

Kornelia Ićin, Milivoje Jovanović

ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ ЛЕРМОНТОВА И ПОЭЗИЯ МАНДЕЛЬШТАМА

1.

В стихотворении *Дайте Тютчеву стрекозу* Мандельштама обнаруживаются две строчки, определяющие воздействие Лермонтова на его собственное и на творчество его современников: "А еще над ними волен Лермонтов – мучитель наш"¹. О. Ронен, автор блестящего исследования *Подход к Мандельштаму*, соотносит эту формулу с "муками слова", ссылаясь на мандельштамовские строки "Над гнойной книгою, над глиной дорогой, / Которой мучимся, как музыкой и словом" (из цикла "Армения") и "Наше мученье и наше богатство, Косноязычный, с собой он принес" (из стихотворения *Батюшков*)². Независимо от того, является ли данное, более узкое истолкование достаточным или же оно нуждается в дополнительном комментарии, относящемся к пророческой сути лермонтовских "снов" (см. в данном контексте, например, его строчки "Летают сны – мучители / Над грешными людьми" из стихотворения *Свиданье*)³, мандельштамовское определение Лермонтова как "нашего мучителя" обращает внимание на большую, порою почти навязчивую роль, которую автору *Демона* пришлось сыграть в развитии русской поэзии XX столетия. Влияние Лермонтова на творчество Мандельштама отмечено в ряде книг и исследований, вышедших из-под пера К. Тарановского, Н. Струве, Вяч. Иванова и других, однако скорее мимоходом и лишь в связи с отдельными стихотворениями. Проблема-тикой лермонтовских источников в опусе автора *Камня* больше других занимался О. Ронен, изучивший все перекички с Лермонтовым в *Грифельной оде* и *1 января 1924*; поскольку лермонтовский подтекст исследован Роненом и во многих других случаях, его книгу справедливо следует считать надежным отправным пунктом в дальнейших изысканиях⁴. В настоящей работе предпринята попытка разобраться сначала в довольно сложных откликах лермонтовского стихотворения *Выхожу один я на дорогу* во всех фазах поэтического творчества Мандельштама, и вслед за этим приступить к анализу более широкого корпуса параллелей, возникших в

ходе интенсивной "полемики" Мандельштама с исходными мыслями предсмертного шедевра великого предшественника.

2.

Прежде всего следует подчеркнуть, что Мандельштам не обратил внимание на особую семантику лермонтовского пятистопного хоря, которым написано стихотворения *Выхожу один я на дорогу*. В его поэзии этому размеру отведено более чем скромное место. В *Камне*, например, из трех стихотворений данной метрической структуры лишь *Образ твой, мучительный и зыбкий* имеет прямые тематические связи с лермонтовским текстом. Отдельные мотивы стихотворения *Золотой* ("Я хочу поужинать, и звезды / Золотые в темном кошельке!"; "И дрожа от желтого тумана, / Я спустился в маленький подвал" – 21) представляются пародией на Лермонтова, что в некоторой степени имеет отношение и к первой строке стихотворения *Ни о чем не нужно говорить* (7), обыгрывающей лермонтовское "и звезда с звездой говорит" (342); помимо этого, в данном тексте, в отличие от *Выхожу один я на дорогу*, налицо лишь мужские рифмы. В сборнике *Tristia* наблюдается аналогичное; стихотворение *Собирались эллины войною* стоит далеко от лермонтовской темы, в стихотворениях же *В Петербурге мы сойдемся снова* (в котором, в частности, развивается лермонтовский мотив "всемирной пустоты" – 85, 86) и *Чуть мерцает призрачная сцена* инерция пятистопного хоря нарушается включением в текст четырехстопных строк. Подобное отношение к размеру Лермонтова осталось актуальным и для более поздних мандельштамовских стихов.

В *Камне*, а также в *Tristia* лирический субъект Мандельштама еще не обладает чертами и свойствами личности, встречу которой с "веком" следует считать роковой, вследствие чего его биография в основном построена на абстрактных мотивах и без особого труда вписывается в традиционную модель биографии одинокого героя, стремящегося к земному и отвергающего небесные залоги. Поскольку, однако, Мандельштам предчувствует родственные связи со своим трагическим предшественником и с его видением конфликта с миром, "второй жизни" и контакта с вечностью, в *Камне* отзываются лермонтовские "слова – острия" (в терминологии Блока), образы, мысли и вообще мотивы стихотворения *Выхожу один я на дорогу*, несмотря на то, что отклики эти пока что разрознены и что они не примыкают к определенному диалогическому целому. О том, что автору *Камня* нужен контакт с Лермонтовым свидетельствуют тексты, в которых мотивы стихотворения *Выхожу один я на дорогу* развиваются в ключе отмеченных лермонтовских сигналов. Так,

к примеру, в стихотворении *Слух чутких парус напрягает*, вопреки общей ориентации текста к идее принятия мира, обнаруживается целый рисунок лермонтовских "слов-острий" ("слух", "тишина", "небеса", "свобода", "голоса", "пустота"), взаимосвязанный с символикой "паруса" (9, 10), которая, как бы в подтверждение указанной ориентации, является и в следующем стихотворении *Как тень внезапных облаков* (10). В другом случае (стихотворение *В морозном воздухе растаял легкий дым*) мотив жажды свободы и соответствующее выражение этой жажды ("И я, печальной свободой томим, / Хотел бы [...] / Исчезнуть навсегда" – 139) также противопоставлены итоговым мыслям *Выхожу один я на дорогу*, опираясь при этом прямо и полемически на начальные строки лермонтовского стихотворения *1830. Майя. 16 число* ("Боюсь не смерти я. О нет! Боюсь исчезнуть совершенно" – 116). Самый продуктивный пример данного использования лермонтовского подтекста наблюдается в стихотворении *Осенний сумрак – ржавое железо*, мотивы которого "Я не хочу" и "К чему дышать?" отгадываются как лермонтовские в окончательных двух строчках ("Я слушаю, как узник, без боязни / Железа визг и ветра темный стон! – 127): "узник" – это заглавие стихотворения Лермонтова 1837 года, словосочетание "без боязни" перенято Мандельштамом (с наглядной полемической окраской) из его текста 1838 года *Гляжу на будущность с боязнью*, поэтический же субъект Мандельштама вместо "сладкого голоса" о "любви" и "шума" "темного дуба" слышит визг железа и "темный" стон ветра.

