала 20-х годов", *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*, Рига, 1988.

<sup>44</sup> Об этом: Тоддес В.А., *Op. cit.*, 211, прим. 28.

<sup>45</sup> Блок А.А., *Op. cit.*, т. 8, 135.

<sup>46</sup> Подробнее об этом: Безродный М.В., "Серпантини – кто она? (Из комментария к драме «Незнакомка»)", *Мир А. Блока. Блоковский сборник*, Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 657. Тарту, 1985.

<sup>47</sup> Речь идет, безусловно, не об установлении каких-то плоско-однолинейных и сомнительных соответствий между реальностью и ее

художественным отражением, а о допустимой этически мере уловления важных, однако не лежащих на поверхности нюансов воплощения эротической темы. Что касается вопроса о "прямых соответствиях", малокорректный по отношению к поэзии вообще, он теряет весь свой смысл при исследовании культурных парадигм таких поэтов, как Мандельштам и Ахматова, — принципиально не выводимых из локального текстового знака, не соотношенного с подтекстами и интертекстами. В конкретном случае примечательно суждение И. Месс-Бейер, подмечающей между "С розовой пеной усталости..." и его мифологическим пратекстом существование еще одного интертекстуального слоя: "...желанное "ядро" Европы на шее Зевса-быка и страшнее Европу ядро его любви восходят — опосредованно-мифологически — к оде Горация <...>: "Она откуда шеей покорною // Ядро не в силах вынести тесное" (Месс-Бейер И., "Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов", *Russian Literature*, 1991, vol. XXIX, No. 3, 361).

48 Ахматова А.А., *Op. cit.*, т. 2, 207, 444 (конец фразы, заключенной в фигурные скобки, из черновой рукописи).

49 Если говорить о "личном мифе" поэта, эротически преломившемся в "С розовой пеной усталости...", то скорее всего он связан с Н.Я. Мандельштам, темой 'женитьбы', 'семьи' и 'дома' (ср.: Тоддес Е.А., *Op. cit.*, 211, прим. 24).

50 Этот мифологический претекст ахматовского цикла "Шиповник цветет" подробно рассмотрен в работе М.Б. Мейлаха и В.Н. Топорова "Ахматова и Данте", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1972, XV, 43–58, ср.: Цивьян Т.В., "Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини — зеркала Ахматовой", *Литературное обозрение*, 1989, № 5, 30–31 (впервые данная работа опубликована в: *Russian Literature*, 1974, № 7/8).

51 "Семиотика города и городской культуры. Петербург", *Труды по знаковым системам*. XVIII, Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 664. Тарту, 1984.

52 Иванов Г., *Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени*. М., 1989, с. 178.

53 Белый А., *Петербург*, Киев, 1990, 25.

54 Это обусловлено древним мифогенезисом 'воды', с одной стороны, как креационного начала всего сущего и ее сакрализацией как жизнетворящей и исцеляющей субстанции, с другой — как выражением времени жизни и пути в царство теней — метафоры смерти. В стихотворении 1910 года "Неуловимые слова..." Мандельштам рисует смерть Христа на кресте как медленное по-

гружение цветка в водный омут, где глубина торжествует "свой закон" (ср. с мотивом 'омута' в стихах, написанных им в ту же пору, — "Из омута злого и вазкого...", "В огромном омуте прозрачно и темно...", вошедших в "Камень"). Более сложное и полисемантическое "содержание" 'воды' в "Сохрани мою речь...": здесь она и христианская купель (ср.: Марголина Софья М., *Мировоззрение Осипа Мандельштама*, Марбург, 1989, с. 180 и соответствующее прим.), и элемент общей картины трагического самопророчества близящейся гибели: недаром "новгородские колодцы" из 1-й строфы, ожидающие отражения Рождественской звезды, свидетельствующей о приходе в мир Спасителя, семантически соседствуют с "дремучими срубами", местом и способом варварской казни "русских князей" (2-я строфа), да и само явление отражения, равнозначное тени, одноплавно связывается в каталоге народных суеверий со смертью.

