

Евгений Сошкин

ГОРЕНКО И МАНДЕЛЬШТАМ

I. Тема наркотиков как повод к цитации

Сравнительно небольшой по объему корпус произведений русско-израильского поэта Анны Горенко (1972 – 1999) изобилует многообразными операциями над чужим словом или его имитацией – от скрытых реминисценций до мнимых цитат. Круг ее источников частью вполне обычен: Пушкин, Анненский, Пастернак, Цветаева, Бродский и другие русские классики; частью менее тривиален: ивритские поэты второй половины XX в. (Давид Авидан, Хези Лескли, но прежде всего Йона Волах) и русские поэты Израиля (Михаил Генделев, Гали-Дана Зингер, Владимир Тарасов и др.). Но независимо от меры очевидности того или иного заимствования, в условиях цитатного бума, в которых Горенко довелось работать и которые сама она обозвала „постсупермаркетом“, широкое использование поэтических полуфабрикатов абсолютно ожидаемо.

И все же цитата получает у Горенко функцию, существенно отличную от той, что могла быть продиктована литературной модой: в ее творчестве цитата как прием порой строится на контрасте двух исторических и литературных контекстов, принижая высокое и профанируя сакраментальное, но даже тогда цитация не паразитирует на этом контрасте, не скатывается в заговорщическое подмигивание читателям-современникам: со своим источником заемное слово диссонирует на уровне глубоко личном, на уровне персональной дистанции – и отнюдь не только временной – между цитирующим и цитируемым.

Несократимость этой дистанции обусловлена физиологически. Так, теме наркотиков и мучительной потребности в таковых не единожды сопутствует парафразирование классиков¹ (которые, что характерно, совершенно чужды этому дискурсу² или даже исторически с ним несовместимы³).

1 Наркотики, прямо или косвенно упоминаемые Горенко, настоящая статья рассматривает обобщенно, без учета их многообразия.

2 Например, Бродский пишет о наркотиках подчеркнуто дистанцированно, с позиций представителя иной, алкогольной культуры, которому необходимо найти психологическое, а по существу – моральное оправдание чьей-либо наркотической зависимости:

Цитатный фонд, привлекаемый Горенко в данном контексте, включает, например, знаменитую блоковскую строку, которая спровоцировала выразительный моностих:

Ночь. Улица. Фонарь. Закрыто.⁴

Но большей частью Горенко адаптирует Мандельштама. Например, стих „На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!“ (П/103)⁵ интерпретируется ею как ностальгический по отношению к Питеру, а *игольное ушко* вытесняется двуединством разномасштабных игл – иглы для инъекций и Адмиралтейской иглы:

На вершок бы мне города! Он бы вместился в иглу,
Ею он и грозит и пугает бумажный флот
Город в два корабля и с иголкой одной
Посмотри на него и глаза открой <25>⁶

Впрочем, *игольное ушко* исходного текста само по себе имеет прямое отношение к Адмиралтейской игле (Зубова 2001), так что Горенко даже не развивает, а комментирует Мандельштама (который и сам дал подсказку, упомянув *белые ночи*).

Два корабля из третьего стиха явно навеяны строкой „Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо“. Л.В. Зубова интерпретирует *двойку* Мандельштама следующим образом: „над часами Адмиралтейства находится [...] шпиль с парусным корабликом-флюгером. Стрелки лобых часов похожи на два поднятых весла, паруса же являются деталью Адмиралтейской иглы, эмблемы Петербурга“ (там же). Понимала ли Горенко – ошибочно – *двойку* как два отдельных парусника, или *два корабля* имеют у нее какую-то побочную референцию – неясно.

„Он начал пить, впоследствии – колоться / черт знает чем. Наверное, с тоски, // с отчаянья – но дьявол разберет. / Я в этом, к сожалению, не сведущ“ („А. Фролов“).

³ См. стихотворение Горенко „Сон разроссийский куст“ (пункт <21> списка в конце статьи), которое лексически, ритмически, интонационно имитирует пушкинскую лирику.

⁴ Моностих ранее не публиковался, но среди знакомых Горенко имел хождение на правах фольклора – вплоть до забвения авторства. Впрочем, Горенко и не рассматривала этот экспромт как полноценную поэтическую продукцию.

⁵ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, произведения Мандельштама обозначены посредством квадратных скобок с указанием тома (римской цифрой) и, через дробь, номера текста (арабской цифрой) по изданию (Мандельштам 1993 – 1994). При цитировании прозаических сочинений, драматических текстов и черновых набросков к стихам указывается также номер страницы (после двоеточия).

⁶ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, стихотворения Горенко обозначены числом в ломаных скобках, совпадающим с порядковым номером текста в списке, помещенном в конце статьи.

Четвертая строка дает понять, что „свидание с любимым городом мыслится [...] лишь как заочное, в снах или грезах“: *посмотри... и глаза открой*. То, что автор „снова увидит его [...] не рассчитывает, подтверждается отчетливой связью приведенных строк со стихотворением Бродского „То не Муза воды набирает в рот...“, где говорится о вечной разлуке: „Навсегда расстанемся с тобой, дружок. / Нарисуй на бумаге простой кружок. / Это буду я: ничего внутри. / Посмотри на него – и потом сотри““ (Сошкин 2002, 219). Эта последняя аллюзия позволяет возвести к Бродскому и уподобление Адмиралтейской иглы – шприцу: приведя цитату из „Полдня в комнате“ („В полдень, гордясь остротой угла, / как возвращенный луч, / обезболивала игла / содержимое туч“), Г.Г. Амелин и В.Я. Мордерер заключают, что „игла‘ Бродского, без сомнения, принадлежит Адмиралтейству: И всегда вдали золотая игла адмиралтейского шпиля, как перевернутый луч, пытается анестезировать содержимое облаков“ (Амелин, Мордерер 2001, 152) (авторы цитируют „Путеводитель по переименованному городу“ в переводе Л. Лосева). Ср. в эссе Бродского „Место не хуже любого“: „И как бы полусознывая это, ваша память подбросит гранитную набережную с обширными колоннадами из бывшей российской столицы [...] несколько бульваров вашего отрочества [...] готическую иглу или иглу обелиска, впрыскивающую свой героин в мышцу облака [...]“ (пер. Е. Касаткиной); ср. у Мандельштама: „Здравствуй, мой давний бред – / Башни стрельчатой рост! //.../ Неба пустую грудь / Тонкой иглоурань“ (1/86). Адмиралтейскую иглу Бродский сравнивает и с иглой энтомолога: „Мы не приколем бабочку иглой / Адмиралтейства – только изувечим“ („Похороны Бобо“), чему у Горенко тоже найдется аналог – и опять-таки в рамках „наркоманского“ дискурса: „жизнь обернулась как слабый исколотый миф / черные бабочки грудью садятся на риф“ <22> (отметим один и тот же прием сталкивания разномасштабных объектов в обоих текстах).

Комбинирование цитат из Мандельштама и Бродского в пределах одной строфы наводит на мысль, что Горенко, возможно, учитывала ту рецепцию (Ш/103) в творчестве Бродского, о которой пишет Л.В. Зубова, а именно зависимость строки „и водяное мясо застит слух“ („Одиссей Телемаку“) от „Глаз превращался в хвойное мясо“. Рассмотрев (Ш/103) в комплексе с циклом „Кама“, написанным в тот же промежуток времени, можно подкрепить наблюдение Л. В. Зубовой рядом аргументов, которых сама исследовательница не приводит. *Слух*, который „старше, чем сон“, ориентирован, конечно, на звуки прошлого и прежде всего на шум *синего моря*, ведь мечта о *синем море* носит не просто визуальный, но аудиовизуальный характер благодаря обратной гиперболе: „на игольное только *ушко*“. С другой стороны, сразу после *хвойного* мяса, которому уподоблен *глаз* (орган,

наиболее уязвимый для укола) в тексте появляется *игольное ушко*. Таким образом, в строке „и водяное мясо застит слух“, где *водяное мясо* подразумевает все тот же шум моря, буквальной цитатой из Манделъштата является не только *мясо*, но и *слух*. Кроме того, в обоих случаях *мясо* воздействует не на вкусовые рецепторы субъекта стихотворения (ср. „нормативный“ случай: „Только стихов виноградное мясо / Мне освежило случайно язык...“ [Ш/53]), а на другие органы восприятия – зрение и слух, тем самым участвуя в создании синэстетических тропов. При этом и у Манделъштата, и у Бродского метафорическое мясо сохраняет соленый вкус.⁷ У Бродского это вкус морской воды; у Манделъштата – и вкус утраченного *синего моря*, и вкус то ли проливаемых по нем слез, которые орошают ельник (Полякова 1997, 163), то ли самого этого ельника, который поэт стремится получше запомнить (засолить) (Гаспаров 2001, 661-662): „Да едва успеваешь леса посолить“ (Ш/106) (морская и лесная стихии у Манделъштата скрещиваются – ср. в переводе из Макса Бартеля: „Лесная загудела качка“ [Ш/132]). Лучше всего концепт зрительного впечатления, имеющего соленый вкус, объяснен самим Манделъштатом: „Дант, когда ему нужно, называет веки глазными губами. Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать [...] Итак, страданье скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к губастому глазу“ (Ш/248, 226-227).⁸

Дистанция, отделяющая Горенко от поэта-предшественника, порой мотивирована онтологически. Строчка Бродского „Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной“ („Я входил вместо дикого зверя в клетку...“) ложится в подтекст жалобы Горенко на краткость жизни: „что до жизни то оказалась женской“ <18> (женский пол связан для Горенко со смертным уделом [Сошкин 2002, 212]).

Цитата у Горенко иронична, но эта ирония пронизана собственным трагизмом без всяких кавычек, делающим цитату равновесной источнику. Поэтому Горенко не избегала заимствований и, по-видимому, не слишком боялась попасть в зависимость от кого-либо из любимых поэтов. Применительно к ее творческим принципам кажутся в высшей степени актуальными идеи Манделъштата о том, что поэзия всегда адресована неизвестному избраннику-потомку (И/253, 185-186), как, например, песни Данта, которые суть „снаряды для уловления будущего“ и „требуют комментария в Futurum“ (Ш/248, 238), и что поэзия должна производить „впечатление

⁷ Ср. пересечение колодежного и соленого: „Колот ресницы. В груди прикипела слеза“ (Ш/28). В других текстах Манделъштата с солью и колкостью связаны звезды, традиционно составляющие метафорическую пару глазам (Семенко 1986, 105; Рейфилд 1994, 304).

⁸ Здесь и далее пассажи-отступления, носящие факультативный характер, даны петитом наряду с длинными цитатами.

припоминания при первом же чтении“ (I/261, 207), а следовательно, „поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином“ (I/263, 214).

В поэзии Горенко эти принципы, на мой взгляд, наиболее полно реализуются как раз через подтексты из Мандельштама. Последний, как известно, – один из самых трудных для понимания русских поэтов. В свой черед стихи Горенко столь же темны по смыслу, сколь выразительны в семантическом и акустическом плане. Между тем и Мандельштам, и читательница, найденная им в потомстве, всегда подчеркнута конкретны; их слово может звучать непонятно или двусмысленно, но только не бессмысленно. Заведомая конкретность в сочетании с непонятностью интригует и настойчиво требует интерпретации.

Обращения Горенко к Мандельштаму не укладываются в рамки утилитарного приема, как часто бывает у нее, например, при использовании текстов Бродского. По отношению к мандельштамовскому слою ее стихов справедливо сказанное о подтекстах самого Мандельштама: „подтекст всегда не единичен [...] самый механизм подтекста неизбежно ведет к множественности, образующей более глубокую семантическую структуру“ (Левинтон, Тименчик 2000, 409). Но, как мы увидим, в случае Горенко эта множественность обладает более жесткой и утилитарной организацией, описание которой не только потребует достаточно интенсивного привлечения исходных – мандельштамовских – текстов, но и поможет выявить в них ряд семантических закономерностей. Установка проникнуть в чужую читательскую лабораторию неизбежно приводит к самостоятельным наблюдениям над предметом чужого чтения, и работа с текстами Горенко, сопряженная с воспроизведением ее собственной читательской мысли, дает возможность убедиться воочию, „сколько редкостных предчувствий“ (I/263, 214) способен внушить Мандельштам.

II. Стихи-гостинцы

Вчитаемся во вторую (заключительную) строфу <26>:

Нежный и бесчеловечный
Вкус изюма на язык.
Я с тобою к жизни вечной
И к бессмертию привык.

Эти строки варьируют реплику Батюшкова из одноименного стихотворения, воспроизводя рифму *привык – язык* (с инверсией рифмующих слов), а стихов *виноградное мясо* обращая в *изюм*:

И отвечал мне оплакавший Тасса:
 – Я к величавьям еще не привык;
 Только стихов виноградное мясо
 Мне освежило случайно язык... (III/53)

В стихотворении „К немецкой речи“, которое было написано тем же летом 1932 г., что и „Батюшков“, Манделштам сделал виноград одновременно и метафорой готического шрифта в двуязычном (с параллельным итальянским переводом) издании немецкого поэта Эвальда Христиана фон Клейста, и отсылкой к его четверостишию, вынесенному в эпиграф, где упомянут *сок лоз* (Гаспаров 2001, 656):

Чужая речь мне будет оболочкой,
 И много прежде, чем я смел родиться,
 Я буквой был, был виноградной строчкой,
 Я книгой был, которая вам снится (III/58).⁹

Виноград как метафора поэтического текста выступает связующим звеном между обоими стихотворениями (о связи „К немецкой речи“ с „Батюшковым“ см. [Тарановский 2000, 14]).

В заключительной строфе последнего (предсмертного) стихотворения Горенко вновь появляется изюм:

Господи, дай мне не навсегда но отныне
 мягкий костюм, заказанный летом в Варшаве,
 есть небольшие сласти, миную рифмы
 изюм, например, из карманов, и другие крошки <30>.