В сборнике *Камень* и стихотворениях раннего периода мотивы *Выхожу один я на дорогу* группируются вокруг двух стержней – образа мертвых, пустых небес и попытки лирического субъекта соотносить свое дыхание с вечностью. Если в стихотворениях 1908 года *Сусальным золотом горят* и *Только детские книги читать* природа обладает чертами предметов – "игрушек", "неживой небосвод" ассоциируется с "хрусталем" и "детская книга" ("детская дума") предстает единственным пристанищем "свободы", в силу чего весь образ лермонтовского пути сжимается до образа "качания" на "простой деревянной качели", в котором движение "сквозь туман" и мотив "забвенья" и "сна" ("забыться и заснуть") соединяются в словосочетании "туманный бред", а вместо шума дубовых листьев во "второй жизни" память сохраняет лишь образ "высоких темных елей" (3, 4)⁵, то в более поздних текстах поэтический сюжет подвергается гораздо более серьезным испытаниям, становится менее категоричным и более родственным лермонтовским дилеммам. В стихотворениях первой группы Мандельштам оспаривает лермонтовский образ "живого неба" ("торжественного и чудного"), вступая при этом в прямую связь с его "реальными" характери-

стиками, отсутствующими в *Выхожу один я на дорогу*. "Твердь" Мандельштама "умолкла, умерла", ее "немая выпина" в "тумане и тишине" не способна оказать содействие человеку в его испытаниях ("Что мне делать с птицей раненой?"); в подобной ситуации лирический субъект чувствует, что его попытка "забыться" осталась "неутоленной" ("забытьсе неутоленное" в стихотворении *Скучный луч холодной мерю* – 12, 13)⁶. Лермонтовской положительной семантике небосвода, выявляемой и в строке "Спит земля в сияньи голубом" (342), автор *Камня* противопоставляет упрямое "Нет, не луна, а светлый циферблат / Сияет мне" (18), что в данном контексте и в раннем творческом фазисе поэта означает бунт против "вечности" и ее носителя – символа Батюшкова. Вместе с тем поэтический субъект Мандельштама не в состоянии уклониться от своей зависимости от "неба" ("А в небе танцует золото, / Приказывает мне петь"); поэтому, несмотря на вызывающее обращение камню ("Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань"), в стихах раннего периода сохраняется возможность и иной оценки "неба" ("О небо, небо, ты мне будешь снится! / Не может быть, чтоб ты совсем ослепло" – 16, 17), которая даст о себе знать особенно в стихотворениях "воронежской" поры. Гораздо более определенным представляется отношение Мандельштама к лермонтовскому "звездному небу"; уже в *Камне* обнаруживаются предпосылки более позднего (в стихотворении *Концерт на вокзале*) весьма эффективного обыгрывания одной из ключевых строк *Выхожу один я на дорогу* ("И звезда с звездой говорит"; "И ни одна звезда не говорит" – 341; 95)⁷. "Звезды" Мандельштама принадлежат к негативному семантическому кругу. В лучшем случае они являются объектом, с которым можно "соревноваться"; так, например, в стихотворении *Отравлен хлеб, и воздух выпит* бедуины "под звездным небом" (причем закрыв глаза) слагают свои былины, и таким образом свидетельствуют о "равноправии" и "равнозначности" певца и космического пространства ("Все исчезает; остается / Пространство, звезды и певец!" – 34). В большинстве случаев звезды достойны определений вроде "Я ненавижу свет однообразных звезд" или "[...] и чем я виноват, / Что слабых звезд я осязаю млечность?"; звезды – "безумные", их характер угрожающ ("Что, если вздрогнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда?" – 17, 18, 27, 41). От "чужого неба" и "враждебных звезд" ранний Мандельштам защищался м у з ы к о й, пребывающей в его поэтическом сердце, однако стихотворение *Пешеход* 1912 года показывает, что она не дает спасения ("Но музыка от бездны не спасет!") и что чувство страха, вызванное присутствием "таинственных высот", является следствием продолжения лермонтовского сюжета в ином времени: уподобление поэти-

ческого субъекта "старинному пешеходу" (18–19) косвенно ассоциируется с ситуацией одинокого героя Лермонтова.

Лермонтовская концепция "второй жизни", развивающаяся в *Выхожу один я на дорогу* начиная со строчки "Я б хотел забыться и заснуть!", обыгрывается (с разного рода вариациями) в ряде текстов данного периода. В стихотворении *Отравлен хлеб, воздух выпит* поется "полной грудью" (34), однако в других случаях этот образ включается в сцену поддержания контакта с "запретным" и "вечностью": "Запретною жизнью дыша" (при определении жизни как "сна" в *Из омута злого и вязкого* – 10, 11); "Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули / О луговине той, где время не бежит" и "На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло" (в *Дано мне тело – что мне делать с ним* – 6)⁸. Хотя и стихотворения периода *Камня* не дают еще достаточно оснований для предчувствия более позднего отождествления "кремнистого пути" (из *Грифельной оды*) и "крестного пути" при помощи их анаграмматической взаимосвязи, образ г р у д и , дышащей "напряженно", и символика "тонкого креста" и "тайного пути" в четверостишии *Душный сумрак кроет ложе* (11) воспринимаются как его раннее, неосознанное предвосхищение.

В этом ряду выделяются два стихотворения – *Образ твой, мучительный и зыбкий* и *Ты прошла сквозь облако тумана*, написанные лермонтовским пятистопным хореем. Мандельштам, используя "слова-острия" и образы *Выхожу один я на дорогу* и вместе с тем подвергая их искусственному обыгрыванию (*Образ твой [...] Я не мог в тумане осязать*), "Божье имя [...] Вылетело из моей груди", "Впереди пустой туман клубится", "Ты прошла сквозь облако тумана", "Я брожу свободный и ненужный", "Говорит вершинами с вершиной", "Как сквозит и в облаке тумана / Ярких дней зияющая рана" – 17–18, 136), с одной стороны остается в сфере мотивов источника (в первом стихотворении разрабатывается мотив "пустого неба", передвинутого в "клетку сердца" поэтического субъекта), с другой же стороны он проявляет явную тенденцию использования лермонтовской мотивной структуры для целей нового жанра (второе стихотворение трактует чисто любовный сюжет)⁹.

3.

Во второй творческий период Мандельштама, охватывающий стихи, написанные между 1921 и 1925 годом, произошла встреча поэта с е - к о м , о чем свидетельствует и одноименное стихотворение 1922 года. Это было первым условием для обогащения биографии его поэтического субъекта элементами драматизма и таким образом его более

реального включения в сферу лермонтовского лирического героя. Наряду с этим, в данный период Мандельштам, в отличие от "прощального" Лермонтова, находится лишь только на пороге "очной ставки" с "веком", роковые последствия которой еще не поддаются расчету.