- 55 Этим термином З.Г. Минц определила, в приложении к творчеству Блока, цитату, восходящую к разным источникам, см.: Минц З.Г., "Функция реминисценции в поэтике Блока", *Труды по знаковым системам*, VI, Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 308, Тарту, 1973.
- 56 Цветаева М.И., *Сочинения*. В 2 т., М., 1988, т. 2, 330.
- 57 Подробнее об этом: Хазан В.И., *Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века* (С. Есенин, М. Цветаева, А. Ахматова). Грозный, 1990, 95–129.
- 58 Ср. с другими случаями конкорданса 'шагов' и 'памяти' в поэзии Ахматовой: "И столетие мы лелеем // Вле слышный шелест шагов", "...Лыжный след, словно память о том, // Что в каких-то далеких веках // Здесь с тобою прошли мы вдвоем", "Я к розам хочу, в тот единственный сад, // Где лучшая в мире стоит из оград, // Где статуи помнят меня молодой, // А я их под невшкою помню водой. // <...> И замертво спят сотни тысяч шагов // Врагов и друзей, друзей и врагов".
- 59 Ср. с записью Ахматовой во время работы над статьей "Слово о Пушкине" (1961), где по существу тот же мотив дан на противоположном знаке — изгнания теней пушкинских недругов из анналов культурной памяти: "Он победил время и пространство. Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург — и это уже к литературе прямого отношения не имеет. Это что-то другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда" (Лямкина Е.И., "Вдохновение, мастерство, труд (Записные книжки А.А. Ахматовой)", *Встречи с прошлым*. Вып. 3. М., 1978, 416.).

- <sup>60</sup> По наблюдению Р.Д. Тименчика (см.: Тименчик Р.Д., "Заметки об акмеизме", *Russian Literature*, 1974, N. 7/8), "Слышу, слышу ранний лед..." – ритмическая цитата названия стихотворения Ахматовой "Вижу, вижу лунный лук..." (1914) (см. там же о другом цитатном импульсе этого стихотворения в мандельштамовском посвящении Ахматовой "Твое чудесное произношение..." (1918): "Не с тобой ли говорю // В остром крике хищных птиц...", "Твое чудесное произношение – // Горячий посвист хищных птиц...", ср. у Ахматовой еще в "Сказке о черном кольце" (1936): "И, придя в свою светлицу, // Застонала хищной птицей..."; маргинально отметим семантическую, синтаксическую и ритмико-интонационную близость строчек "Сердце теплое еще" из все того же ахматовского "Вижу, вижу лунный лук..." и "Сердце теплое мое" из другого посвященного ей стихотворения Мандельштама – "Что поют часы-кузнецик..." (1918)). Звучащий в "Слышу, слышу ранний лед..." мотив 'перегрызания каменного' (очамя) имеет типологический модус, ср., к примеру, в "Зимнем поезде" из "Трилистника вагонного" Анненского: "И стойко должен зуб больной // Перегрызть холодный камень"; это находит отголосок у Ахматовой, см. примерно однотипное по смыслу, хотя и относящееся к разным поэтическим контекстам: "Многое еще, наверно, хочет // Быть воспетым голосом моим: // То, что, бессловесное, грохочет, // Иль во тьме подземный камень точит..." (цикл "Тайны ремесла") или "...Вы ж соединитесь тайным браком // С девственной горчайшей тишиной, // Что во тьме гранит подземный точит..." ("Все в Москве пропитано стихами...").
- <sup>61</sup> Еще одна, более факультативная, отсылка ... к "Египетской марке": "В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие" (Мандельштам Осип, *Op. cit.*, т. 2, 5), что может восприниматься как антагонизм 'состоявшемуся бессмертию'.
- <sup>62</sup> Наравне с Мандельштамом, 'армянская тема' приобрела у Ахматовой не ориентально-экзотическую, а инсургентную наполненность. Р.Д. Тименчик полагает, что стихотворение "Подражание армянскому", биографически связанное с арестом сына поэтессы, могло возникнуть как воспоминание о "Путешествии в Армению" (Ахматова А. А. *Requiem*, Предисл. Р.Д. Тименчика; Сост. и прим. Р.Д. Тименчика при участ. К.М. Поливанова, М., 1989, с. 21).
- <sup>63</sup> Мандельштам Осип, *Op. cit.*, т. 2, 264.
- <sup>64</sup> Пастернак Б., *Об искусстве. "Охранная грамота" и заметки о художественном творчестве*, М., 1990, 264.
- <sup>65</sup> Это предположение опирается на свидетельство Н.Я. Мандельштам (см.: Мандельштам Н.Я., *Воспоминания*, с. 140–141), ср.: Пастернак

Е.В., Пастернак Е.Б., "Координаты лирического пространства", *Литературное обозрение*, 1990, № 3, с. 93–94. Л. Флейшман считает эту точку зрения бездоказательной, см.: Флейшман Л., *Борис Пастернак в тридцатые годы*, Jerusalem, 1984, 102.

<sup>66</sup> Мандельштам Н.Я., *Воспоминания*, 140.

<sup>67</sup> Гоголь Н.В., *Собр. соч.* В 7 т. М., т. 5, 211.

<sup>68</sup> Блок А.А., *Op. cit.*, т. 5, 378.