Этот *изюм*, снабженный *рифмами*, маркирует преемственность <30> по отношению к <26>. Таким образом, при работе над <30> Горенко не только учла смысловую нагрузку слова *изюм* в более раннем тексте, но и раздвинула границы подтекста.¹⁰ Возникла система межтекстовых связей, где <30> относится к <26>, как (III/58) к (III/53), а следовательно, <30> и (III/58) образуют позиционную пару. В частности, название „Перевод с европейского“ дано с учетом названия „К немецкой речи“ и его референции – немецкие стихи с параллельным переводом на итальянский (название

⁹ Выше готической виноградной (т. е. немецко-итальянской) строчкой оказывалась шеренга гардующих на месте коней: „Слагались гимны, кони гарцевали / И, словно буквы, прыгали на месте“ (III/58). Эти строки варьируют давнюю тему: „Я сказал: виноград, как старинная битва, живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке“ (I/182).

¹⁰ В недавней полемике со мной В. Тарасов указывает на соответствие *изюма* из <30> *стихов виноградному мясу*, но не привлекает <26> в качестве контрольного текста и вообще не аргументирует свое мнение (см. Горенко 2003-а, 84).

„Перевод с европейского“ соотнесено и с мрачно-шутливой подписью к стихотворению: Терезиенштадт, апрель 1943).

Возможно, <30> содержит еще одну, дополнительную аллюзию на Мандельштама. Почему нужно поедать сладости, *минуя рифмы*? Не в том ли причина, что *небольшие сладости* пожаловали из шуточных стихов, обращенных к Марии Петровых:

Марья Сергеевна, мне ужасно хочется
Увидеть вас старушкой-переводчицей,
Неутомимо, с головой трясущейся,
К народам СССР влекущейся,
И чтобы вы без всякого предстательства
Вошли к Шенгели в кабинет издательства
И вышли, нагруженная гостинцами –
Полурифмованными украинцами (Ш/219)¹¹

Для поэта переводы – источник средств к существованию, поэтому украинские стихи названы *гостинцами*, однако само по себе уподобление/противопоставление стихов лакомствам вполне традиционно. Оно могло быть навязано, к примеру, вторым действием „Сирано де Бержерака“ Эдмона Ростана, где в сцене 4-й звучат стихи кондитера, содержание которых – рецепт миндального печенья, и по ходу декламации голодные поэты уничтожают кондитерские изделия (в том числе – огромную сдобную лиру); а в сцене 5-й происходит следующий диалог между Сирано и Дуэньей:

Сирано
[...] Дуэнья, смею вас
Спросить: вы лакомка?

Дуэнья
Сладостям всегда я рада.

Сирано
(*хватает с прилавка бумажные кульки*)
Примите ж от меня сонеты Бенсерада...

Дуэнья
(*уныло*)
Эх...

Сирано
В них завернуто печенье с маком.

¹¹ Здесь и далее разрядка в цитатах моя. – Е. С.

Дуэнья
(воспрянув духом)
Ах!..

Сирано
А знаете вы толк в слоеных пирожках?

Дуэнья
(с достоинством)
Мне больше сливочное нравится полего.

Сирано
Так завернем его в элегию Шаплена,
Ну а пирожные, чтоб не растекся крем,
Кладем в кулек из Сент-Амановых поэм [...]
(Пер. Е.В. Баевской).

Слово „полурифмованными“ было исправлено М. Петровых по памяти на „недорифмованными“ (Мец 1995, 670). Можно привести косвенные доводы в пользу первой версии: украинская атрибутика у Мандельштама характеризуется именно половинчатостью: „Полуукраинское лето / Давай с тобою вспоминать [...] А Дон еще как полукровка, /.../ Воды набравши с полковца [...]“ (Ш/128); „шар, начиненный полуукраинскими ласковыми голосами“ (Ш/280, 430). Как бы то ни было, полу- или недорифмованность означает традиционный принцип рифмовки в украинской поэзии (abcb), постоянно применявшийся, в частности, Тарасом Шевченко. В <30> рифм в строгом смысле нет вовсе, но встречаются метрически нефиксированные созвучья (например, три слова с ударением на предпоследнем слоге и одинаковым чередованием пяти последних согласных и гласных: *такСИСТУ – КОШКУ – МИСКИ*, где *коШКа* под влиянием *такСИста* и *мИСКи* поровит мутировать в *кИСКу*). Благодаря этому достигается своеобразный эффект – не полного отсутствия рифм, но как бы их пропуска. Присвоив стихам статус гостинцев, Горенко избегает вводить в них рифмы, точно сплевывает косточки *изюма*. Если допустить здесь аллюзию на стихи к Петровых, то в игру опять-таки вовлекается название <30> – „Перевод с еврейского“.

Еще одна деталь, указывающая на Мандельштама, – *крошки*. Как было подмечено Д. Давыдовым (Давыдов 2001, 201), строки Горенко „когда был юн и свеж, среди дворцов / среди скворцовых крох“ <28> связаны с мандельштамовскими: „А мог бы жизнь просвистать скворцом, / Заесть ореховым пирогом“ (Ш/1). Если догадка эта верна, то *крохи* у Горенко по форме соотносены с табаком, который *крошится*, а по составу – с *ореховым пирогом*, который представляет интерес для скворца. Правда, *крохи* в <28> – это

остатки не только сдобы, но и метафизической *львиной речи*, которая тоже крошится – акустически: „Речь львиную крошил скворец“ <31>.

Вместе с тем сугубо вещественная, пищевая составляющая в семантическом ореоле любых „гостинцев“ у Горенко чрезвычайно сильна. Не в пример боготворимому Мандельштаму, она не была такой уж сластеной, и все же, по моему убеждению, тема сластей, вне зависимости от собственно поэтической задачи, непременно включает у нее рецепцию чисто земных гастрономических предпочтений. В <30> съедобно-материальный статус „небольших сластей“ существенно расширяет спектр их значений: „изюм“ и „другие крошки“ завершают стихотворение, и эта „сладкая“ концовка повторяет финал <16>, где сахар поглощает Всевышнего в облике таксиста – общего персонажа обоих текстов.

III. Сладость как детский наркотик

Сладкое выступает у Горенко метафорой наркотика (см. *маковый мед* <27>), а наркотик – обобщенным образом сладкого: „его чернила мутные как дым от гашиша, / они и выются сладкие и просит есть душа. / Душа моя! съешь чернильницу“ малютка Ленин сказал [...]“ <14>. Классический текст (написанный, что существенно, в жанре сказки и знакомый с детства), повествующий о сластях, Горенко адаптирует программным для себя образом:

думал в аптеку схожу где в колесах усаые белки
об изумрудные зерна реэцы притупили
но мусульмане щедры целлофановой пылью <20>.

Изумрудные зерна – это, конечно, опять-таки *колеса*, т. е. таблетки, которым противопоставлен героиновый порошок. На интертекстуальном уровне здесь не только парафразируется „Сказка о царе Салтане“, но, вероятно, привлекаются и строки Мандельштама: „И белок кровавый белки / Крутят в страшном колесе“ (III/56), где белки, так же, как в стихах Горенко, выступают уже во множественном числе и снабжены *колесом*, которого пушкинская белка лишена.¹² Ср. у Мандельштама *белку*, грызущую

¹² Кроме того, *усаые белки* эквиметричны *усаым мордам* других созданий, тоже встроены в служебную рутину и замкнутых в тесном пространстве: „Сытых форелей усаые морды / Несут полицейскую службу / На известковом дне“ (III/10) (образ прояснен в „Путешествии в Армению“ (III/246, 183): „Ученое начальство острова прожило на шоссе в молоканской Еленовке, где в полумраке научного исполкома голубели заспиртованные жандармские морды великаньих форелей“ (Нерлер 1990, 504); вместе с тем *жандармские морды* как атрибут *форелей* – вероятно, отголосок соседства *форелей* и *жандармов* в начальном диалоге переведенной Мандельштамом еще в 1923 г. пьесы Жюлья Ромэна „Кромдейр-старый“). Возможна также переключка между *целлофановой пылью*, кочующей у Горенко из текста в текст, и *известковым дном* – ср.: „Я

Акрополь, в образе которого преломились две детали пушкинской сказки – *непростые орешки и хрустальный дом*, выстроенный для белки: „[...] Чтоб мрамор сахарный толочь, / Влезает белкой на Акрополь“ (I/120). Впоследствии Мандельштам прямо назовет Акрополь орешком: „[...] в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек Кремля, Акрополя [...]“; „[...] каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль [...]“ (I/264, 223; 225). Ср. также соседство всех трех элементов – *белки, колеса и ореха*:

Сухой и черный, безбровый, худой, как Химера, с головой, напоминавшей, по его собственному признанию, очищенный и поджаренный орех, пряча шпагу в полуженском одеянии студента, – Виллон жил в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя. Он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой [...] (I/249, 174).

По аналогии с наркотиками сласти поедаются в качестве волшебного (экстатического) средства. Пицца как таковая утрачивает в поэзии Горенко свою кулинарную притягательность и низводится до уровня снотворного препарата: „высоко это север а здесь не едят и не спят [...] чтобы уснуть ты обязана что-нибудь съесть“ <17>. Напротив того, яство, прельщающее наподобие наркотика, характеризуется как сладкое: „Тереза я тебя люблю но знай что кровь твоя сладка /.../ моя любовь повсюду здесь но кровь твоя сладка сладка“ <17>. Сласти всецело доминируют среди образов снеди; они не только поедаются, но и сами абсорбируют любую материю: „В моем саду деревянном саду / Из сахарных кирпичей / Зачем так пели единороги / Сминая шелест лучей? [...] а с утра кричат / и с утра кричат / мы просто выведем его в сад / и сахар / поглотит его легко / как воду и молоко“ <16>. Сласти органично входят в идиллическое описание: „А, человек из соседнего дома! / Тебе не снятся за поворотом / кафе, которых никогда нету / но торгуют ореховое печенье: / Милые люди сидят в сумерках в нише / Милые их разговоры мне не услышать [...]“ <11>. Эпитет „сладкий“ повторяется с гипнотической настойчивостью – см. <4>.¹³

Сладкие крошки или сладкая пыль – одна из констант образной системы Горенко. Всякое лакомство – от лукавого: „А я ворую слова они липнут ко мне / Как рахат-лукум лукавы к рукам“ <24>. Пыль, встречным образом, уже сама по себе является сладкой, ибо связана с искушением: „А искушение полою пыльной мánит / (манит)“ <12>. Мотив разноударности как

как турецкий мальчик плоско ложусь на дне в пару парилен в крови в порошке ислам“ <24>.

¹³ В. Тарасов проницательно связывает <4> со стихами к Н. Штемпель (МС: 109). В последних есть и этот эпитет („Неравномерной сладкою походкой“), отсылающий, как замечает М.С. Павлов, к словарю Данте и Петрарки (Павлов 1994, 179).

признака дьявольской изобретательности, присущей источнику искушения, проглядывает и в других текстах. Например, в стихах белая малина (у Горенко – один из атрибутов детства) названа *пыльной* („Белая пыльная малина как просто так [...]“ <18>), а в прозе она же выступает характерной деталью всего окружающего, которое – опять-таки дьявольски изобретательно – *ластится* и *льстится*: „Белая малина, безмянное лето. Безмятежная эпоха – и все ластилось ко мне, льстилось“ (Горенко 2000, 96). Шмель, охочий до сладкого, придает пыли на смоковницах сладкий вкус: „о, смоковниц пыль, / о, полет шмеля!“ <10> (сама формула „полет шмеля“ повторяет название знаменитой интерлюдии из оперы Н. А. Римского-Корсакова *Сказка о царе Салтане*).

В <15> сладость и крошение существуют порознь. Сласти сперва являются вне прямого названия: в строке „Листва сгущенной синевой съта“ второе слово как бы вступает в реакцию с четвертым, и в сознание читателя кодируется слово „сгущенка“. Другое лакомство названо прямо: „Ты / прокаженным скармливал малину“. Скармливание сладкого подготовлено его исторжением: „Я никогда не буду / подглядывать, как сладко ты поешь“. Сладкому пению, непрерывному и монолитному, создает контраст „крохкое“, т. е. прерывистое, рассеянное начало: „А здесь я крохкий каменный зародыш“ (в дальнейшем этот *КРОХКий каменный* и в самом деле „раскрошился“ в строке *сама с собой на каменных РуКаХ*).

Тема сладкого сопряжена с конфликтом двух свойств, присущих сладостям, – крошиться и таять. В <15> эпитет „плавкий“ („Там купол крест и флюгер / Пасутся дымкой плавкого стыда“) антиномичен эпитету „крохкий“ и продолжает линию съедобной *сгущенной синевы* (ср. „куда пасутся скомканье львы / испуганные зева синевы“ из <9>, откуда многие детали перекочевали в <15>). К слову сказать, глагол „пасутся“ заставляет прочитывать „стыда“ еще и как „стада“ (чуть ниже появится и „тихая скотина“); в то же время соседство эпитета „плавкий“ актуализирует этимологическое родство „стыда“ со „студнем“.

Но оба эти свойства – крошиться и таять – связаны с одной и той же тенденцией к исчезновению, которая в инверсивном пространстве Горенко оборачивается стремлением самого лирического субъекта растаять в приторной стихии, обратиться в сладкую пыль (ср. выше универсальный абсорбент – сад из рафинада в <16>):

Одежда рахат лукума
я приду в одежде рахат лукума
выпросить а чем пагубна моя надежда
растаять в приторной горечи каракума
вкус моей плоти ясен птице сладкоежке
семивороне и белоснежке

чудна чернеет когда стемнеет
 ленточка почетного легиона
 в углу моего рта
 где пустота
 после того как синие мотыльки
 теплой души горячую пыльцу
 разделят на лакомые куски
 и соответствующие ангелы примут ее на весу
 умереть целиком и заглазно
 вдали всякого говори
 стать рахат лукумом прекрасно
 и сладко у пыли внутри [...] <1>

Поскольку мотылек – одна из популярнейших метафор души в литературе,¹⁴ то и *пыльца души*, лакомая мотылькам, тождественна пыльце, покрывающей их крылья, – той самой „одежде рахат-лукума“, в образе которой парадоксально конкурируют абсорбция дробного, поглощаемого целостным, и фрагментация целостного, пополняющего собою дробное.