В нескольких стихотворениях этого периода негативное поле "звезд" усиливается; им противопоставляется сугубо положительная семантика "земли", однако она продолжает находиться во власти "соленых приказов" "звезд" (96). В данное описание входят все новые и новые эпитеты. "Звезды" Мандельштама – "грубые", "жестokie", "роковые", "колючие" (показательной в этом отношении представляется мысль о "звездной колючей неправде" из стихотворения *Я буду метаться по табору улицы темной*), а в полемику с Лермонтовым проникает новый мотив, заявленный в строке "И верещанье звезд щекошет слабый слух" (96, 101, 116). Недаром в стихотворении *Я по лесенке приставной* лирический субъект, дышащий "звезд млечных трухой" и "колтуном пространства", осознает, что в "этой вечной склоке" лишены смысла поиски "эолийского чудесного строя" (100)¹⁰. Сказанное, однако, не означает, что Мандельштам отказывается от контакта с "музыкой сфер" в процессе собственного "пения". Он только в большей степени, чем в предыдущий период уделяет внимание "земному", пытаясь высвободить его от злосчастного влияния "звездного" молока и соли (символы эти, расшифровывающие мнимость мира "звездного неба", обладают сплошной негативной семантикой) и, во всяком случае, определить пространство для реальной, "земной" жизни поэтического субъекта, готового "терпеливо ждать", как читается в стихотворении *Кому зима – арак и пунш голубоглазый* (97). Ключевое полустипение этого текста "Я все отдам за жизнь" (96) представляет собою не только конспект программы мандельштамовского лирического субъекта, вступившего в поединок с "веком" (к тому по всем правилам "земной" поэтики акмеизма), но и дальнейшее углубление полемики с Лермонтовым – автором стихотворений *Выхожу один я на дорогу*, *И скучно и грустно*, *Пленный рыцарь* и *Не верь себе*. Мандельштам не разделял мысли Лермонтова о том, что жизнь "такая пустая и глупая штука", он никогда не стремился, вслед за Лермонтовым, к освобождению от оков жизни, ища надежное пристанище в смерти, и концепции "второй жизни" в его стихах постоянно противопоставлялась идея единственной, "земной" жизни; в отличие от автора "пораженческих" стихов вроде *Не верь себе*, Мандельштам не считал возможным порицать "вдохновение" и плоды "простых и сладких звуков" (299, 326, 288). До конца своей жизни он останется в кругу полемики с "прощальным" Лермонтовым, которого будет опровергать в первую очередь и сам им, то есть его

"ранними" стихами, по-своему программными для юного романтика (ср.: "Я жить хочу! хочу печали" и "Он хочет жить ценою муки, / Ценой томительных забот" – 242, 243). Об этом свидетельствует продолжение упомянутого полустихия "Я все отдам за жизнь", в котором отгадывается реминисценция из Лермонтова ("мне так нужна забота" – 96).

Кроме стихотворения *Кому зима – арак и пунш голубоглазый*, в этот период выделяется еще три текста, в которых продолжается диалог Мандельштама с Лермонтовым. Это *Концерт на вокзале*, *Грифельная ода* и *1 января 1924*, написанные между 1921 и 1924 годом. *Концерт на вокзале*, открывающий раздел новых стихов в сборнике *Стихотворения*, как бы задает полемическую ноту в указанном диалоге, поскольку стихотворение это начинается с прямого намека на стихи *Выхожу один я на дорогу* ("Нельзя дышать, и твердь кишит червями, И ни одна звезда не говорит" – 95). По ходу текста можно предположить, что диалог с Лермонтовым примет характер взаимопонимания (третья строка "Но, видит Бог, есть музыка над ними" производит впечатление параллели к лермонтовскому пению "сладкого голоса")¹¹, однако эта надежда не сбывается, в частности, и потому, что заключительная строчка стихотворения ("В последний раз нам музыка звучит" – 95) оспаривает концепцию "второй жизни". Подобному выводу способствуют также реминисценции из близкого Мандельштаму Тютчева¹² и возможная перекличка с сюжетом *Заблудившегося трамвая* Гумилева (мотивы "сна" и "вагона", отправляющегося в загробный мир), опубликованного в том же, 1921 году¹³. Вместе с тем Мандельштам не покидает сцену диалога с Лермонтовым, поэтому сюжет его стихотворения подразумевает наличие откликов из *Сна* (заключительная фраза из второй строфы "Это сон" представляет собою в данном отношении отчетливый сигнал), варьируя лермонтовское "И снился мне сияющий огнями / Вечерний пир в родимой стороне" (334) в "И мнится мне: весь в музыке и пене / Железный мир так нищенски дрожит" (95). Данный интертекстуальный контакт стихотворений *Концерт на вокзале* и *Сон* предлагает дополнительные доказательства в пользу тезиса о том, что Мандельштам имел в виду и Гумилева, ибо в лермонтовском тексте (мотив умирания "с свинцом в груди", развивающийся также в стихотворении *Смерть поэта* – 333, 267) "предвосхищается" образ гибели автора *Огненного столпа*.

В *Грифельной оде*, одном из центральных мандельштамовских стихотворений двадцатых годов, раскрывается ряд перекличек с линией Державин (мотив записи о "реке времени" на "грифельной доске") – Хлебников (мотив "учебы" у природы), в который попадают и

"оглядки" на Лермонтова, в особенности на его стихотворения *Выхожу один я на дорогу* и *Не верь себе*. Вклад Державина в этом полилоге прямо опирается на хлебниковские отражения (в строке об "учениках воды проточной" – 107), однако он взаимосвязан также с Лермонтовым, поскольку в предпоследней строфе учеником "проточной воды" (то есть "реки времен") назван "кремень", чей образ не только соединяется с "водой", как и следует ожидать, исходя из факта наличия державинского мотива в стихотворении, но и вводится поэтом в широкий круг зашифрованных символов в начальной строфе, среди которых выделяется яркий намек на *Выхожу один я на дорогу* – "Кремнистый путь из старой песни" (с вариацией "В кремнистый путь из старой песни" в последней строфе, обусловленной кольцевой композицией – 107, 109). Для подобного мотивного сцепления Мандельштам имел ряд оснований. Если в *Концерте на вокзале* взаимосвязанность Лермонтова и Гумилева оправдывались их статусом "учителя" и "ученика" и мученической гибелью обоих поэтов, то связь Лермонтов – Хлебников в *Грифельной оде* находила подспорье в общей теме "пророка" и в хлебниковском стихотворении *На родине красивой смерти Малуке*, посвященном смерти Лермонтова. Что же касается Державина, роль его в полилоге поддерживалась концепцией "преходящего" мира, относящейся в том числе и к тому, что создается "через звуки лиры и трубы", которую по-своему воспринимал и Лермонтов в стихотворении *Не верь себе*.