<sup>69</sup> Судя по целому ряду примечательных признаков, Мандельштам кодировал в цикле-реквиеме, посвященном смерти Белого, "маяковскую" тему, причем цитатно опосредованную "Охранной грамотой" Пастернака, ср. начало 16-й главки III-й части повествующей о самоубийстве Маяковского: "Начало апреля застало Москву в белом остолбенении вернувшейся зимы. Седьмого стало вторично таять и четырнадцатого, когда застрелился Маяковский, к новизне весеннего положения еще не все привыкли" и в заключении последней, 17-й: "Оно <государство. – В.Х.> стояло внизу, его можно было кликнуть и взять за руку. В своей осязательной необычайности чем-то напоминало покойного. Связь между обоими была так разительна, что они могли показаться близнецами" (ср. в той же "Охранной грамоте", ч. 1, гл. 10, с аналогичным оборотом: "Я вспомнил, что связь с остальным миром забыл в вагоне..."). Таким образом, "ледяная связь" говорит не только, а фактически не столько о "физической" стороне смерти, сколько выражает "климатическую" формулу отношения государства к художнику, независимо от того, был ли он его "близнецом" или находился в полуопале: холод одиночества одинаков и трагически непреодолим (целесообразно напомнить об инвариантной мандельштамовской метафоре 'мороз=государство', предрасположенной к емкому синтезу поливариантных семантических аспектов, см., например, в последней главе "Шума времени"). Дополнительный аргумент "фоновой" проекции образа Маяковского – в пастернаковской версии последнего – на смерть Белого находит Л. Флейшман, отмечающий параллель "прямоты разбежавшегося конькобежца" (ч. III, гл. 3) с "прямызной нашей речи" и "конькобежцем", переходящим из "Голубые глаза и горячая лобная кость..." в "10 января 1934" (см.: Флейшман Л., "О гибели Маяковского как "литературном факте". Поскрипту к статье Б.М. Гаспарова, *Slavica Hierosolymitana*, 1979, vol. IV, S, 130). В той же пастернаковской фразе с "прямотой разбежавшегося конькобежца" соседствует "изумительный разгон, распрямлявший его [Маяковского. – В.Х.] так крупно и непринужденно", что перекликается с обращением Мандельштама к мертвому Белому: "Так лежи, молодец и лежи, бесконечно прямая" при обыгрывании в III-й части "Охранной грамоты" мотива 'молодости': мысли о смерти как остановившемся или текущем вспять времени – 14-я главка; семантика 'молодости' в 16-й главке: "Он

лежал на боку, лицом к стене, хмурый, рослый, под простыней до подбородка, с полуткрытым, как у спящего, ртом. Горделиво ото всех отвернувшись, он даже лежал, даже и в этом сне упорно куда-то порывался и куда-то уходил. Лицо возвращало к тем временам, когда он сам называл себя красивым, двадцатидвуклетным, потому что смерть заостренила мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы. Это было выражение, с которым начинают жизнь, а не которым ее кончают. Он дулся и негодовал; торопливость "молодых людей" и "молодого искусства", среди представителей которого назван Белый – в начале 1-й главки. Необходимо также упомянуть, что, рассказывая о чтении Маяковским поэмы "Человек" (ч. III, гл. 13), Пастернак выделяет среди слушателей именно Белого, напрямую сводя "два гениальных оправдания двух последовательно исчерпавших себя литературных течений" – символизма и футуризма.

- <sup>70</sup> См. об этом: Gifford H., "Mandelstam and Pasternak: the Antipodes", *Russian and Slavic Literature*, Cambridge, 1976; Левин Ю.И., "Заметки к стихотворению Б. Пастернака «Все наклоненья и залог...»", *Russian Literature*, 1981, vol. IX, No. 2; Флейшман Л., *Борис Пастернак в двадцатые годы*, München, 1981; его же. *Борис Пастернак в тридцатые годы*. Указ. изд.; его же. "Boris Pasternak. «The poet and his politics»", *Harvard Univ. press*, Cambridge; Massachusetts; London, 1990; Пастернак Б.В. Пастернак, *Указ. изд.* (первоначально: *Память*, Paris, 1982, вып. 4); Taranovsky K., "Mandel'stam i Pasternak", *Književna smotra*, 1985, No. 57/58; Жолковский А., "Механизм второго рождения", *Литературное обозрение*, 1990, № 2; Кацис Л., "Поэт и палач. Опыт прочтения 'Сталинских' стихов", *Литературное обозрение*, 1991, № 1.