Тающие, рассыпающиеся, поедаемые сладости сигнализируют об ушедшем детстве и невозвратимом прошлом. Так, строка „Справа ли, слева поверю ли в город родной“ <25> первоначально выглядела иначе: „Справа ли, слева я верю в кондитерский город родной“. Слопоточивый (ибо вожделенный, но недоступный) кондитерский город объясняет идущие следом строки: „И сияет асфальт но я знаю покрытый слюной / Видно время мое истекло“. Впрочем, этот визуальный ряд весьма противоречив. Поверхность, покрытая слюной, мыслится как принципиально отгалкивающая деталь, связанная с физическим страданием, – ср.: „Над моей кроватью стены / Все изъедены слюной / Шевелящееся сено / Русской речи неродной“ <29>.¹⁵ Слюна, разъедающая стену, в рассеянном виде появилась в более раннем тексте: „Поет и плачет офицер за стенкой [...] слюнявое сердце мое, отвернись и проснись [...] за стенкой за стенкой за едкой известкой

¹⁴ Ср.: „На волно вылетит из груди / Душа эфирным мотыльком“ (А. Некрасов, „О чем тоска и сокрушение...“); „А много ли пыльцы оставит / Души сгоревший мотылек?“ (Т. Готье, „Костры и могилы“, пер. Ю. Петрова); „тоска, сжимающая душу обручами, / и мотылек в чернильнице моей...“ (Ф. Гарсиа Лорка, „Возвращение с прогулки“, пер. С. Гончаренко); „Три вида паров – пива, водки и абсента – ложатся на душу свинцовой тяжестью. Это тройной мрак; душа – этот небесный мотылек – тонет в нем“ (В. Гюго, „Отверженные“, IV, 2, пер. К. Локса); „В фазах насекомого даны фазы мировой жизни. Гусеница: – „мы ползаем, жрем, тусклы и недвижимы“. – „Куколка“ – это гроб и смерть, гроб и прозябание, гроб и обещание. – Мотылек – это „душа“, погруженная в мировой эфир, летающая, знающая только солнце, нектар, и – никак не питающаяся, кроме как из огромных цветочных чашечек“ (В. Розанов, „Апокалипсис нашего времени“, 4).

¹⁵ Как подсказал Юрий Левинг, *шеделящееся сено* перекликается со стихами: „И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, / На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится“ (И/212).

[...] <13>. Ассоциативная двойчатка „стена – слюна“ опирается, по-видимому, не на фонетическую парность, а на чисто субъективную соотнесенность, восходящую к каким-то еще детским представлениям, – ср.: „мои друзья партизаны в застенке / и / чуть только ночь открывают заслонку и выходят оттуда / я не буду это синее молоко с пенкой пленкой“ <18>.¹⁶ Эта резко отрицательная семантическая связка (*стена – слюна, застенки/заслонка – пенка/пленка*) реализуется, однако, и в альтернативной версии – в сопоставлении *стен (наших, т. е. израильских, с тамошними)* по степени их сладости: „я имени села сюда не слышу / но белая сладка его стена / быстрее белей и слаще наших стен / там церковь по колено в чернозем“ <4> (ср. также *сахарные кирпичи* в <16>). Схождением обеих линий и объясняется двойственность *кондитерского города*, одновременно родного и отталкивающего, – ср. амбивалентное соединение отталкивающего с прельстительным: „а мыши ели мед со стен“ <20>; столь же семантически противоречивым для современного восприятия представляется евангельское меню из акрид (саранчи) и дикого меда (Мат. 3:4; Мар. 1:6),¹⁷ упоминаемое Горенко в прозаическом тексте „Хочу есть!“ (Горенко 2003-а: 92).

К мысли Д. Давыдова, что для Горенко характерна „некая констатация ‚запрещенности‘ детства“ (Давыдов 2001, 201), можно добавить, что запретным атрибутом детства являются сласти как сублимат райского плода: „съев ломтик меда лучше смыться / не то поймут и простят / нет я не сможет возвратиться / в заветный край простых цитат“ <17>.¹⁸ Мороженое в руке символизирует возвращение в детство: „не снимая имени спал

¹⁶ Ю. Левинг высказал предположение, что семантический ансамбль *офицер – заслонка – мучения – смерть – детство* связан с персонажем стойкого оловянного солдатика. Такая возможность подкрепляется, во-первых, соображением общего порядка: в более ранних стихах мелькали *Андерсен и Дюймовочка* <7> и даже – в рассредоточенном виде – сам оловянный солдатик: „[...] оловянных моих коней / Деревянных моих солдат [...]“ <3>; а во-вторых, конкретной уликой: в <25>, которое, как только что было показано, трактует тот же мотив плоскости, разьедаемой слюной, что и <18>, упомянут Иона, чье путешествие во чреве рыбы повторил оловянный солдатик.

¹⁷ Объединенные по признаку аскетичности, акриды и дикий мед, возможно, и в евангелиях контрастируют между собой как „недопицца“ и „сверхпицца“, поскольку „иудео-христианская традиция первых веков сближала дикий мед (по-видимому, не пчелиный мед, а какие-то истечения древесного сока) с манной“ (Аверинцев 1991, 250). Отождествление благодатного меда с древесной смолой свойственно и скандинавской мифологии (Мелетинский 1991, 356). Основано оно прежде всего на том, что в дикой природе пчелиный рой селится в древесном дупле: „Мед капал из дубов янтарною слезою“ (К. Батюшков, „Элегия из Тибуллы“). Этим объясняется, почему поэзия сопрягает древесное с медвяным: „Доска от сердца сосны кондовой – / Иконописцу, как сот медовый, / Кадит фиалкой, и дух лесной / В сосновых жилах гудит пчелой“ (Н. Клюев, „Погорельщина“); „[...] срывать кору с берез / и обнимать янтарный, влажный ствол, / лнуть, лнуть к нему и грудью, и губами, / и кровь его медовую впитать!“ (В. Набоков, „Сон на Акрополе“).

¹⁸ Однако не исключено, что эти строки подразумевают некое абстрактный сюжет – нарушение Ионатаном отповского запрета на прием пищи, которое тем не менее было ему прощено (1 Царств 14).

и она при нем / в настоящих чулках и эскимо в руке“ <19>. Мечта о *незаслуженном* эскимо неожиданно возникает в неопубликованной миниатюре „Неприятный и с отросшими волосами...“:

[...] Я пошла оттуда спиной а потом повернулась и побежала, уговаривая себя что все равно ничем не помогу зверушкам [...] Очень хотелось настоящего эскимо, немного круглого, но мешало сознание что я плохо поступила по отношению к зверушкам [...].

Сладкими ягодами отмечены и успешнее детство („Белая пыльная малина как просто так / дается в детстве впридачу к палисаднику и соседи двойные рамы битая вата“ <18>), и бессмертие, обретенное в Эросе („Нежный и бесчеловечный / Вкус изюма на язык. / Я с тобою к жизни вечной / И к бессмертию привык“ <26>). Впрочем, казалось бы, реалистичная пыль на малине связана со все той же сладкой пылью, которая подчеркивает стремление лакомства обратиться в крошево; мотив измельченности удвоен за счет того, что утеплитель – вата, помещаемая в нижней части пространства между двумя оконными стеклами, – именуется *битой* ватой, с намеком на *стекловату* (объединение пыльной, т. е. несобранной, малины и ваты-утеплителя не обязательно предполагает комбинирование летнего и зимнего времен года, поскольку вата могла никогда не выниматься).¹⁹

О сладостях, к которым вожделеет ребенок и на которых восседает волшебный хранитель, повествуется и в неопубликованном сочинении под названием „Превращения мумрика-Думрика“. Привожу его ббльшую часть:

Однажды в городе Санкт-Петербурге Борик очень любил сахар. Сахар доставался не просто. Борик залазивал на стул, слезал, ставил рядом еще стул, на него еще маленький стул и уже с этого маленького стула Борик мог достать сахар, который его бережливый и умный отец ставил на верхнюю полку книжного шкафа. Борик ел сахар рукой, и ему приходилось еще вдобавок озиаться, как бы бережливый и умный отец не отобрал сладкий сахар и не вымыл Борик руки. Или могла подкрасться Евгения Петровна и дать Борик булку с маслом, раз он уже проголодался и ест. Однако эта жизнь была налажена и Борик у каждые полчаса доставалась его порция сахару.

Глава вторая:

Борик подарил альбомчик. Два похожие альбомчика. Там были наклеены вроде японские журавлики и другие зверушки. Некоторых можно было осторожно оторвать и отдельно играть. Тут как раз приехала Борикина очень умная и сообразительная сестричка, кото-

¹⁹ Ирина Борисова поделилась со мной предположением, что соседство малины и двойных рам с наполнителем перекликается с мандельштамовской *аптечной малиной* (цветными стеклянными шарами в аптечных витринах (Мец 1995, 570): „И сейчас горят там зимой малиновые шары аптек“ (Ш/214, 386); „Плывет на снегу аптечная малина“ (Ш/17).

рая как раз любила все отрывать и отдельно играть. Она моментально оторвала из альбомчика коричневую белочку и стала ее показывать недовольному Борику. Он стоял возле шкафа, откуда его снял бережливый и умный отец.

Борик посмотрел сквозь слезы на белочку из японского альбомчика и сказал:

– Это – мумрик-Думрик. Он меня съест.

Конечно, Борик был не совсем прав. Мумрики никого не едят. Но Борик спрятал ручки за спинку и ушел. Тогда его сестричка сообразительно встала на стул, взяла сахар и посадила на сахарницу белочку. Теперь все могли оставить охрану сахара – Борик боится белочки и не сможет лазить даже на стол.

Борик вошел в комнату.

глава третья:

– Это – мумрик-Думрик, – с трудом сказал Борик, спрятал ручки за спинку и задом убежал в свою комнату.

Тогда умная и сообразительная сестричка раскаялась. Она подошла к плачущему Борику и развернула бумажную белочку. Получилась квадратная коричневая бумажка с дырочкой посередине. Борик глянул на бумажку и на сестричку.

глава четвертая:

– Это мумричная бумажка.

глава пятая:

Сестричка сжалилась и порвала мумричную беличью бумажку. И выбросила в унитаз. И для верности спустила воду. И уехала [...].

Подытожим: сласти и наркотики сближаются у Горенко до полной взаимообратимости. Тем общим, что находила Горенко между сладостями (какими их воспринимает ребенок) и наркотиками, были, по-видимому, такие характеристики, как запретность, вожделенность и дозированность.

IV. Мед пчелиный и мед поэзии

Один и тот же семантический комплекс объединяет сласти и наркотики с произносимыми стихами и соседними с ними вербальными отправлениями. Например, в <24> говорится о поедании то сладостей („Успел похавать пирожных“), то слов („Вот я загляну тебе в рот / И – съем словарный запас“), то слов-сладостей, смешанных с героином („А я ворую слова они липнут ко мне / Как рахат-лукум лукавы к рукам / Я как турецкий мальчик плоско ложусь на дне в пару парилен в крови в порошке ислам“). Два глагола – *петь* и *пить* – с легкостью меняют направление действия на противоположное, обращаясь один в другой: „ночная птица песенки глотает“ <19>. Приторная, словно патока, речь задерживается во рту: „рот не узнает языка / но пересохшая речь сладка / нетравоядному истиной чумной“ <1>.

Из всех сладостей, упоминаемых Горенко, в данном контексте наибольшим метафорическим потенциалом обладает мед – визионерский напиток, состоящий в одинаково близком родстве с наркотиками и стихами (а в конечном счете питающий и мандельштамовское сравнение последних с *гостинцами*).

Меду принадлежит исключительное место и в пространстве мифа, и в самых разных традиционных практиках – от врачевательной до погребальной.

Мед выступает источником жизни: „Мировое древо Йггдрасиль само покрыто медвяной росой и питает корни в медвяных источниках“ (Мелетинский 1991, 356).

Мед возвращает жизнь: в старину медом врачевали раны (Йойриш 1976, 77).

Мед служит сверхпищей – а именно магическим заместителем универсальной, недифференцированной пищи – молока матери/кормилицы: младенец Мелитей был вскормлен пчелами (*Мифологический словарь*, 1991, 358); коза питает медвяным молоком павших воинов в Валгалле (Мелетинский 1991, 356).

Мед является эликсиром молодости: меду поэзии, который „символизирует экстатический источник как мудрости, так и обновления жизненных и магических сил“, первоначально, вероятно, присваивалась омолаживающая сила (там же); основа пчелиного меда, цветочный нектар, получил свое название от божественного напитка, дарующего бессмертие и вечную юность; Авиценна советовал потреблять мед для продления жизни (Йойриш 1976, 76); другой пчелиный продукт, маточное молочко, славится как средство против старения (там же: 139).²⁰

В более широком смысле мед есть убежище от разрушительного воздействия времени:²¹ в Рим из дальних провинций доставляли изысканную дичь, залитую медом (там же, 47); египтяне и греки использовали мед для бальзамирования трупов (там же); с той же целью применялся воск у восточных народов (там же, 117) и у греков при

²⁰ Эта репутация маточного молочка связана с тем, что оно составляет основу питания будущих маток, а пчелиная матка живет во много раз дольше рядовой пчелы. „Однако решающее влияние на развитие матки оказывает [...] биологически активное вещество – продукт одной из желез пчел-кормилиц, который они добавляют в крошечных дозах только в маточный корм. Капелька маточного корма слишком мала для анализа“ (Фриш 1980, 43).