Таким образом в *Грифельной оде* взаимосвязываются два основополагающих лермонтовских мотива – гармонии звезд ("Звезда с звездой – могучий стык" против "И звезда с звездой говорит") и ущербности поэтического акта, неспособного передать смысл "простых и сладких звуков", причем Мандельштам, рифмуя слово "стык" с "языком" и создавая своеобразное кольцевое построение первой и последней строф (чему способствует также символический повтор "с подковой перстень" – 107, 109), пытается противостоять как Державину, так и итогу лермонтовских размышлений об относительном значении поэтического творчества. Согласно меткому наблюдению О. Ронена мотивы "гармонии звезд" и "ситуации поэтического субъекта", приобретенные "на кремнистом пути", соединены друг с другом и на звуковом уровне (ср. "могучий стык" – "кремнистый путь" и "кремнистый путь" – "пустыня"), вследствие чего "пустыня" сближается с локусом "пророчествований" и соответствующими евангельскими коннотациями (кремнистый путь – крестный путь)¹⁴. Тема же "пророчествований" со всеми ее следствиями евангельского порядка, в рамках которой путь пророка и путь поэта идентифицируются, восходит к Хлеб-

никову (особенно в стихотворениях "воронежского" периода), однако ее начало положено в мандельштамовском ответе на стихотворение Лермонтова *Не верь себе*. Этим текстом, как известно, наряду с одним из заключенных фрагментов *Валерика* ("В самозабвенье / Не лучше ль кончить жизни путь? / И беспробудным сном заснуть / С мечтой о близком пробужденье" – 322), подготавливался отказ Лермонтова (в *Выхожу один я на дорогу*) от собственного голоса в пользу голоса в не поэтического субъекта и над ним. О. Роненом отмечены отклики трех образов из *Не верь себе* в *Грифельной оде* ("бред", "родник" и "язва")¹⁵, которым, по-видимому, сопутствует также словосочетание "гной душевных ран", однако гораздо важнее то, что Мандельштам, переинтерпретирующий послышку Лермонтова, и в этом случае исходит из возможностей, предоставляемых ему самим источником, вернее его эпиграфом из Барбье (кстати, поэта, стихотворения которого Мандельштам переводил): эпиграф этот, передающий точку зрения "толпы", становится противоречивым толчком к развитию аналогичных мыслей уже самого поэтического субъекта. По этим соображениям в *Грифельной оде*, взамен лермонтовского отказа от жизни и пения ("язва" – "вдохновенье"), могли быть написанными альтруистские, пророческие строки заключительной строфы ("И я хочу вложить персты / В кремнистый путь из старой песни, / Как язву, заключая в стык / Кремень с водой, с подковой перстень" – 109), в которых Мандельштам выбирает пение, чего бы такой выбор ни стоил¹⁶. Этим по сути были созданы предпосылки для концепции жертвенного пути творчества как нравственного акта-подвига, чем в свою очередь ранняя версия "сказочного" видения мира ("игрушечного" мира) становилась непродуктивной¹⁷. В этом процессе основополагающую роль сыграли трагические уходы Гумилева и Хлебникова¹⁸, аналог которым обнаружен в истории гибели Лермонтова. В данной связи перед Мандельштамом встала задача воспроизвести отдельные характеристики этих судеб и возвести их в цельную картину по-новому понимаемой "гибельной" истории русского поэтического субъекта, русского поэта вообще.

1 января 1924 выявляет первый образец подобного итога встречи поэта с "веком", в рамках которого откликом из Лермонтова принадлежит ведущее место. В интертекстуальном диалоге принимают участие несколько текстов Лермонтова (начиная с *Как часто, пестрою толпою окружен*, эпиграф которого "1-е января" попал в заглавие мандельштамовского стихотворения) – *Парус*, *Журналист*, *Читатель и писатель*, *Прощай, немытая Россия*, *Дума* и, разумеется, *Выхожу один я на дорогу*; к тому же мысль из второй строфы о том, что близок час, когда

закончится "Простая песенка о глиняных обидях / И губы оловом зальют" (111), можно понять и как намек на мотив из *Сна*, и как воспоминание о страшной гибели Лермонтова. Наличие мотивов из *Паруса* свидетельствует, что мандельштамовский лирический субъект разделяет ситуацию одинокого героя Лермонтова, попавшего в "жизненное море"; поскольку данная исповедь является также монологом поэта с высоко развитым моральным сознанием, строка "Белеет совесть предо мной" (112) представляет собою контаминацию зачина (сюжетного импульса) *Паруса* и высказывания писателя "Диктует совесть" (309) из стихотворения *Журналист, читатель и писатель*¹⁹. *Прощай, немытая Россия* обратила на себя внимание Мандельштама строчками "Быть может, за стеной Кавказа / Сокроюсь от твоих пашей, / От их всевидящего глаза, / От всеслышающих ушей" (330); к ним восходит мысль, разработанная в четвертой строфе ("Мне хочется бежать от моего порога"; "И некуда бежать от века-властелина..." – 112, 111), которая должна была пройти роковую проверку в последний период мандельштамовского творчества. В этой строфе объединяются мотивы "больного сына", "темноты", "мощной дороги" и "паруса" ("белеет"); указывающие на то, что поэтический субъект Мандельштама предстает в роли преемника лермонтовского героя из *Выхожу один я на дорогу*, а также из *Думы*, в которой рассматриваются взаимосвязанность и поляризованность двух поколений; "стареющий сын" и "больной сын" (111, 113), суть не что иное, как обозначения родства с лермонтовским "обманутым сыном" (282), с поколением, унаследовавшим судьбу современников Лермонтова, что подтверждается как общей принадлежностью этих стихотворений кругу "чаадаевской" темы, так и ее отдельными сигналами, продолжающими старый державинский мотив и развивающими его вплоть до современной ему, Мандельштаму, эпохи ("реки Времен обманных и глухих" в качестве результата обыгрывания мотивами "обманутого сына" у Лермонтова и "годов глухих" в блоковском стихотворении *Рожденные в года глухие* – 111; 282). Мотив "обмана" налицо и в стихотворении *Как часто, дestroю толпою окружен*, к тому обусловленный ситуацией "забытья", характерной и для *Выхожу один я на дорогу*; поскольку "толпа" р а з р у ш а е т видение "старинной (поэтической) мечты" и ее "обман" становится наглядным, для поэта нет иного выбора, как бросить в лицо разрушителю "железный стих" (298–299). В *1 января 1924* лермонтовский "железный стих" откликается пародийно в мотиве "простой сонатины" (113), которым стихотворение также заканчивается. Он является итогом процесса (заметно сниженным, ибо "простая сонатина" пишущих машин есть только "тень сонат могучих" – 113), возмещаемого мотивом "Он слышит вечно шум, [...] Времен обманных и глухих", в

рамках которого образ из *Выхожу один я на дорогу* объединяется с мандельштамовским словосочетанием-метафорой "шум времени"; данное "единство" преследует цель священную – предостеречь от последствий эпохи, губящей исподволь, но надежно, в том числе и поэтов²⁰.