- <sup>71</sup> Для Пастернака, расценивавшего быт в его онтологической принадлежности и ипостаси, московская квартира составляла, по замечанию И.П. Смирнова, "место, где пирическое 'я' остается навсегда, отрекаясь от свободы" (Смирнов И.П., *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.В. Пастернака)* (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17), Wien, 1985, 81). Ср. со словами Пастернака, сказанными Мандельштаму после поэтического вечера последнего в редакции "Литературной газеты" 10 ноября 1932 года (из письма Н.И. Харджиева Б.М. Эйхенбауму): "Я завидую Вашей свободе. Для меня Вы новый Хлебников. И такой же чужой. Мне нужна несвобода." (цит. по кн.: Эйхенбаум Б.М., *О литературе: Работы разных лет*, М., 1987, 532). Когда-то, в статье "Световой ливень", на эту черту пастернаковского мироощущения: быт – функция, регулирующая отношения с действительностью, – прозорливо указала Цветаева: "Быт для Пастернака – удерж, не более чем земля – примета (прикрепля) удержат (удержатся)" (Цветаева М.И., *Op. cit.*, т. 2, 336) (ср. с этим в пастернаковских "Волнах" о Москве: "И я приму тебя, как упряжь...").



<sup>72</sup> Л.Ф. Кацис сопоставляет эту строчку со следующим фрагментом поэмы Ариосто "Неистовый Роланд": "Я очень люблю людей, занимающихся литературой; это не удивительно, потому что я сам был писателем. Я умел лучше всех других приобрести славу, которую ни время, ни смерть не похитят у меня. Христос в своем правосудии удостоит наград за то, что я воспевал его добродетели. Как я жалею несчастливых, живущих в такую эпоху, когда все двери заперты!" (Кацис Л.Ф., "К творческой истории цикла Б. Пастернака «Несколько стихотворений»", *Пастернаковские чтения*, М., 1991).

<sup>73</sup> Мы, естественно, сознаем всю условность этого замечания и вовсе не утверждаем, что Ахматова мыслила новозаветный текст как некую архетипическую модель посмертной судьбы Мандельштама, хотя и самоидентификация лирического "я" с Христом в мандельштамовской поэзии 30-х годов, и слишком явная параллель "второго рождения" поэта с пасхальным воскресением едва ли требовала каких-то дополнительных условий для их дескрипции на языке христианской символики.

<sup>74</sup> "Ключ Давидов", или "ключ дома Давидова" (Ис. 22:22), при наличии интертекстуальной связи с "Я над ними...", имеет, как видится, отношение к Ковчегу Завета, инклюзивированного в "Поэме без героя" в значимый контекст 'поэтической правоты': "И ни в чем не повинен: ни в этом, // Ни в другом и ни в третьем... / Поэтам // Вообще не пристали грехи. // Пропплывать пред Ковчегом Завета // Или сгинуть!.. / Да что там! / Про это // Лучше их рассказали стихи" (где "про это" не только аллюзия на поэму Маяковского, но – в нашем случае – антецедент рефрену "это"); ср. с "ковчегом" в "Через 23 года" (1963), образом Давида в "Мелхолье" (1922–1961) и "печалью", "которой царь Давид // По-царски одарил тысячелетья" из "Майского снега" (1916), указывающими на лейтмотивный характер этого круга образности для поэзии Ахматовой.

<sup>75</sup> Слова Христа, обращенные к ангелу Филадельфийской церкви, образуют разительную параллель с "Сохрани мою речь..." Мандельштама и откликающимся на это: "И мы сохраним тебя, русская речь, // Великое русское слово" (см. прим. 24).

<sup>76</sup> Мандельштам цитирует здесь стихотворение Ахматовой "На шее мелких четок ряд...": "И не похожа на полет // Походка медленная эта, // Как будто под ногами плот, // А не квадратики паркета" (отмечено в работе: Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В., "Ахматова и Кузмин", *Russian Literature*, 1978, vol. VI, No. 3, 275). Возможно, отсюда в его "Автопортрете": "Так вот кому летать и петь...". По поводу этой "шпильки" Ахматова признавалась впоследствии Л. Чуковской (беседа 8 августа 1940 года): "Я только один раз огорчилась по-настоящему: это когда Осип в

рецензии назвал меня "столпником паркета". Но это потому, что Осип, только потому, что Осип..." (Чуковская Лидия, *Op. cit.*, 143).

<sup>77</sup> Мандельштам, *Op. cit.*, т. 2, 262.

<sup>78</sup> Странное дело, несмотря на шестикратное употребление в стихотворении предлога "над", в нем отсутствует тема и образ 'неба' как символа безмятежного вознесения бессмертной души. Вероятно, это как-то связано с общим эмотивно-образным содержанием авторского замысла: пафосом траура и скорби, реквиемными интонациями, что вообще присуще "Венку мертвым" и гармонирует с пространственной придавленностью, согбенностью переживающих горе. Впрочем, в равной мере это может служить выражением преклонения перед дорогим образом друга; в этом случае глагол "склонюсь" из 1-й строфы приобретает еще одно добавочное значение – выполнение торжественно-печального ритуала поминовения.

<sup>79</sup> Ср. в стихотворении Ахматовой "А вы, мои друзья последнего призыва!.." (1942): "И ленинградцы вновь идут сквозь дым р я д а м и – // Ж и в ы е с м е р т в ы м и : для славы мертвых нет".