²¹ Ср. у Набокова соты как ячейки памяти: „поцелуев мед пурпурный / в сотах памяти таю“ („Пчела“). У Мандельштама мед является метафорой времени, которое синонимично вечности. Время входит в рацион пчел: „Их родина – дремучий лес Тайгета, / Их пища – время, медуница, мята“ (I/208), и пчелы эти – дикие, производящие дикий мед (Тарановский 2000, 148). Действительно, в более позднем тексте именно дикий мед соприроден времени: „с Петербургом не ладно, он разучился говорить на языке времени и дикого меда“ (II/186, 257). Это дает основания добавить к выявленным подтекстам образа мертвых пчел (Левинтон 1994, 32-34) вероятный намек на *акриды* и *дикий мед* (Матф. 3:4) – с инверсивной заменой насекомых, сгинувших во рту человека, другими, которые синонимичны поцелуям и „умирают, вылетев из улья“, т. е. изю рта.

отсутствии меда (см. Плутарх, „Агесилай“, XL); также и сами пчелы, умертвив мышь или ящерицу, вторгшуюся в улей, заключают ее труп в восковой склеп, предотвращая гниение, как пишет Метерлинк (Метерлинк 1995, 248) (чью книгу о пчелах ввел в круг мандельштамовских шуток К. Ф. Тарановский [Тарановский 2000, 144]).

Мед – наркотик: нимфы Фрии могли пророчествовать, опьянев от меда (*Мифологический словарь*, 1991, 577); после инициационной пытки Один получает глоток меда и принимается вещать (Мелетинский 1991, 356) (эти мифологические качества меда подкрепляются его реальными ипостасями: во-первых, феноменом ядовитого меда, о котором будет сказано ниже, а во-вторых, медовой брагой – слабоалкогольным напитком, который был в ходу у северных народов, не знавших виноделия).

Наконец, мед – один из символов Эроса (Тарановский 2000, 142), конкретизирующий определение поцелуев и, расширительно, действий, качеств и атрибутов объекта любви как *сладких*.

Мед находится в центре особого поэтического мифа, группируя вокруг себя ряд метонимически близких элементов – „вещественных атрибутов архаического мифотворческого мышления“, по определению Л. Силард (Силард 2002, 46). Высказанные в применении к пьесе Ф. Сологуба „Дар мудрых пчел“ (1906), соображения исследовательницы могут быть экстраполированы на позднейшие отзвуки медвяной темы у русских поэтов – от Мандельштама (чье „Сестры тяжесть и нежность...“ представляется Силард „лирической вариацией на тему пьесы Ф. Сологуба“ [там же, 48, примеч. 54]) до Горенко:

[...] спутницы Персефоны и хтонического Аполлона *пчелы* и их мудрый дар *мед* и *воск* играют роль медиатора, благодаря которому яснее становятся противоположности и очевиднее их связь; они принадлежат разным мирам (жизни и смерти), но принадлежат и друг другу“; „[...] благодаря лейтмотивному варьированию образов круга *пчелы – соты – мед – воск*, он (Сологуб. – Е. С.) создал впечатление, что главное в пьесе [...] сложные эмблематические связи и превращения в окружающей их многозначной ритуальной предметности, в этих древнейших вещественных атрибутах мифотворческого мышления (там же, 46-47)

Мандельштам часто постулирует семантическое тождество на основе фонетической близости: его метафора опирается на метонимию. Сам по себе этот прием в духе квазиэтимологии вполне обычен для модернистской поэтики. Но у Мандельштама подобная окказиональная зависимость стремится стать поэтической константой, лечь в основу новых связей более сложного типа. Метаморфозу претерпевает, в частности, мед. „Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается,

примерно, – ‚мед‘, а кончается – ‚медь‘; начинается – ‚лай‘, а кончается – ‚лѣд“ (Ш/248, 226). Это высказывание лучше всего иллюстрируют собственные стихи Мандельштама, в которых он, во-первых, заменяет *мед* на *медь* (Успенский 1996, 322; 336, примеч. 26 и 27) („Для женщин воск, что для мужчины медь“ (I/197); „Когда городская выходит на стогны луна, / И медленно ей озаряется город дремучий, / И ночь нарастает, унынья и меди полна, / И грубому времени воск уступает певучий“ [I/213]), а во-вторых, уже в стихах 1937 г., с вероятной оглядкой на рецелт из „Разговора о Данте“, приходит от мотива лая: „И переулков лающих чулки“ – к мотиву льда: „Скольжу к обледенелой водокачке“ (Ш/155).²²

Пример из (I/213) показывает, что *мед* и *медь*, помимо фонетической общности, уравниены по признаку цвета, который здесь ориентирован на цвет низкой луны, озаряющей город *МЕД*ленно (ср. обычный эпитет луны – „медная“: „Встала медная луна“ [I/68]).²³ Но в качестве заместителя меда медь не утрачивает своих исконных качеств: воск назван певучим в порядке метонимического перенесения на него свойства меди (учитывая такую важную мифологическую функцию воска, как защита от пения сирен, *певучий воск* представляется почти оксюмороном). В свою очередь певучая медь, созвучная унынию, оказывается законной соседкой эпитета „восковой“ в традиционном применении к мертвой плоти, как видно на примере стихов Анненского: „Под гулы меди – гробовой / Творился перенос, / И, жутко задран, восковой / Глядел из гроба нос“ („Черная весна“). Этими строками, возможно, и было подсказано отмеченное Б.А. Успенским (там же, 336, примеч. 27) соседство медного и воскового в одном из стихотворений на смерть Андрея Белого: „[...] Уже стоял гравер – друг медно-

²² Заметим, что обе пары, названные в „Разговоре о Данте“ (*мед/медь, лай/лѣд*), образуют как бы четверостишие с охватной рифмой *мед – лѣд*, в которой рифмующие слова ангажированы друг другу как символы теплого и холодного начал (об огненной семантике меда будет сказано ниже). При этом рифма *мед – лѣд* не играет решающей роли для появления данной семантической пары в русской поэзии – ср.: „Янтарные стада идут по берегам / А диск – неистов, пьян / Вращает льды / И синь его глядит очами голубыми льда / В окаменелый мед“; „Взгляни на улей – кладбище нектара / Ты знаешь, лед – ведь это труп от пара / Хрустящий иней – воздуха скелет“ (Волоховский 1983, 6; 55). Важным источником сближения двух образов, несомненно, является реплика Заратустры: „Да, звери мои [...] я хочу сегодня подняться на высокую гору! Но позаботьтесь, чтобы там мед был у меня под руками, золотой сотовый мед, желтый и белый, хороший и свежий, как лед“ – „Так говорил Заратустра“, IV, гл. „Жертва медовая“, пер. Ю.М. Антоновского. Эту главу книги Ницше Г. Фрейдлин упоминает в связи с „Возьми на радость...“ (Freidlin 1987, 200); в параллелизме, который образуют две разрозненные строки „Грифельной оды“ – „Как мертвый шершень возле сот“ и „Как мусор с ледяных высот“ (Ronen 1983, 159), могла отразиться и приведенная фраза Ницше.

²³ В кн. IV „Георгик“ Вергилия, которая целиком посвящена пчелам, не единожды говорится о том, как звуки меди стимулируют активность пчел. О том, что пчелы слетаются на звуки меди, говорит и Овидий, повествуя об изобретении меда („Фасты“, III, 740-742). Возможно, это стало одним из факторов нефонетического порядка, обусловивших замещение меда медью в творчестве Мандельштама.

хвойных доск / Трехъярой окисью облитых в лоск покатый, / Накатом истины сияющих сквозь воск“ (Ш/87). Впрочем, если Анненский говорит о медных инструментах похоронного оркестра, то Мандельштам апеллирует к технологии гравирования на меди (Мец 1995, 602), а заодно, невольно или намеренно, вызывает в памяти наиболее прямое подобие между воском и медью: тот и другая служат материалом для изготовления изваяний.

Связь меди со смертью, с одной стороны, и с пищей (медом) – с другой, закреплена в назывании монеты *медной лепешкой* (которую душа МЕДлит передать): „Душа не узнает прозрачные дубравы, / Дохнет на зеркало и медлит передать / Лепешку медную с туманной переправы“ (I/209) (вариант: „Душа не узнает ни веса, ни объема, / Дохнет на зеркало, – и медлит уплатить / Лепешку медную хозяину парома“ [I/209a]). По наблюдению С.В. Поляковой, „лепешки, необходимые Психее, чтобы задобрить Цербера“ („Золотой осел“, VI, 18), превращены у Мандельштама „в медный обол, который, согласно мифу, платили Харону за переправу в царство мертвых“ (Полякова 1997, 154). Однако *медная лепешка* – не простая контаминация двух форм загробной подати, ибо очевидно, что слово „лепешка“ здесь обозначает монету, помещаемую в рот умершего (ср. Левинтон 1999, 272). С.В. Полякова не совсем точна: медные деньги в качестве платы Харону попали в стихи Мандельштама не просто из мифа, но из той же самой фразы Апулея, в которой говорится о лепешке, причем лепешке медовой: „Но только вступать в этот сумрак должна ты не с пустыми руками: в каждой держи по ячменной лепешке, замешанной на меду с вином, а во рту носи две монеты“ (пер. М.А. Кузмина под ред. А.Я. Сыркина).²⁴ В то же время фонетически и фразеологически *медная лепешка* восходит к *мятной лепешке*.²⁵ Первая из них связана со смертью напрямую в силу своей погребальной функции; вторая же сопряжена для Мандельштама с идеей поцелуя, автономного от субъекта (которая ранее проявилась в образе поцелуев, мохнатых „как маленькие пчелы, / Что умирают, вылетев из улья“ [I/208]): „Эти поцелуи он носил при себе, как коробочку свежих мятных лепешек“ (II/215, 394). Характерно, что использование слова, входящего в одно из двух словообразовательных гнезд – *мед* и *медь*, – влечет за собой и скорое появление слова из другого гнезда: „Никем не

²⁴ Ср. погребально-обрядовые коннотации монет-лепешек в „Нашедшем подкову“: „Одни / на монетах изображают льва, / Другие – / голову. / Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки / С одинаковой почестью лежат в земле, / Век, пробуя их перегрызть, отгиснул на них свои зубы. / Время срезает меня, как монету“ (Ш/12).

²⁵ Напомню, что мята кормит пчел: „Их пища – время, медуница, мята“ (I/208). Рецензенты книги К. Ф. Тарановского „Essays on Mandel'tam“ (1976) расширяют намеченный им круг источников тминой и мятной темы у Мандельштама (Левинтон, Тименчик 2000, 408–409), возводя ее, в частности, к творчеству Верлена. Тарановский, в свою очередь, продлевает эту ретроспекцию вплоть до парадигматического текста – оды Горация (IV, 2), где „поэт отождествляет себя с пчелой, собирающей цветочную пыльцу с пряного тмина“ (Тарановский 2000, 53). Ср. также Freidin 1987, 199.

уполномоченный, без медной полушки, не имея чем залатить в гостинойце [...] он расточает по провинциальным префектурам свои щедрые страховые посулы [...] Он произносит медоточивую речь во вкусе официального красноречия эпохи“ (II/224, 426).

Круг образов, в центре которого находится *мед*, ширится за счет семантических подмен типа *мед/медь*. Так, соположенность *контрабасов* и *трутней* позволяет увидеть *рой*, спрятанный в слове *рай*: „Каким серафимам вручить робкую концертную душонку, принадлежащую малиновому раю контрабасов и трутней?“ (II/242, 483) (ср. аналогичную замену в раннем тексте: „И падающих звезд пойми летучий рай“ [I/71]). Но, разумеется, сближение *контрабасов* с *трутнями* объясняется не одной лишь фонетической игрой. Сходство между теми и другими заключается, по видимому, в следующем. Трутни (самцы-тунеядцы) крупнее и, как их принято изображать, неповоротливее так наз. работниц – деятельной части коллектива общественных пчел и ос;²⁶ кроме того, трутни лишены жала (Фриш 1980, 53). Эти свойства суммировал еще Аристотель: „трутень, по величине самый крупный из всех (родов пчел. – Е. С.), без жала и ленивый“ („История животных“, V, 113, пер. В.П. Карпова). Также и контрабас больше других смычковых инструментов по габаритам и ниже их по звучанию, игра на нем звучит менее энергично; „толстый“ звук ассоциируется с неспособностью ужалить (пронзить). Параллель между трутнями и контрабасами подразумевает связь тех и других с неоднородным коллективом (пчелиной семьей, симфоническим оркестром); ср. одинокую гитару-пчелку: „Вот извольте надеть наушнички радио, послушать, как пчелкой гудит гавайская гитара“ (II/247, 502). Между тем контрабасы и трутни представляют здесь две категории объектов, чья взаимосвязанность подразумевается многими текстами Мандельштама: а) струнные грифовые инструменты; б) два семейства насекомых из подотряда жалящих перепончатокрылых – пчелы (включая *шмелей*) и осы (включая *шершней*), а также пчелиный микрокосм – *улей*, вместилище меда – *соты*, сделанные из *воска*, и др. атрибуты мира пчел. Поэтому в приведенном примере параллель между контрабасами и трутнями, не учитывающая разницу их масштабов, накладывается на их пространственное соседство, при котором реальные масштабы тех и других сохраняются, и контрабасы, благодаря наличию деревянного корпуса с резонаторным отверстием, обнаруживают родство с ульями. Концепция грифового инструмента как субститута улья проявится еще раз в „Разговоре о Данте“: „Тридцать третья песнь ‚Inferno‘,

²⁶ Ср. экспансивные филиппики Метерлинка в адрес трутней (Метерлинк 1995, 310-312), восходящие в конечном счете к „Трудам и дням“, 299-301 и „Теогонии“, 487-592; ср. в переводе из М. Баргеля фонетический параллелизм „ТРУТНИ – ТРУД“, подчеркивающий антиномичность этих понятий: „Проснулся труд – / Дрожите, трутни!“ (II/144).