4.

В тридцатые годы тенденция отождествления поэтического субъекта Мандельштама с лермонтовским героем достигает апогея и своеобразно заканчивается, несмотря на то, что отдельные мотивы из *Выхожу один я на дорогу* Мандельштамом продолжают обыгрываться при помощи разного рода сюжетных инверсий. Подобно Лермонтову, автор *Шума времени* находится в опальном положении, он отвергнут властями и толпой, от злого взора которых пытается скрыться. Вместе с тем он в полном согласии с Лермонтовым чувствует, что он "пророк" – "нищий", однако лермонтовская мысль о "второй жизни" Мандельштаму по-прежнему остается чуждой.

Приведенные выше строчки из стихотворения *Прощай, немытая Россия*, объединяясь с мотивом "бегства из городов" (344) в *Пророке*, откликаются в начальных строках текста *Нет, не спрятаться мне от великой муры*, а также в заключительных строках стихотворения этого же, 1931 года *Мы с тобой на кухне посидим* ("Чтобы нам уехать на вокзал, где бы нас никто не отыскал" – 165, 160). Поскольку у Лермонтова ситуации "готового к побегу" героя "пророка" отождествляются друг с другом, Мандельштам, следивший за этой мотивной контаминацией, обнаруживает в *Пророке* нужный для него образ "нищего", а в стихотворении *Не верь себе* образ "(бешеной) подруги" (344, 288). Таким образом в стихотворении 1937 года *Еще не умер ты, еще ты не один* явление "нищенки-подруги" оспаривает до поры до времени ситуацию одинокого и заранее приговоренного к гибели пророка, причем в данном тексте линия оспаривания источника проведена через особое восприятие мотивов *Выхожу один я на дорогу* ("мглы", "спокойной жизни", "дней и ночей") вплоть до характерной для Мандельштама сюжетной инверсии (у Лермонтова "сладкий голос" поет обретенному "вторую жизнь" поэтическому субъекту, у Мандельштама речь идет о безгрешности "сладкогласного труда" самого лирического героя – 342; 368). Однако подобный поворот сюжета мандельштамовского героя был лишь попыткой заклęcia рокового конца, связанной с тем, что Мандельштам (еще с 1 января 1924) не покидала мысль, что личная его судьба предопределена гибелью Лермонтова и Гумилева. На самом деле, он пребывал в глубочайшем одиночестве²¹, и в иных случаях псевдооптимистическое

видение самоутешительного *Еще не умер ты, еще ты не один* оборачивались судьбоносным желанием (впрочем, не так уж далеким от сюжетной ориентации стихотворения *Прощай, немытая Россия*) "быть уведенным" в енисейскую ночь и мрачным образом "бушлатника", покоющего свою "шершавую песню" (в *Колют ресницы. В груди прикипела слеза* – 162, 164), то есть опять-таки сценой, грустно полемизирующей с лермонтовской концепцией "второй жизни"²².

Согласно Н. Мандельштам "постоянной темой" поэта была мысль "умереть, оставив след в жизни"²³. Впервые она намечена в стихотворении 1932 года *Сегодня можно снять декалькомани* (в строках "Я, кажется, в грядущее вхожу / И, кажется, его я не увижу" – 190), более подробно развивается в одиннадцатом восьмистишии 1933 года (*И я выхожу из пространства*), в котором поэтический субъект уже прямо смотрит в лицо "бесконечности" и по-хлебниковски – один – читает ее "дикий лечебник, / Задачник огромных корней" (201–202), и с большим эффектом завершается в первом шестистишии стихотворения *Не мучнистой бабочкою белой*, варьирующем условное видение "второй жизни" у Лермонтова: "Не мучнистой бабочкою белой / В землю я заемный прах верну. / Я хочу, чтоб мыслящее тело / Превратилось в улицу, в страну" (222–223)²⁴. Изменилось в данной связи и отношение Мандельштама к ночному, лермонтовскому небу. В стихотворении *Небо вечера в стену влюбилось* благодаря этому восстанавливается прямая речь между героем и "мглою" неоконченной вечности²⁵, то есть крестным путем Христа, в *Я скажу это начерно – шепотом* небо ("небоохранилище") впервые Мандельштамом названо "раздвижным и пожизненным домом" (256), в *Не сравнивай: живущий не сравним* поэт как будто отвергает весь свой предыдущий мысленный опыт (ср.: "Неба круг мне был недугом"), выражая готовность "бродить" там, "где больше неба мне" (239). Тем не менее, мандельштамовское небо было не воронежским, и даже не петербургским, а тосканским, "всечеловеческим" (239) и, в итоге, дантовским, как показывают начала обеих версий стихотворения *Заблудился я в небе... Что делать?* Лишь под этим небом поэту открывается (причем единственный раз) то, к чему стремился герой Лермонтова, – взаимосвязанность "земного" ("я") и "небесного" начал во "второй жизни", выявляющаяся в великолепном образе последних двух строк первой версии стихотворения ("Чтоб раздался и шире и выше / Отклик неба во всю мою грудь" – 258). Однако и этот ход мысли Мандельштама был не окончательным: уже в следующем стихотворении *Может быть, это точка безумия* он отказывается от указанной взаимосвязанности и ищет "наполненного музыкой дома" здесь, "на земле, а не на небе", надеясь "дожигать" до этой фантастической картины (259). В

данной трактовке нельзя не усмотреть своеобразной мандельштамовской отповеди на дилемму, заданную сюжетом стихотворения *Земля и небо* Лермонтова.