содержащая рассказ Уголино [...] дана в оболочке виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый, отравленный мед“ (III/248, 245).²⁷

Итак, мед как материализация музыки опирается на образ гудящего деревянного улья и сопрягается с классическими смычковыми инструментами, также представляющими собой деревянные обиталища гармонии (эта ассоциация имеет под собой и реальную почву: лак для струнных, который использовал, в частности, Страдивари, делался из прополиса [Иойриш 1976, 123]). Однако параллелизм улья и смычкового инструмента распространяется и на третий элемент – скворешник. Уподобив виолончельный тембр отравленному меду, Мандельштам продолжает, исподволь скрещивая в своих рассуждениях *МЕД*ленное с *МЕД*овым: „Густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения. В мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки [...] Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила [...] Виолончельный голос Уголино [...] голодающего и запертого вместе с тремя сыновьями-птенцами, из которых один носит резкое скрипичное имя Ансельмуччио, выливается из узкой щели [...]“ (III/248, 245-246).²⁸ Хотя у Данта речь идет не о скворешнике, но о клетке для охотничьих птиц, именно *СКВорешник* вырастает у Мандельштама за *СКРипичным* именем *птенца*. Есть, впрочем, и абсолютно явные случаи того же параллелизма: „А я бы раздал девушкам вместо утюгов скрипки Страдивария, легкие, как скворешни, и дал бы им по длинному свитку рукописных нот“ (II/242, 475); „Миражные города нотных знаков стоят, как скворешники, в кипящей смоле“ (II/242, 480); сюда же примыкает и описание скрипки в духе птичьего обиталища: „И вдруг – скрипка, расхищенная на сады и дома, разбитая на систему этажерок, – с распорками, перехватами, жердочками, мостиками“ (III/246, 205). (Ср. у Горенко идею поэта-скворечника: „В следующей реинкарнации будешь скворечником? – вроде Гарсиа Лорки? “ <7>.)

Продолжением образного ряда, включающего смычковые, ульи и скворешники, является, очевидно, шарманка – деревянное узилище, в котором музыка обречена стремиться по кругу, словно белка в колесе. Шарманка

²⁷ Ср. метафоры этого круга у других авторов: „Он дернет струну висящей гитары – / И, как пчела, загудит струна. // Грифа о гвоздик дребезг и постук, / Воцаной жилы соленое зыз [...]“ (И. Сельвинский, „Ульяевщина“, I, 1-я редакция); „Сирени вы, сирени, / И как вам не тяжел / Застывший в трудном крене / Альтовый гомон пчел?“ (А. Тарковский); „Когда в моей руке, прелестна и легка, / Твоя рука дрожит, как гриф послушной скрипки, / Есть в сомкнутых губах настойчивость смычка, / Поющего пчелой над розою улыбки“ (В. Катаев – см. его прозу „Трава забвения“).

²⁸ Ср. приведенные выше цитаты из (I/213) и (I/209), а также: „Медлительнее снежный улей“ (I/43); „В медленном водовороте [...]“ (I/202). Примечательно, что в определении качества меда большое значение имеет его сопротивляемость вытеканию через отверстие (Иойриш 1976, 48). О мотиве медленного течения меда у Мандельштама см.: (Левинтон 1994, 42, примеч. 37).

предстает неким подобием ледяного и искусственного улья (ср.: „Медлительнее снежный улей“ [I/43]), ибо поэт сопоставляет с нею вместилище замороженных сладостей, продаваемых вразнос: „Подруга шарманки, появится вдруг / Бродячего ледника пестрая крышечка“ (I/145). Замедленная, механическая, не находящая выхода из своего заточения и оттого движущаяся по кругу мелодия воплощает собой идею застывшей, ледяной музыки (ср. мотив смерти шарманщика в стихотворении „На мертвых ресницах Исакий замерз...“, представляющем собой *развертывание гипогаммы*, „архитектура – замерзшая музыка“, – Р.Д. Тименчик, устно). О том, что для Мандельштама шарманка примыкает к скворешнику и улью, косвенно свидетельствует последовательное появление *шарманки-хрипучки, пяти тысяч скворцов* (правда, в компании с канарейками) и *пряников медовых* в стихах для детей (II/39).

Нужно добавить, что ледяной улей – практически оксюморон, т. к. в поэзии мед и пчелы почти всегда ассоциируются с теплом, огнем и светом (Тарановский 2000, 142; Nilsson 1974, 69), включаются в соллярный и аграрный контекст²⁹ и сверх того „освещаются“ семантикой воска, на сей раз выступающего материалом для свечей.³⁰ Одно лишь уподобление луны меду прибавляет яркости холодному светилу и согревает его:³¹ „[...] как золотая капля меда, / сверкает сладостно луна“ (В. Набоков, „Номер в гостинице“); „Луна пылает молодая, / мед каплет на мой жаркий мех“ (он же, „Барс“).

Тесная связь пчел с солнцем существует не только в мифологии и поэзии, но и в природе, где пчелы во время своих полетов ориентируются по солнцу (Фриш 1980, 115-122, 150-152), „так как глаза их способны определять плоскость поляризации света“ (там же, 121). Также и миф об эзотерической ночной деятельности пчел подкреплен тем обстоятельством, что „луна и сверкающие созвездия ночного неба [...] ничего не говорят пчелам: ночью они остаются в улье“ (там же). По поводу строк о пчелах, „что умирают, вылетев из улья“ и „летят в

²⁹ Ср.: „Мелькают и жужжат колосья предо мной, / И колот мне лицо... Иду я наклоняясь, / Как будто бы от пчел тревожных отбиваясь [...]“ (А. Майков, „Нива“); „И выползет из колоса, / Как рой, пшеничный злак, / Чтобы пчелиным голосом / Озлатонивить мрак...“ (С. Есенин, „Преображение“); „Чтобы поле его словесное / Вырацало ульями злак, / Чтобы зерна под крышей небесноно / Озлацали, как пчелы, мрак“ (он же, „Инония“); „Когда в цветы вивались жала / Премудрых медотворных пчел, / Серпом горящим солнце жало / Созревшие колосья зол“ (Ф. Сологуб, „Мне боги праведные дали...“).

³⁰ Ср.: „[...] И гасля мы, как пламя пчельных свеч...“ (М. Волошин, „Себя покорно предавая сжечь...“); „[...] огонь претворяем мы в мед, / И, поднявшись над солнечным краем, / Точно свечи из воска, сгораем...“ (он же, „Дети солнечно-рыжего меда...“, вариант); „Лампы задули, сдвинули стулья, / Пчелками кверху порх фитиля, / Масок и ряженных движется улей. / Это за щелкой елку зажгли“ (Б. Пастернак, „Вальс с чертовщиной“).

³¹ Характерно, что качество меда выясняется только при теплой температуре (Йойриш 1976, 48).

прозрачных дебрях ночи" (I/208), Н.О. Нильссон замечает, что в действительности пчелы никогда не делают ни того, ни другого. Констатируя это противоречие реальному порядку вещей, он лаконично резюмирует: „But the poetic word – as many poets tell us – is often a child of the loneliness of night“ (Nilsson 1974, 76).³² Однако тот факт, что пчелы вовсе не „умирают, вылетев из улья“, настолько очевиден, что Мандельштам никак не мог заблуждаться на сей счет.³³ Если же речь идет о фантастических пчелах, то их способность к ночным полетам обусловлена как раз тем, что они мертвы. Таковы у Мандельштама вообще все пчелы (чья загробная природа выражается, между прочим, в их слепоте – по аналогии со слепыми лирниками [I/198]). Это качество пчел естественно вытекает из медвяной идентификации ночного солнца, но умирание пчел в (I/208) имеет и дополнительную мотивировку в рамках метафоры „поцелуй – пчелы“, о чем будет сказано ниже.

V. Пчелы и антипчелы

Мифологический аспект мандельштамовской медвяной образности реконструируется по немногим обмолвкам, в числе которых – строки из „Грифельной оды“: „Как мертвый шершень возле сот, / День пестрый выметен с позором“ (II/13). Относительно меда как животворного центра шершень, воруящий у пчел их продукт (о чем, как было отмечено О. Роненом [Ronen 1983, 138], говорится в „Георгиках“, IV, 245), занимает маргинальное положение внутри позитивно ориентированной производственной парадигмы.³⁴ О. Ронен приводит и чрезвычайно выразительную цитату из державинского перевода с немецкого, где шершни и пчелы составляют бинарную оппозицию: „Между тем как в прекрасных вертоградах наших, с цветов перелетая на цветы, для своего нектара собирает пчела сладость, то в то же время

³² Безразличие исследователя к существу мандельштамовского описания несмотря на четкое понимание его аномальности как раз и объясняется тем, что в умирающих поцелуях-пчелах Н.О. Нильссон склонен видеть прежде всего абстракцию – слова поэтической речи, тождественные тем, о которых говорится у Гумилева в стихах, то ли отраженных в (I/208), то ли к нему восходящих: „И, как пчелы в улье опустелом, / Дурно пахнут мертвые слова“ („Слово“) (Nilsson 1974, 80-84). Против подобной абстрактизации образа мертвых пчел возражает К.Ф. Тарановский (Тарановский 2000, 160, примеч. 33). Г.А. Левинтон принимает сторону Н.О. Нильссона (Левинтон 1994, 31-32).

³³ Особенно при допущении знакомства поэта с такими пространными сочинениями о пчелах, как „Жизнь пчел“ Метерлинка или „Георгики“, кн. IV; знакомство с последней вероятно, в частности, потому, что в ней упоминается *Taygeta* (стих 232) – одна из звезд в созвездии Плеяд, по ассоциации с которой Мандельштам мог ввести образ *тайгетского леса* в (I/208) (Н.О. Нильссон дает подробный разбор этого образа: [Nilsson 1974, 77]).

³⁴ В действительности шершни занимаются иным промыслом – охотой на пчел (Фабр 1993, 401-404), а к воровству меда склонны прежде всего сами домашние пчелы, проникающие в чужие ульи (Зарецкий 1985, 45-49). Ср. в „Войне и мире“: „В улей и из улья робко и увертливо влетают и вылетают черные продолговатые, смазанные медом пчелы-грабительницы; они не жалят, а ускользают от опасности“ (III, 3, 20).

бесплодный рой шерстнев, для собирания своего яду, высасывает со вредных трав горесть“ (там же).

У Державина шершни – в полном согласии со стереотипом ос вообще – выведены как бы антипчелами,³⁵ но полная симметрия не достигнута: яд шершней не может быть поставлен в оппозицию к пчелиному меду, т. к. у пчел самих имеется яд (анитоксин), который в литературе традиционно противопоставляется их меду.³⁶ Вместе с тем вредные травы как источник ядовитого продукта соответствуют именно реалиям из жизни пчел (которые, кстати, очень мало чувствительны к горьким веществам из-за примитивности своих вкусовых ощущений [Фриш 1980, 75]). Этим продуктом является „прогорклый, отравленный мед“ (Ш/248, 245), добытый пчелами из ядовитой пыльцы некоторых растений (Иойриш 1976, 37-38; 134) и в малых дозах опьяняющий человека (как было на Кавказе с войнами Помпея Великого по сообщению Страбона, „География“, XII, 3:18), а в больших –

³⁵ Бинарная оппозиция *пчелы – осы* базируется на том факте, что пчелы неплотоядны, а осы плотоядны и охотятся на пчел. Этот антагонизм упомянут в „Истории животных“ Аристотеля (IX, 204) и отражен в мировой литературе – ср. в „Двух веронцах“, I, 2: „Дрянные руки! Рвать слова любви! / Так осы злые, мед съедая сладкий, / Пчел, что его добыли, жалят насмерть“ (пер. М. Кузмина); ср. в поэме „The Rape Of Lucrece“: „If, Collatine, thine honour lay in me, / From me by strong assault it is bereft. / My honey lost, and I, a drone-like bee, / Have no perfection of my summer left, / But robb'd and ransack'd by injurious theft: / In thy weak hive a wandering wasp hath crept, / And suck'd the honey which thy chaste bee kept“. Ср. слова предводителя „ос“ в комедия Аристофана: „Скорей, друзья! Сегодня мы сушить Лахета будем. / Все говорят, что у него деньжонок целый улей“ („Осы“, 240-241, пер. Н. Корнилова под ред. В. Ярхо). Правда, в басне Федра и переделке Лафонтена оса, тоже выступающая судьей, вершит справедливый суд в пользу пчел. Вероятно, феномен охоты ос на пчел был Мандельштаму известен. В его стихах четырежды упоминается *медуница*: 1. „На радость осам пахнет медуница“ (I/198); 2. „Медуницы и осы тяжелую розу сосут“ (I/202); 3. „Их пища – время, медуница, мята“ (I/208); 4. „Жужжит большая медуница“ (II/15). В 1-м и 3-м случаях речь идет о растении (Тарановский 2000, 135), во 2-м и 4-м *медуница* означает медоносную пчелу; при этом в 4-м случае медуница-пчела является метафорой мирного аэроплана в противоположность стрекозам-бомбардировщикам (там же: 162, примеч. 34; Гаспаров 2001, 643). Думается, что и в 1-м случае *медуница*, хотя и появляется в значении травы (восход к переводу Вяч. Иванова из Сафо [Тарановский 2000, 135]), несет на себе отпечаток другого значения: в природе оса филиат (пчелиный волк), парализовав пчелу, высасывает из нее мед с тем, чтоб скормить ее своей личинке, для которой этот мед смертелен (Фабр 1993, 166-177); поэтому для самой охотницы аппетитным является запах меда, источаемый жертвой.