Выход навстречу небу – "пожизненному дому" был для Мандельштама, конечно, надуманным. Но в тридцатые годы не менее отвлеченной представлялась его попытка, – обусловленная, видимо, его еврейским происхождением, – любой ценой утвердить личное право на жизнь со всеми вытекающими последствиями. В противовес лермонтовскому "Я б хотел забыться и заснуть" (342) его герой повторяет навязчивое, заклинательное "Я еще не хочу умирать" (в *Ленинграде* – 158)²⁶, "Я должен жить, хотя я дважды умер" (213), "Ты – горловой Урал, плечистое Поволжье / Иль этот ровный край – вот все мои права, – / И полной грудью их вдыхать еще я должен" (в *Разрывы круглых бухт и хрящ и синева* – 250–251)²⁷; крик этот столь насыщен горечью и отчаянием, что в нем оксюморонным образом уживаются понятия ж и з н и и с м е р т и ("Еще мы жизнью полны в высшей мере"; "Душно, и все-таки до смерти хочется жить" – 212, 163)²⁸. Порою Мандельштам, сознающий гибельность своего пути и судьбы, парафразирует лермонтовские слова, используя при этом даже его размер (см. строчку "Надо смерть предупредить, уснуть" в *Мастерица виноватых взоров* – 209), однако в других стихах он высказывает пожелание, чтобы и "сон", и "смерть" м и н о в а л и его, стремящегося "услышать ось земную" (в *Вооруженный зреньем узких ос* – 251), то есть обнаружить роль самого себя в миродвижении (ср. параграмматическую связь между "ось" и "осы" с одной, и его имени "Осип" с другой стороны). Если в самом начале тридцатых годов поэт еще мог утверждать, что он "говорит с эпохой" (*Полночь в Москве* – 184), что, во всяком случае, он *хочет* разговариваться, выговорить правду", собираясь "выйти" на свою дорогу (ср. также его строку "Холодным шагом выйдем на дорожку" в *Довольно кукситься, бумаги в стол засунем*, бесспорно снижающую ситуацию лермонтовского героя в *Выхожу один я на дорогу* – 175, 171), то к середине данного периода подобные стремления сменяли как правило безутешные строки вроде "Я в сердце века – путь неясен, а время отдаляет цель", ограничивающие возможности противостояния лермонтовскому замыслу "второй жизни".

Для оценки отношения позднего Мандельштама к послылкам позднего Лермонтова наиболее показательны *Стансы* и *Стихи о неизвестном солдате*. *Стансы* писались одновременно с мандельштамовским "завещанием"-стихотворением *Да, я лежу в земле, губами шевеля*, в котором утверждалась для русской поэзии новая мысль об извечной арбитражности поэтического "голоса из-под земли"; последнее стихотворение

Стансов по сути повторяло эту формулу, взаимосвязывая образ поэта-преемника *Слова о полку Игореве* с образом земли, звучащей "в голосе моем после удушья" (218). С другой стороны, упоминание об "удушьи" отсылает к мандельштамовской символике "дыханья" (в том числе "песни-дыханья") и, далее к Лермонтову и его концепции "второй жизни". В этом отношении *Стансы* не что иное, как верноподданническое на первый взгляд переложение мотивов и приемов *Выхожу один я на дорогу* с целью очередного оспаривания указанного замысла и его действительности в его, Мандельштама, судьбе. Так, в первой строфе лермонтовской форме "Я б хотел" ("Я б желал") противопоставляется категорический зачин цикла "Я не хочу", а сцена "уснувшей земли" и отсутствия контактов героя Лермонтова с ее обитателями замещается не менее отчетливым "Я в мир вхожу, и люди хороши". В третьем стихотворении Мандельштамом блестяще использованы и лермонтовские мысли, и его рифма ("Я должен жить, дыша и большевея, / И перед смертью хорошея")²⁹; первая строка из данного примера повторяется в начале седьмого стихотворения уже в блоковском контексте (мотив "я помню все", варьирующий соответствующие строчки *Скифов* и опирающийся на близкое Мандельштаму *Возмездие*), однако для того, чтобы лишний раз противостоять лермонтовскому (ср. оппозицию "память" – "забыть"). Наконец, строка "Моя страна со мною говорила" явно полемизирует с лермонтовским "И звезда с звездою говорит" (217–218; 342). Тем не менее, *Стансы* в целом производят впечатление к р и к а загубленного "веком" поэта, который достиг того, о чем лишь мечтали художники прошлого, соединив звуки "неба" и "земли" и поместив их в центр вселенной – грудь поэта.

В цикле *Стихи о неизвестном солдате*, – вернее в первом его стихотворении, сводятся воедино элементы диалога с Лермонтовым (от *Валерика* и до *Выхожу один я на дорогу* и *Пророка*), из которого выделяется итоговая, шестая строфа: "И за Лермонтова Михаила / Я отдам тебе строгий отчет, / Как сутулого учит могила / И воздушная яма влечет" (245). Стихи эти – поминальное слово об убитом Лермонтове – "Демоне"³⁰, произносимое не перед взором "изветливых звезд", а перед "ласточкой хилой" (244, 245) в ознаменование того, что в минуту ненадежную и непрочную нужно вспомнить о позабытом слове, то есть призвать в судьи и спасители Христа. По этой причине из цикла выкинута строчка "Это зренье пророка смертей"³¹, слишком прямо отсылающая к образу лермонтовского "пророка" и как бы опровергающая линию "Демона", однако функция этой строки в *Стихах о неизвестном солдате* сохраняется косвенно, ибо Мандельштаму необходимо и на этот раз (как уже было в пору *1 января 1924*) выстроить ряд поэтов – жертв

"века", возглавляемый Лермонтовым и имеющий продолжение в судьбе Гумилева (вспомним хотя бы его символику Слово – Христа в *Слове*) и его самого. Таким образом под знаком Лермонтова попутно заканчивался и мотив "кремнистого" – "крестного пути", причем в звуковую игру теперь входило не только слово "кремень", но и "Кремль"³², бесспорно намекающий на роковую роль "Вождя" в описанной выше истории. Как показывает творчество И. Бродского, Мандельштам – летописец кремнистого пути русских поэтов оказался прав во всех отношениях: *Стихи о зимней кампании 1980-го года*, продолжая эту историю, отправлялись от источников из Лермонтова и Мандельштама³³.

5.

Подводя итоги по теме восприятия Мандельштамом лермонтовского наследия, следует отметить немаловажную роль этого диалога для развития образа поэтического субъекта в русской поэзии. Лермонтов был первым поэтом, осознавшим историю лирического "я" как роковой путь к гибели; назвав в *Смерти поэта* Пушкина "невольником чести" (267), он безо всяких обиняков указал на своего предшественника в данном понимании судьбы художника. Впоследствии, однако, русские поэты надолго и прочно забыли о лермонтовской формуле. Даже Блок, построивший историю странствий своего лирического героя под знаком его неукоснительного движения к смерти – Голгофе и справедливо заслуживший замечание Белого относительно его "рукоположения Лермонтовым", не чувствовал в данной связи родственных отношений к Лермонтову; Блок по сути узаконивал иную традицию, идущую также от Пушкина, но касающуюся другой темы – назначения поэта в мире, живущем по законам "толпы". О Лермонтове вспомнил лишь только Мандельштам, который обнаружил разительное сходство в судьбах Гумилева и самого себя и вместе с тем не заметил этого сходства в историях противостояния "веку" таких его жертв, как Есенин и Маяковский; с другой стороны, Мандельштам не обошел вниманием и лермонтовское восприятие Пушкина как "невольника чести", о чем свидетельствовал образ "последнего невольника" в стихотворении *Да, я лежу в земле, губами шевеля* (214). Высказывания автора *1 января 1924* вроде тех, что его "беседа" с Гумилевым "никогда не прервется" и что он сам "к смерти готов", суть лучшее доказательство вполне осознанной причастности Мандельштама к этой традиции. Неоднократные заявления Бродского о том, что его главными учителями были Мандельштам и Цветаева тоже вписывались в обоснованную

Лермонтовым историю русского поэта и его лирического субъекта. То, что в случае Бродского ее действительность оказалась нарушенной, а сама традиция возможно оборванной относится к ряду непредсказуемых явлений, равнозначно соотнесенных как с историей жизни, так и с историей литературы³⁴.