³⁶ Ср. в „Осах“ Аристофана рекомендацию касательно „осы“ Филоклеона: „[...] Исцели старика от упрямства его, исцели от язвительной злобы, / Примешай к ядовитой душонке его ты хоть капельку чистого меда [...]“ (876-877); ср. басню А.Н. Нахимова „Пчела и Оса“, где аллегорические насекомые сопоставлены по признаку ядовитости и противопоставлены по признаку (не)способности производить мед (Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. Л., 1959. Б-ка поэта. Большая сер., 241); ср. в „Жизни пчел“: „[...] как будто наши дочери солнца извлекли из раздраженных лучей своего отца воспламеняющий яд, дабы лучше защищать сокровища сладости [...]“ (Метерлинк 1995, 217). Ср. у Байрона парадоксальное отождествление меда и яда: „Мечтательна, лукава и мила, / Она тайком смешное примечала; / Так собирает светская пчела, / Оружием которой служит жало, / Злословия пленительного мед / Для метких и безжалостных острот“ („Дон Жуан“, XVI, 100, пер. Т. Гнедич).

вызывающий сильнейшее недомогание, потерю сознания и бред (как произошло там же с греками в описании Ксенофонта, „Анабасис“, IV, 7:20-21).³⁷ У Байрона возникает схема, аналогичная державинской: „Зарина. [...] для грязных душ отравой / Становится добро. Сарданапал. А в чистых душах / И зло – добром. Они счастливей пчел, / Берущих мед с целебных лишь цветов“ („Сарданапал“, IV, пер. Г. Шенгели). Но бытует и прямо противоположная схема: „Из ядовитых трав дано пчеле / Извлечь нектар, сладчайший на земле“ (А. Поул, „Опыт о человеке“, эпистола I, VII, пер. В. Топорова); ср. перевод И.И. Дмитриева из Ш.-Л. Мольво: „О Пчелка! Меж цветов, прекраснейших для взора, / Есть ядовитые: отравят жизнь твою; / Смотри же не садись на каждый без разбора! / – Не бойся: яд при них; я только нектар пью“ („Прохожий и Пчела“).

На контрасте меда и яда основан и образ пчел-поцелуев: „Нам остаются только поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы, / Что умирают, вылетев из улья“ (I/208). Оральный субститут улья – почти что клише эротического дискурса, – ср. тождество причинного места с ульем у Волошина: „В улье неба века и века / Мы, как пчелы у чресл Афродиты, / Вьемся, солнечной пылью повиты [...]“ („Дети солнечно-рыжего меда...“, вариант).³⁸ Вполне традиционно и сравнение поцелуя с пчелиным укусом, которое К.Ф. Тарановский прослеживает к „Дафнису и Хлое“ Лонга („ее поцелуй зажжет сильнее, чем укол пчелы“) (Тарановский 2000, 144-145);³⁹ ср. ивритские

³⁷ Добавлю в порядке курьеза, что в настоящее время в Университете Ричмонда, штат Вирджиния, разрабатывается одна из многих антитеррористических технологий, финансируемых Пентагоном, которая состоит в приучении пчел к сбору образцов зараженной почвы для тестирования.

³⁸ В связи с пчелами-поцелуями Н.О. Нильссон ссылается на античную традицию изображать поэтов, ораторов и богов с реящимися вокруг губ пчелами, а пчел именовать „птицами муз“, и пересказывает легенду о том, как Демосфен получил свой дар от пчелиного роя, который поселился у него во рту, когда он был ребенком (Nilsson 1974, 75). Этот эмблематический образ (пчелы на губах) сохранился в жанре комплиментарного обращения к поэту: „Но скажи мне ты, благородный Гете [...] разве не мог ты влить каплю меда в прекрасные сосуды, которые ты умел создавать? Ведь тебе стоило лишь улыбнуться, и сразу пчелы слетелись бы на твои уста“ (А. де Мюссе, „Исповедь сына века“, I, 2, пер. Д.Г. Лившиц и К.А. Ксаниной); Н.О. Нильссон цитирует посвящение Есенину на сборнике стихов Алексея Ганина „Красный час“ (1920): „Другу – что в сердце мед, а на губах золотые пчелы-песни“ (там же, 76); ср. стихи Сологуба с посвящением Ахматовой: „Прекрасно все под нашим небом, / И камни гор, и нив цветы, / И, вечным справедливым Фебом / Опять облакканная, ты, // И это нежное волнение, / Как в пламени синайский куст, / Когда звучит стихотворенье, / Пчела над зыбким медом уст [...]“.

³⁹ Ср. также сочинение Лукиана из Самосаты „Похвала мухе“, 10. Ср. у поэтов-модернистов: „Я боюсь поцелуя: / Он – пчелиный укус“ (П. Верлен, „Бедный молодой пастушок“, пер. Б. Лившица); „Ужас краденого счастья – / Губ холодных мед и яд / Жадно пью я, весь объят / Лихорадкой сладострастья“ (И. Анненский, „Второй мучительный сонет“); „Солнце – лицо твоё, руки белы, / Жалят уста твои жарче пчелы“ (М. Кузмин); ср. у Цветаевой: „Царь-Девине“, написанной ею же осенью 1920 г., что и „Возьми на радость...“; „Чей ты, мед несмешанный? / – Забыл ожог?“ и далсе по тексту (гл. „Встреча третья и последняя“). При сравнении пчелиного укуса с поцелуем

глаголы *кусать* (корень нун-шин-хаф) и *целовать* (корень нун-шин-куф), в случае которых мы, вероятно, имеем дело со звуковым символизмом фонетического комплекса: (п) + (л) + глухая заднеязычная согласная. Фольклорный мотив пробуждения от гробового сна благодаря поцелую находит неожиданный аналог в хеттском сюжете о том, как умирающий и воскресающий бог погружается в беспробудный сон, который удается нарушить пчеле с помощью укуса (Иванов 1991, 534). Ошибка пчелы служит формой косвенного сравнения губ с цветком: „Лоб Геро ветви мирты обвивали, / С него до пят покровы ниспадали, / И дивные цветы на ткани их / Не отличали от цветов живых / Ни люди, уловив благоуханье / Ее, как утро, свежего дыханья, / Ни пчелы, чей до меда жадный рой / Слетался дерзко к ней на грудь порой“ (К. Марло, „Геро и Леандр“, I, пер. Ю. Корнеева); ср. эпиграмму Мелеагра Гадарского, обращенную к пчеле, из цикла „Гелиодоре“; ср. басню Дмитриева „Кокетка и Пчела“; ср. стихи А. Мюссе: „Когда смеетесь вы, вы знаете, что пчелы / В ваш ротик, как в цветок, слетят гурьбой веселой...“ („Нине“, пер. А.Н. Алухтина); ср. драматизацию той же метафоры: „Твои уста – два лепестка граната, / Но в них пчела улады не найдет. / Я жадно выжила когда-то / Их пряный хмель, их крепкий мед“ (М. Лохвицкая).

Мотив смерти пчел тоже укоренен в поэтической традиции. Согласно античным представлениям, пчелы зарождаются в туше убитого определенным способом скота.⁴⁰ В мифологическом рассказе, объясняющем этот

(и наоборот) не учитывается, что жалоносный аппарат находится у пчел и ос не спереди, а сзади, под последним брюшным кольцом (Иойриш 1976, 146), – обстоятельство, которое в отрыве от популярной метафоры не ускользает от внимания поэтов, – ср. у Данте описание дракона (дьявола): „Он, как оса, вбирающая жало, / Согнул зловерный хвост [...]“ („Чистилище“, XXXII, 133, пер. М. Лозинского); ср.: „Осы боюсь! Осу поймала; / Та изогнула стан дугой / И в ухо беса, что дремало, / Вонзился хвост осы тугой“ (В. Хлебников, „Виля и Леший“).

⁴⁰ Г.А. Левинтон цитирует строки Мелеагра Гадарского о рождении пчел из быков по изданию, которое было доступно Манделштаму (Левинтон 1977, 134). Считалось, что мертвое крупное животное (причем самец) разлагается на более мелких живых, буквально пресуществляясь в них. Вера в происхождение пчел из трупов скота основана, по-видимому, на аналогии с мухами, откладывающими яйца в гнилое мясо, что давало повод верить, будто они рождаются непосредственно из падали, – ср.: „Рождается же муха не сразу такой, но сначала червяком из погибших людей или животных“ (Лукиан, „Похвала мухе“, 4, пер. К. Колобовой). Разные виды насекомых были „приписаны“ к трупам тех или иных копытных, и это распределение опиралось на аналогию между порождаемыми и порождающими тварями: „Сам ты попробуй, зарой бычачью, по выбору, тушу; / Дело известно всем: из гниющей утробы родятся / Пчел-медоносниц рои; как их произведший родитель, / В поле хлопочут, им труд по душе, вся забота их – завтра, / Шершней воинственный конь порождает, землю засыпан“ (Овидий, „Метаморфозы“, XV, 364-368, пер. С. Шервинского) (ср. название одной из ос-охотниц на медоносных пчел, предполагающее аналогию между домашними пчелами и домашним скотом: *пчелиный волк*; ср. сонет Бальмонта „Охота“, цитируемый К.Ф. Тарановским [Тарановский 2000, 136], где шмелям-бизонам и пчелам-ламам противопоставлены осы-пантеры). В сатирическом жанре подобные параллели высмеиваются как подменяющие смежность подобием – см. басню Лессига „Осы“, где описано

феномен, описан мор, постигший пчел Аристеея, – как выясняется, в наказание за то, что пчеловод был невольной причиной гибели Эвридики (см. „Георгики“, IV, 315 и далее). В русской поэзии Манделъштам был далеко не единственным, кто обращался к мотиву мертвых перепончатокрылых, – ср. мотив пчелиного мора в басне Н. Леонтьева „Пчелы“;⁴¹ ср. стихотворение Я. Полонского „Пчела, погибшая с последними цветами...“; ср. у Некрасова: „Носили там людей к погосту, / Как мертвых пчел, теряя счет...“ („Тишина“, 3); ср. строки Ахматовой: „Над засохшей повиликою / Мягко плавают пчела; / У пруда русалку кликаю, / А русалка умерла“ („Я пришла сюда, бездельница...“, 1911) (подразумевается, что пчела летает, но дальнейшее упоминание пруда заставляет представить ее действительно плавающей на поверхности воды, т. е. мертвой, и это впечатление поддержано образами засохшей повилики, умершей русалки и, наконец, рифмы *пчела – умерла*); ср. у Бунина образ обреченного шмеля: „[...] Полетай, погуди – и в засохшей татарке, / На подушечке красной, усни. // Не дано тебе знать человеческой думы, / Что давно опустели поля, / Что уж скоро в бурьян сдует ветер угрюмый / Золотого сухого шмеля!“ („Последний шмель“, 1916); ср. стихи Эренбурга, написанные уже в 1940 г.: „Номера домов, имена улиц, / Город мертвых пчел, брошенный улей“ – и восходящие к монументальному описанию покинутой Москвы как „домиращего обезматочившего улья“ в „Войне и мире“, III, 3, 20 (Эта глава „Войны и мира“ упоминается К.Ф. Тарановским как возможный источник гумилевского образа дурно пахнувших мертвых пчел в опустелом улье (Тарановский 2000, 161), – у Толстого: „От них пахнет гнилью и смертью“).

Горенко пишет „о смерти шмеля о пуле прервавшей его полет“ <2>. В русско-израильской поэзии мертвые перепончатокрылые встречаются не у нее одной: „к стеклу прилепляются мертвые осы“ (Зингер 1992, 31); ср. у М. Генделева, который – по примеру Манделъштама в (1/202) – уподобляет песок сотам: „Покачивается несносный зной, / как обморок в ногах у тени детской – / влага во рту Пустыни Иудейской – / когда еще забыла быть слюной – / сыплется из дыр песчаных сот – / как пчелы мертвые гудя – стоит песок [...]“ (Генделев 2003, 115). Однако смерть шмеля от пули, довершающая гиперболизацию насекомого (ср. ранее: „лжет и слышит меня осязаема тень твоя /.../.../ на расстеленной шкуре поверженного шмеля“), –

рождение осино го роя из трупа боевого коня. В новое время вера в рождение насекомых из падали убывает: „'Tis seldom – when the bee doth leave her comb / In the dead carrion“ („Генрих IV“, ч. II (IV, 4)); Бен Джонсон иронизирует в монологе шарлатана: „[...] Видят все, / Что разведение ос, жуков и пчел / Из трупов и навоза стало ныне / Обычным делом нашего искусства; / Да что там! Скорпионов из травы / Выводим мы в условиях надлежащих [...]“ („Алхимик“, II, 1, пер. П. Мелковой); впрочем, в конце 1940-х гг. Трофим Лысенко и Ольга Лепешинская, сами того не ведая, возродили античные теории в еще более радикальной форме.

⁴¹ Русская басня XVIII и XIX века, II, 1949. Б-ка поэта. Большая сер., 113.