Примечания

- 1 О. Мандельштам, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 1, Вашингтон 1967, 182 (далее по этому изданию с указанием страницы в тексте).
- 2 О. Ронен, *An Approach to Mandel'stam*. Jerusalem 1983, 259.
- 3 М. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, Москва 1969, 338 (далее по этому изданию).
- 4 О. Ронен, занимающийся исследованиями мандельштамовской полигенетической цитаты, блестящим образом разобрал взаимосвязанные источники у разных поэтов, а также проблему восприятия Мандельштамом того или иного источника через посредство текстов более современных авторов. Об обстоятельности его анализа нагляднее всего свидетельствует тот факт, что израильский исследователь обнаруживает лермонтовские параллели даже в мандельштамовских переводах из Огюста Барбье (О. Ронен, *Указ. соч.*, 221–222). Отметим, однако, что и у О. Ронен порою наблюдаются недостаточно точные выводы. Так, например, он утверждает, что взаимосвязанность двух подтекстов *Грифельной оды* (из державинской *Реки времен* и лермонтовского *Выхожу один я на дорогу*) указывает на новую проблему – использование Мандельштамом п о с л е д н и х по времени текстов русских поэтов в качестве подтекста (в частности, стихотворения Фета *Когда дыханье множит муки в Дайте Тютчеву стрекозу* – Там же, 61). Дело, по-нашему, в том, что Мандельштам использует не обязательно последние, но ключевые стихотворения своих предшественников, которые в основном принадлежат к их последнему творческому периоду.
- 5 Во втором из приведенных выше стихотворений существует лермонтовский сигнал – слово "лелеять", перенятое с инверсивной ролью по отношению к источнику (у Лермонтова оно соотнесено с эффектом, который "сладкий голос" производит на "слух" поэтического субъекта, у Мандельштама же слово это относится к сфере свойств самого поэтического субъекта) и объединенное с сигналом из лермонтовского текста *Дума* ("детские думы лелеять" – 3), разумеется, и в данном случае с полемической целью. Упомянутая инверсивная роль

- и полемическая ориентация по отношению к лермонтовскому мотиву сохранились и в других сходных примерах этого периода. См., например: "И, несозданный мир длея, / Я забыл ненужное 'я'" (*Отчего душа так певуча*); "И презрительный длею мир" (*Темных уз земного заточенья*); "Я только петь и умирать умею. [...] И черный хаос в черных снах длею" (*Качает ветер тоненькие прутья*, 15, 125, 366).
- 6 Обратим и здесь внимание на наличие удвоенного лермонтовского сигнала в последней строке ("Дум туманный перезвон..." – 13).
 - 7 Ср. и начальную строчку этого стихотворения, в которой контаминированы два упомянутых мандельштамовских мотива – отклика из Лермонтова: "Нельзя дышать, и твердь кишит червями" (95).
 - 8 Роль Лермонтова в развитии этого мотива выражается и в том, что уже в *Камне* Мандельштам от "акмеистского" гимна "камню" переходит к гимну "дереву" и, в особенности, "дубу" (см. соответствующие строки в *Notre Dame* и *Уничтожает пламень*, 24, 45).
 - 9 Роненовские анализы этих текстов, несколько отличающиеся от наших, см. в О. Ронен, *Указ. соч.*, 203, 150, 220. Особый интерес представляют его находки относительно связей стихотворения *Ты прошла сквозь облако тумана* с текстом *Грифельной оды* и поэзией Анненского.
 - 10 Отметим здесь еще одну иллюстрацию полемики с лермонтовской строкой "И звезда с звездой говорит" в указанном контексте, – "верещанью звезд" Мандельштам противопоставляет необязательное "говорение" поэтического субъекта ("Я хотел бы ни о чем / Еще раз поговорить" в *Я не знаю, с каких пор*, 99).
 - 11 Думается, что в данном случае О. Ронен допускает ошибку, утверждая, что в *Концерте на вокзале* Мандельштам отменяет лермонтовскую "гармонию звезд" за счет гоголевской "музыки", как "единственного подлинного источника единства в умирающем XIX веке", "лишенной звезд" (О. Ронен, *Указ. соч.*, 74). "Музыка над нами" тоже из Лермонтова, невзирая на то, что "пенье аонид" тяготеет к мотивам, отличающимся от лермонтовских.
 - 12 Более подробно об этом см. в комментариях к первому тому *вашиingtonского издания* Мандельштама (463).
 - 13 В данных комментариях образ ухода вагона в загробный мир рассматривается неверно, в контексте лишь тючевских реминисценций (Там же). На наш взгляд, гибель Гумилева была для Мандельштама достаточным поводом почтить его память и подобным образом.