совершенно нестандартный поворот на фоне привычной метафоры „пуля (стрела) – пчела/ оса“, восходящей, по-видимому, к „Георгикам“, IV, 310-314, где, правда, к реальному плану принадлежат не стрелы, а пчелы: „Лап сперва лишены, но уж крыльями шум издавая, / Кучей кишат, что ни миг, то воздуха больше вбирают / И, наконец, словно дождь, из легкой пролившийся тучи, / Вон вылетают иль как с тетивы натянутой стрелы / В час, когда на поле бой затевают быстрые парфы“ (пер. С. Шервинского). Ср.: „Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные“ (А. Пушкин, „Выстрел“, I); „Как золотые стрелы, жужжат золотые пчелы! “ (Ф. Сологуб, „Дар мудрых пчел“); „В местах семнадцати / Он был и ранен и прострелен, / То верной, то шальной пулей / (Они летят, как пчелы в улей)“ (В. Хлебников, „Сельская дружба“); „Нас ли сжалит пули оса? “ (В. Маяковский, „Наш марш“); „И жужжат шрапнели, словно пчелы, / Собирая ярко-красный мед“ (Н. Гумилев, „Война“); „Теплое сердце брата укусили свинцовые осы“ (Н. Оцуп, „Град“, 4); „Пуля входит в грудь, / Как пчелы ужал“ (С. Есенин, „Песнь о великом походе“). Ср. зачин стихотворения Р. Фроста „The White-Tailed Hornet“: „The white-tailed hornet lives in a balloon / That floats against the ceiling of the woodshed. / The exit he comes out at like a bullet / Is like the pupil of a pointed gun. / And having power to change his aim in flight, / He comes out more unerring than a bullet“.⁴²

В свою очередь Вергилиева метафора „пчелы – стрелы“, возможно, базируется на метафоре „любовная стрела – пчелиное жало, восходящей к двум античным стихотворениям об Эроте: идиллии „Ворипшка меда“, приписываемой Феокриту, и анонимному анакреонтическому стихотворению (см. Феокрит, „Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы“, М., 1958, *Лит. памятники*, 88 и 284-285). Ср. подражание Ломоносова Анакреону: „Тут грудь мою пронзила / Преострая стрела / И сильно уязвила, / Как злобная пчела“ („Ночною темнотою...“),⁴³ ср. две анакреонтические песни Державина,

⁴² Образ пчелы-снаряда, несущего гибель, столь частый в современной Манделъштаму поэзии, у него самого отсутствует. Зато в стихах: „Еще машинка номер первый едко / Каштановые собирает взятки, / И падают на чистую салфетку / Разумные, густеющие прыжки“ (III/110) поэт сравнивает с пчелой машинку парикмахера, которая, в паддан ко всей дириольной тематике в его творчестве, оборачивается орудием казни. Сравнение машинки с пчелой вытекает из того, что „слово *взятки* в данном случае – по-видимому, форма множественного числа от *взятка*, добыча пчелы: то, что пчела собирает с цветка“ (Успенский 1996, 335, примеч. 21); замечу, однако, что *взятки* здесь могут стоять как в нормативном мужском роде, так и в более экзотичном женском, – ср.: „Жужжал угрозой синий шмель, / Летя за взяткой в дикий хмель“ (В. Хлебников, „Вида и Леший“). О связи у Манделъштама парикмахерской темы с казнью и душегубством см. (Левинтон 1977, 154, примеч. 38; Тименчик 1981, 70; Левинтон 1991, 37; Амелин, Мордерер 2001, 207-208). Кстати, brutальная трактовка стрижи была подхвачена Горенко в <8>, где дословно цитируется „Я молю, как жалости и милости...“ и где *кривые картавые ножницы* превратились в *маншюрные ножнички*, которыми героиня отстригает себе конечности.

⁴³ Знаменательно, что древнеиндийский аналог Эрота, бог Кама, вооружен луком из сахарного тростника с тетивой из пчел и стрелами из цветов (Гринцер 1991, 275). В

названные Г.А. Левинтоном в числе источников „Возьми на радость...“ (Левинтон 1977, 137): Эрот, ужаленный пчелой, жалуется матери и слышит в ответ: „Суди ж: коль так пчелы / Тебя терзает жало, / Что ж твой удар стрелы?“ („Венерин суд“); Эрот, ужаленный пчелой, у которой похитил сог, влагает свою добычу в уста возлюбленной – „С тех пор Хлою дорогую / Поцелую лишь когда, / Сладсть и боль я в сердце злую / Ощущаю навсегда. / Хлоя, жаля, услаждает, / Как пчелиная стрела: / Мед и яд в меня вливает / И, томя меня, мила“ („Мщение“).

В ахматовском стихотворении 1911 г. тривиальная стрела Эрота в образе пчелы как бы пущена вспять (с заменой пчелы на осу) – любовная стрела превращена в „лекарство от любви“: „Я сошла с ума, о мальчик странный, / В среду, в три часа! / Уколола палец безмян- ный / Мне звязнящая оса. // Я ее нечаянно прижала, / И, казалось, умерла она, / Но конец отравленного жала, / Был острее веретена. // О тебе ли я заплачу, странном, / Улыбнется ль мне твое лицо? / Посмотри! На пальце безмянном / Так красиво гладкое кольцо“. Судя по всему, второе лицо – потенциальный партнер героини по адюльтеру; *в среду, в три часа* – время предстоящего свидания; обручальное кольцо героини является знаком ее принадлежности мужу; преобразившись в сознании героини в осу, оно становится одушевленным агентом мужа или просто его бестиальной ипостасью (ср. комара в „Сказке о царе Салтане“); оса жалит безмянный палец, пытаясь удержать героиню от измены; та машинально придавливает насекомое, которое, как ей кажется, умирает, что должно означать победу чувства над долгом; между тем *конец жала*, оставшийся в ранке, продолжает язвить, ибо жало *отравленное* (сравнение жала с веретеном маркирует судьбоносность укула); не вынеса этих материализованных укулов совести, героиня отказывается от измены; оса вновь становится безобидным на вид кольцом, которое, перестав жалить, кажет свою внешнюю гладкость. Образ кольца, способного жалить и впрыскивать яд, перекликается с известным способом римского папы Александра VI и его сына Чезаре Борджиа расправляться с неудобными, памятным каждому по „Графу Монте-Кристо“ (I, 18). В то же время *конец отравленного жала*, причиняющий боль и после укуса, – не более как биологическая реалья: у пчел и ос жалоносный аппарат автономен от всего организма. „Если жало сразу же не выдернуть, то еще некоторое время яд будет накачиваться в ранку и служить действенным оружием против врага“ (Фриш 1980, 57, примеч. 1). Ср.: „[...] быку был подобен, который / Шершня жало с собой, застрявшее в шее, уносит / И без дороги бежит“ (Овидий, „Метаморфозы“, XI, 334–336, пер. С. Шервинского).

образе тетивы из пчел пересекаются два свойства последних: жалить и гудеть. Второе из этих свойств легло в основу метафоры „пчела – струна“ (см. выше, примеч. 27).

Однако соединение двух образов – пчел-поцелуев и мертвых/умирающих пчел в „Возьми на радость...“ – уже не является общим местом. К.Ф. Тарановский приводит цитату из Лонга: „Выпила ли Хлоя яд перед тем как меня поцеловать? Если это так, как ей удалось не быть убитой?“ – а ниже воспроизводит „Пчелку“ Державина, где пчела, которую манят сладкие прелести девушки, говорит: „К меду прилипнув, / С ним и умру“ (Тарановский 2000, 145-146). Но эти меткие ссылки не мешают ученому довольно неубедительно мотивировать умирание пчел-поцелуев с помощью „метерлинковского описания свадебного полета пчелиной королевы, во время которого удачливый *prince consort* платит жизнью за минуту экстаза“ (там же, 144). Гибель самца вслед за исполнением биологического долга весьма драматична у некоторых видов пауков, где самка непосредственно уничтожает самца после спаривания. Эта колизия в духе „Египетских почей“ заключена уже в названии одного из таких видов – *черная вдова*. Но в мифе о пчелах этот момент второстепенен, особенно если учесть, что после роения все трутни до единого и так изгоняются из улья и большей частью погибают. Образ умирающих пчел-поцелуев опирается скорее на другое обстоятельство: пчела кусает позвоночных, в том числе и человека, лишь единожды, после чего умирает из-за потери жала (Фриш 1980, 57, примеч. 1). Это свойство пчел широко освещено в античной литературе – от „Истории животных“ Аристотеля (III, 79; IX, 190) до „Георгик“, IV, 231-233: „[...] оскорбленные, яд свой внедряют / Через укусы, внутри оставляя незримые жала, / Впившись в жилы, и так, врага уязвив, издыхают“ (пер. С. Шервинского).⁴⁴

Наряду с этим натурфилософским объяснением образа мертвых пчел-поцелуев существует и другое, согласно которому образ был навеян фразой из „Людей в пейзаже“ Б. Лившица (1913): „Черным об опочивших поцелуях медом пуст осьмигранник и коричневыми газетные астры“ – см. (Левингтон, Тименчик 2000, 413). Этот подтекст представляется бесспорным и провоцирует на дополнительные выводы, опять-таки сопряженные с биологией.

Мандельштаму принадлежит метафора „соты церквей“ (I/195), инверсирующая пушкинскую метафору „ячейка сота – келья“: „Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой“ („Евгений Онегин“, VII, 1); „Как из чудного царства воскового, / Из душистой кельеи медовой / Вылетела первая пчелка“ („Еще дуют холодные ветры...“).⁴⁵ Позднее

⁴⁴ Ср. перевод Дмитриева из Мольво: „Обиду мстя, Пчела / В обидчика вонзила жало. / И возгордилась?“ – „Нимало: / На язве умерла“, а также пародию на него Пушкина и Языкова: „Пчела ужалила медведя в лоб. / Она за соты метить обидчику желала; / Но что же? умерла сама, лишившись жала. / Какой удел того, кто жаждет мести? – Гроб“. Ср. у Льва Толстого: „У летка нет больше готовящихся на гибель для защиты, поднявших кверху зады, трубящих тревогу стражей“ („Война и мир“, III, 3, 20).

⁴⁵ О популярности метафоры „ячейка сота – келья“ в европейской поэзии см. Набоков 1999, 638. Ср. русское суеверие: „Если во время причастия спрятать Тело Христово во рту и не проглатывать, а после положить его в песок, так пчелы водиться будут. Если

Мандельштам назвал армянские церкви *осьмигранными сотами* (Ш/6).⁴⁶ Ячейка сота действительно представляет собой неправильный восьмигранник – призму с правильными шестиугольными основаниями, но эти основания никогда не учитываются (ср.: „Неустанно мы строим во мгле / наших тел шестигранные соты“ – М. Волошин, „Дети солнечно-рыжего меда...“, вариант), так что Мандельштам имеет в виду восьмиугольную форму здания в плане, о чем ясно сказано в другом стихотворении цикла: „Плечьями осьмигранными дышишь / Мужичьих бычачьих церквей“ (Ш/3). Следовательно, поэт подчеркивает такую форму метафорической ячейки сота, которой не существует в природе. А.Г. Мец объясняет метафору „осьмигранные соты“ реальной формой древних храмов Армении, которые в плане представляли собой восьми- или многоугольник (но ошибочно употребляет слово „многогранник“) (Мец 1995, 575). При этом неясно, подразумевается ли под многоугольником фигура, имеющая более восьми углов, поскольку в своем нормативном значении многоугольник (он же многосторонник) означает фигуру, имеющую более четырех углов (сторон), в том числе и шестиугольник. Между тем для древних храмов Армении наиболее характерен крестообразный план, но верх и шатровая крыша центральной и самой высокой части постройки имеют восьмигранную или коническую форму (Гольдштейн 1979, 134-138).

Думается, однако, что дело здесь не столько в реальной форме армянских построек, сколько в более широкой рецепции знаменательной фразы Лившица, где сотовая ячейка названа *осьмигранником*. Почти наверняка Лившиц имел в виду призму с восьми-, а не шестиугольными основаниями, неверно представляя себе форму сотов, которую вслед за ним случайно или нарочно исказил и Мандельштам.

У Мандельштама шершень, как отмечает О. Ронен (Ronen 1983, 138), отождествлен с днем, тогда как пчелы – с ночью („Они шуршат в прозрачных дебрях ночи“ [П/208]).⁴⁷ Если конкретизировать эту схему, то пчелы обрекают себя на смерть („умирают, вылетев из улья“, чтоб затем

разломать и посмотреть, то увидишь в пеньке маленький восковой алтарик, целую церковку из воску, а наверху – кусочек причастия. Только не надо смотреть“ (Садовников 1884, 245).

⁴⁶ Ср.: „[...] островок быстро отбежал назад, выпрямив свою медвежью спину с осьмигранниками монастырей“ (Ш/246, 181). В слове „медвежья“ здесь пробуждается его медвяная этимология, которую Мандельштам сознательно учитывает, – ср. два черновых варианта (Ш/79): „Воздух медвежий, полог стрел каленых“ (Ш/79а: 321); „Воздух медвяный, полог стрел каленых“ (Ш/79б: 321) (эпитет *медвежий* (Ш/79а: 321) соответствует реконструкции И.М. Семенко (Семенко 1986, 69-71), одобренной Н.Я. Мандельштам (там же, 69, примеч. 4); А.Г. Мец не согласен с этим прочтением (Мец 1995, 487, примеч. 2).

⁴⁷ О полемическом содержании образа дня-шершня, направленном против имажинистов и, по-видимому, анаграммирующем фамилию Шершеневич, см. Ronen 1983, 139-140. Уничжительные характеристики (*мертвый*; *выметен с позором*) можно расценивать как реакцию Мандельштама на его драку с Шершеневичем 4 апреля 1921 г. с последующим вызовом на дуэль, которого Шершеневич не принял (Нерлер 1990-а).

составить „ожерелье / Из мертвых пчел“), и это самопожертвование служит залогом грядущего дня,⁴⁸ ибо мед, сотворенный в ночи, превращается в дневное светило („[...] мед превративших в солнце“), а плодами трудового подвига пчел пользуются бесплодные шершни, оставляя после себя лишь ночь и смерть. Знаменательно, что *мертвому пчельнику* у Мандельштама уподоблено искусственное освещение, антиномичное солнцу, которое соприродно живительному меду: „Все гроздя лампочек и пачки свеч с хрустальными сосульками вспыхнули сразу мертвым пчельником“ (Ш/242, 471). Очевидно, что в такой картине мира ночная и дневная сферы соотносятся как сакральное и профанное. При этом эпитет *пестрый* в применении к дню обретает свой старинный негативный смысл (ср.: „Рысь пестра извону, а человек лукавии внутрь“ – цит. по [Лихачев 2001, 179]).