- ¹⁴ Евангельская семантика "кремнистого пути" выявлена О. Роненом, исследовавшим ее по ходу разгадывания ряда темных мест *Грифельной оды* (см., в частности, его истолкование мотивов "предтечи" и "кремня" – О. Ронен, *Указ. соч.*, 219, 208–209). О. Ронен также указал на соизмеримость мандельштамовских "облаков" (в строке "На мягком сланце облаков" – 107) и лермонтовского "тумана", а также на отражение лермонтовской символики "дуба" (в образе "вечно зеленеющего дуба") в строке Мандельштама "Изнанка образов зеленых" (108) (Там же, 71, 162). К этому можно добавить, что строчка "Мы стоя спим в густой ночи" (107) построена при помощи контаминации и переосмысления лермонтовских образов из *Выхожу один я на дорогу*, откуда, по-видимому, взята и переиначена также символика "голоса" ("Мы только с голоса пойдем, / Что там царапалось, боролось, / И черствый грифель поведем / Туда, куда укажет голос" – 108).
- ¹⁵ О. Ронен, *Указ. соч.*, 103.
- ¹⁶ В данном контексте см. истолкование О. Роненом строчек рукописной версии *Грифельной оды*, "Записан сдвиг, записан страх, Читай: кремневых гор осечка", как намек на сцену гибели Лермонтова (Там же, 214). См. также евангельскую подоплеку выражения "вложить персты в язву", и бесспорную взаимосвязанность этого образа с хлебниковским тезисом о "целебной" роли стихов.
- ¹⁷ О. Ронен, *Указ. соч.*, XV.
- ¹⁸ Тема Мандельштам и Хлебников заслуживает всестороннего внимания, которое в критической литературе пока что отсутствует. Отметим здесь лишь то, что начало *Концерта на вокзале* ("Нельзя дышать, и твердь кишит червями" – 95) заключает в себе отчетливый хлебниковский образ ("Все ваше небо – яблоко гнилое, / Пора прийти и червякам!"; "Я ваше небо проточу / Суровой долей червяка" – *Собрание произведений Велимира Хлебникова*, том 3, Ленинград 1931, 209, 208). При этом, конечно, следует иметь в виду, что "ваше небо" Хлебникова разнится от мандельштамовского "неба".
- ¹⁹ См. также находку О. Ронена, касающуюся структурного сходства строк "И мачта гнется и скрипит" (254) и "Вся полость трется и звенит" (112) (О. Ронен, *Указ. соч.*, 280). Сходством этим определяется мандельштамовский прием: муки контакта с внешним миром отнесены к самому поэтическому субъекту (при сохранении метонимического выражения метафорическая вязь переходит из в н е ш н е г о в о в н у т р е н н е е).
- ²⁰ О. Ронен обходит вниманием данное развитие мотива, характерное для второго мандельштамовского периода в целом, причем отмеченная им параллель между строками "Каким железным, скобяным товаром" и "Ужели я предам позорному злословью" с одной, и лермон-

товским "И дерзко бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью" с другой стороны представляется весьма неубедительной (О. Ронеп, *Указ. соч.*, 233).

- ²¹ Ср. хотя бы начальную строчку стихотворения *В лицо морозу я гляжу один* и "И я один на всех путях" из *О, как мы любим лицемерить* (237, 177). Во втором из приведенных примеров обыгрывается знаменитое брюсовское "Мы на всех путях дойдем до чуда" из программного *Каждого мига*.
- ²² Ср. у Лермонтова: "сиянье голубом", "всю ночь" и "Про любовь мне сладкий голос пел" (342) и у Мандельштама: "Чтоб сияли всю ночь голубые песцы" и "Так вот бушлатник шершавую песню поет", особенно в контексте повествования о "ком-то чудном", торопившем "что-то [...] забыть" героя, которому "все-таки до смерти хочется жить" (162, 164, 163).
- ²³ Н. Мандельштам, *Книга третья*, Париж 1987, 253.
- ²⁴ Показательно, что пожелание это высказывается поэтом на фоне "потери дыхания" (см. строку "Мне с каждым днем дышать все тяжелее" – 190), когда приобретает статус источника пения (см. "Уже не я пою – поет мое дыхание" в *Пою, когда гортань сыра, душа суха* – 250). Подобного мотива у Лермонтова, разумеется, нет, однако во втором из указанных стихотворений Мандельштам обыгрывает ряд мотивов из *Выхожу один я на дорогу* ("грудь", "тиха", "дыханье", "слух"), причем упоминание о "песне бескорыстной" возможно отсылает также к последней реплике Писателя, умышленно уподобленного Лермонтовым "пророку" (ср. строку о "моей пророческой речи" – 310), в *Журналисте, читателе и писателе*, а образ "горных ножен" (250) косвенно ассоциируется как с локусом гибели Лермонтова, так и с символикой его поэтического "кинжала" из *Поэта*, в котором герой, кстати, тоже назван "осмеянным пророком" (284). См. также брюсовское обыгрывание мотива "ножен" в *Кинжале*, к которому предпослан эпиграф из названного лермонтовского стихотворения.
- ²⁵ В вашингтонском издании сочинений Мандельштама последние две строчки этого текста, озаглавленного *Тайная вечеря*, читаются неверно ("Той же вечера новые раны, / Неоконченной росписи мгла" – 257). Вместо приведенного следует читать "Той же росписи новые раны – / Неоконченной вечности мгла" (цит. по: *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама*, Воронеж 1990, 177).
- ²⁶ Словосочетание "мертвецов голоса" из этого стихотворения отсылает как к ситуации героя лермонтовской *Любви мертвеца* (324–325), так и к общей судьбе Лермонтова и Гумилева. Ср. также обыгрывание лермонтовского "Чтоб всю ночь, [...] / Про любовь мне сладкий голос

пел" и последующего образа "шума" темного дуба в заканчивающем *Ленинград* двустишии: "И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных" (159).

- 27 Использование Манделъштамом пушкинского (*Из Пиндемонга*) мотива "прав" поэта указывает на правомерность данного стремления, находящего опору в поэтической традиции.
- 28 См. также фразеологически сходную строку "Держу пари, что я еще не умер" в *Довольно кукситься, бумаги в стол засунем* (171).
- 29 Подобная аналогия с лермонтовской рифменной парой "лелея" – "зеленя" наблюдается также в стихотворении *Сосновой роицы закон* ("жаляя" – "коричневая" – 230), причем само слово "жаляя" представляется лермонтовским (см. "жалю ли о чем?", а также "И не жаль мне прошлого ничуть" – 342).
- 30 Предшествующие данной цитате строки "Как мне с этой воздушной могилкою / Без руля и крыла совладать?" (245) ассоциируются с образом из *Демона* ("На воздушном океане / Без руля и без ветрил").
- 31 Н. Манделъштам, *Указ. соч.*, 256.
- 32 Ср. ход ассоциаций Манделъштама в связи с возникновением стихов *Внутри горы бездействует кумир* (Там же, 223). Возможность считать горного кумира "уснувшим сказочным героем" свидетельствует о том, что Манделъштам так и не смог принять парадигматическую ситуацию "забывшегося" и "уснувшего" героя Лермонтова.
- 33 См. в: Зеев Бар-Селла, "Все цветы родства" Из книги *Иосиф Бродский. Опыт чтения*, 22, 37, 1984, 192–208.
- 34 Вопросы отношения Бродского к наследию Лермонтова заслуживают самого пристального внимания. Бродский чувствовал большую необходимость в "собеседовании" с Лермонтовым, особенно в новейший, итоговый период. В этой связи показательно, что он, в частности, разрабатывает отдельные мотивы лермонтовских стихотворений, заданные их названиями (например, стихотворения *Элегия* в одноименном тексте или стихов *Благодарности* и *Я входил вместо дикого зверя в клетку*). Для того, чтобы понять, как Бродский видоизменяет движение мысли Лермонтова достаточно сопоставить его строку "Век скоро кончится, но раньше кончусь я" (из *Fin de siècle*) с лермонтовским "Я раньше начал, кончу ране" (из стихотворения *Нет, я не Байрон, я другой*, 237).