Взаимная переходность категорий меда и солнца (либо огня, света и т. д.) подразумевает один и тот же религиозный смысл метаморфозы, независимо от ее направления (*мед – солнце vs. солнце – мед*): сакрализацию профанного продукта – меда или солнца – через его евхаристическое пресуществление в солнце или мед соответственно (о литургических коннотациях „Возьми на радость...“ см. Freidin 1987, 200; ср. литургическую символику меда в „Черепаше“ [Левинтон 1977, 160-161, примеч. 77; 168, примеч. 129]). Первый из двух вариантов этого символистского мифа находим, к примеру, в уже цитированных стихах Волошина (1910): „Неустанно мы строим во мгле / Наших тел шестигранные соты. // В них огонь претворяем мы в мед“. У Метерлинка обе схемы соединяются в рамках циклического чередования превращений:⁴⁹

„Здесь (в улье зимой. – Е. С.) поддерживается ровная температура весеннего дня. Эта таинственная весна изливается теперь из дивного меда, который сам есть не что иное, как луч претворенного раньше солнечного тепла, возвращающийся к своему первоначальному виду. Он циркулирует здесь подобно благодетельной крови [...] Исходящий из меда луч заменяет солнце и цветы до того момента, пока его старший брат, посланный уже действительным солнцем наступающей весны, не проникнет в улей своим первым теплым взглядом [...]“ (Метерлинка 1995, 314).

⁴⁸ Ср. рассуждения Д. Майерс по поводу (U/196): „В ‘Телефоне’ торжество германоскифского варварства – дубовая Валгалла и старый пиршественный сон – является результатом самоубийства (самопожертвования), знаменующего восход солнца [...]“ (Майерс 1994, 86).

⁴⁹ Ср. семантический треугольник *Солнце – Господь – мед* у Бальмонта: „Выходит Солнце-исполин, / Как будто бы жених из брачного чертога, / Смеется светлый лик лугов, садов, долин, / От края в край небес идет его дорога. // Свят, свят Господь, Зиждатель мой! / Перед лицом Твоим рассеялась забота. / И сладостней, чем мед, и слаще капель сота / Единый жизни миг, дарованный Тобой!“ („На мотив псалма XVIII-го“, 1895).

Под прямым влиянием Вяч. Иванова мед в образной системе Мандельштама является одной из ипостасей *ночного солнца* – орфического божества в загробной фазе (Тарановский 2000, 126). Это хорошо видно из описания похорон Ленина:

„Университет на Моховой гудит, как пчельник глухой ночью
[...]

Революция, ты сжилась с очередями. Ты мучилась и корчилась в очередях и в 19-ом, и в 20-ом: вот самая великая твоя очередь, вот последняя твоя очередь к ночному солнцу, к ночному гробу...

[...]

Высокое белое здание расплавлено электрическим светом [...] Там, в электрическом пожаре, окруженный елками, омываемый вечно-свежими волнами толпы, лежит он, перегоревший, чей лоб был воспален еще три дня назад“ (Ш/217, 406-407).

Примечательно, что Ленин изображен светилом permanently ночным, т. е. загробным божеством, чей метаболизм окружен вечной ночью. Электрический, т. е. ночной, сакральный свет, озаряющий „пчельник“, – и есть жизнь, иссякшая в „лампочке Ильича“...⁵⁰

VI. Оса и шмель

Если медвяная мифологема проявляется у Мандельштама фрагментарно и требует реконструкции, то в творчестве Горенко эта фрагментарность лишь усугубляется. Едва ли приходится говорить о сколько-нибудь стройном мифе, вовлекающем сласти, упоминаемые в ее текстах, в единый событийный цикл. Очевидно, что Горенко не утруждала себя координацией привлекавших ее мотивов, но разрабатывала их произвольно. Система, однако, чувствуется в другом – в сопутствующих теме сладкого хитроумно организованных подтекстах, главным образом из Мандельштама. Дальнейший анализ призван вскрыть некоторые из этих подтекстов, роль которых в поэтической саморепрезентации Горенко трудно переоценить.

В <20> пчелы едят некую ржавчину, отождествимую с пчелиной пищей – пыльцой,⁵¹ и соседствуют с мышами: „а ветер приносил нам пчел с мышами и голоса столиц / и голосами града до колен квартиру занесло / и пчелы

⁵⁰ Ср. сакрализацию пчел как производителей материала для церковных свечей в русских загадках (Левинтон 1977, 165, примеч. 101). Ср. также осмысление воска, с помощью которого запечатывались письма, в качестве средства от профанации: „Good wax, thy leave: – Bless'd be, / You bees, that make these locks of counsel!“ („Cymbeline“, III, 2).

⁵¹ В действительности пчелы едят пергу – продукт, отличный от пыльцы, но постоянно отождествляемый с нею в быту и в литературе (Иойриш 1976, 136-137) (например, в этимологическом словаре М. Фасмера).

ели ржавое тепло“. Мыши, в свой черед, поедают пчелиный продукт: „а мыши ели мед со стей“. Хотя „пчел с мышами“ и приносит ветром, точно безжизненный сор, все же речь идет, по-видимому, о легучих мышках, способных, как и пчелы, летать самостоятельно. Горенко и в другом тексте избегает называть нетопыря *летучей* мышью и пользуется эвфемизмом: „и лгица мышь касается полов“ <6>. Мыши – безразлично, легучие или нет, – во-первых, покрыты шерстью и по этому признаку образуют параллелизм с мохнатыми пчелами, маркируя их мохнатость, а во-вторых, превосходя последних размерами, все еще воспринимаются как твари достаточно мелкие и поэтому не поляризуются с насекомыми по габаритам, а наоборот – делают тех крупнее, приближают к себе. Эта тенденция в изображении пчел характерна, поскольку именно размерами и мохнатостью превосходит пчелу шмель – „герой“ двух стихотворений Горенко (<2> и <5>), играющий ключевую роль в ее хаотичной поэтической мифологии, а в мире Манделъштама сосущий, подобно пчелам, поэтический нектар („Вчера читал Фирдусси, и мне показалось, будто на книге сидит шмель и сосет ее“ [Ш/246, 204]) и почти полностью растворяющийся в своем пчелином окружении („[...] дивные пчелиные сирени, исключившие [...] все на свете, кроме дремучих восприятий шмеля [...]“ [Ш/273, 384]).

Опираясь на важное свидетельство В. Тарасова (Тарасов 2000, 109), Д. Давыдов делает следующее наблюдение:

По В. Тарасову, „шмель – это давняя, еще с детских лет самоидентификация“ Горенко [...] первую свою книгу она предполагала назвать либо „Полет шмеля“, либо, скорее, „Королевская шкура шмеля“. Таким образом, шмель – своего рода „сеньяль“ Анны Горенко – позволял себе аналогию с поэзией трубадуров“. Это побуждает Д. Давыдова провести сравнение „с Осипом Манделъштамом, у которого, как известно, существует сквозной мотив-самоидентификация (по фонетическому сходству с именем) оса [...].“ (Давыдов 2001, 201)

Вообще говоря, сравнение Манделъштама с насекомым первоначально принадлежало его недругам, а затем, вероятно, было переосмыслено им самим. Хлебников обозвал Манделъштама мраморной мухой. Это прозвище прочно запечатлелось в памяти современников: Шкловский упоминает о нем в беседе с В.Д. Дувакиным в 1967 г.⁵² И если в стихах 1918 г. Игорь Северянин повторяет формулировку Хлебникова в ее исходном уничижительном смысле: „И так же тягостен для слуха / Поэт (как он зовется там?) / Ах, вспомнил: „мраморная муха“ / И он же – Осип Манделъштам“ („Стихи Ахматовой“), – то впоследствии „мраморная муха“ перестает звучать поношением: в письме Б. Зубакина к В. Пясту (1933) это прозвище,

⁵² *Осип и Надежда Манделъштамы в воспоминаниях современников*, 49.

как пишет О.А. Лекманов (Лекманов 1998, 284), используется в целях конспирации. Возможно даже, что Манделъштам трактовал „мраморную муху“ выгодным для себя образом: „Поэтическая речь никогда не бывает достаточно ‚замирена‘, и в ней через много столетий открываются старые нелады, – это янтарь, в котором жужжит муха, давным-давно затянута смолой, живое чужеродное тело продолжает жить и в окаменелости“ (П/194, 299).

Осиная самоидентификация Манделъштама – скорее филологический миф, почти всецело основанный на стихотворении 1937 г. „Вооруженный зреньем узких ос...“, которое обычно анализируется в контексте оды Сталину, писавшейся параллельно. К.Ф. Тарановский полемизирует с Леной Силард, по мнению которой осы в „Вооруженный зреньем...“ суть „метафорические художники ‚дьявольского типа‘, т. е. представители темной стороны искусства, в отличие от пчел, поэтов, представляющих его светлую сторону“. „Нигде в мировой литературе никакого такого мифа об осах как ‚темных‘ поэтах не существует, – пишет Тарановский. – Обыкновенно осы фигурируют в литературе как существа мощные, агрессивные, опасные, злые, иногда хитрые“ (Тарановский 2000, 163, примеч. 37). В самом деле, за редкими исключениями осы в литературе именно таковы. В качестве „проклятых поэтов“ они, похоже, действительно нигде не фигурируют. Однако в похожем качестве выступает Шмель в басне Дмитриева „Пчела, Шмель и я“. Здесь привычное сравнение поэтов с пчелами („На каменных отрогах Пиэрии / Водили музы первый хоровод, / Чтобы, как пчелы, лирики слепые / Нам подарили ионийский мед“ [П/198]), основанное на метафоре поэзии как меда и восходящее, по замечанию К.Ф. Тарановского (там же, 126), к диалогу Платона „Ион“,⁵³ подвергается

⁵³ „Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз“ (пер. Я.М. Боровского). По мнению Г.А. Левинтона, определение меда в (П/198) (*ионийский*) было продиктовано, среди прочего, созвучным названием Платонова диалога (Левинтон 1977, 135). Исследователь также предполагает влияние на Манделъштама эддического мифа о меде поэзии в изложении А.Н. Веселовского (в „Трех главах из исторической поэтики“, II, 2) (там же, 208; 222). Можно также допустить влияние элегии Батюшкова „Гезиод и Омвр, соперники“, где в соседних репликах появляются мотив Гомерово слепоты и метафора „мед поэзии“: „Гезиод [...] В печальном рубище, без крова и без пищи, / Слепец всевидящий! ты будешь проклинать / И день, когда на свет тебя родила мать! Омвр [...] Певец! в устах твоих Поэзии прелестной / Сладчайший Ольмия благоухает мед“. Примеры уподобления поэтов пчелам приводят Н.О. Нильссон (Nilsson 1974, 75) и К.Ф. Тарановский (Тарановский 2000, 126). Ср. также Дж. Китс, „Эндимион“, I, 49-53; ср. также: „Певцу ли ветрено бесславить / Плоды возвышенных трудов, / И легкомыслие забавить / Игрою гордою стихов? / И той нередко, чье возренье / Дарует лире вдохновение, / Не поверяет он его: / Поет один, подобный в этом / Пчеле, которая со цветом / Не делит меда своего“ (В. Борятинский, „Твой детский вызов мне приятен...“, ред. 1827 г.); „На распутях дальнего скитанья, / Как пчела медвяную росу, / Соберу певучие сказанья / И тебе, родимый, принесу“ (Н. Клюев, „Осенюсь могильною иконкой...“).

занятой детализации: пчелам как поэтам, снискавшим успех у читателей, противопоставлены шмели как поэты несчастливые. Кстати сказать, субъективная дистанция между шмелем и осой для читателей Дмитриева была не столь уж велика. Русские авторы даже не всегда отличали шмелей от шершней⁵⁴ (чья семантическая автономность от обычных ос в географическом ареале русского языка сводится в основном к мужскому грамматическому роду – ср. державинских *шерстнев*, которым в немецком оригинале соответствуют *Wespen* [Ronen 1983, 138]), да и Вергилий в „Георгиках“, IV, 244 упоминает шмелей в числе разорителей сотов наряду с шершнями (ср.: „Шмели у пчел всегда их расхищают сот“ – А.А. Бестужев-Марлинский, „Подражание первой сатире Буало“).

В пользу патткой гипотезы об осиной самоидентификации Мандельштама можно привести два дополнительных соображения. Во-первых, оса имеет контрастную черно-желтую окраску, а символика черного и желтого цвета, как известно, занимает в творчестве Мандельштама одну из центральных позиций и прочно увязана с еврейской темой (см. Тарановский 2000, 77-105). Во-вторых, оса пользуется репутацией похитительницы меда, следовательно, она лакомка, и эта ее черта, возможно, давала Мандельштаму повод к личным импликациям.

Тем не менее трудно отрицать, что оса в качестве анимальной инкарнации Мандельштама приемлема главным образом в рамках фонетической игры, общей для „Вооруженный зрением...“ и оды. И действительно, комментаторы обычно видели в мандельштамовских *осах* одно из звеньев фонетического ряда, который сопутствует теме Сталина (в том числе Сталина как двойника поэта) в стихах 1937 и более ранних годов (подробный очерк этой парадигмы см. в статье [Микушевич 1991]; см. также [Глазова 2000, 81]): *осетин* – *оспа*⁵⁵ – *ось* – *осы*⁵⁶ – *сосут*⁵⁷ – *усица* и т. п.

⁵⁴ См. переложение басни Вольтера: Остолопов Н.Ф., „Басня: Пчелы и Шмели (Вольный перевод)“, *Периодическое издание Вольного Общества любителей словесности, наук и художеств*, СПб., 1804. Ч. 1 (републ.: <http://www.lib.ru/rus/Volsnx/P11804/P1t001.html>). В более раннем переводе пчел третируют шершни: Бринкен Д. Ф., „Пчелы. Басня (Перевод из Вольтера)“, *Свисток Муз*. СПб., 1802. Кн. 2 (републ.: <http://www.lib.ru/rus/Volsnx/Svmuz/sm2t120.html>).

⁵⁵ Э.Г. Герштейн (Герштейн 1998, 336) дает чисто портретную трактовку элитему „осенный“ из „Стихов о неизвестном солдате“; см. другие версии: Ронен 2002, 112; Кацис 2002, 144.

⁵⁶ См. свидетельство Н.Я. Мандельштам в письме Б. С. Кузину от 6.1.1939: „Мы много смеялись в свое время, играя словами ‚Осип‘, ‚Оса‘...“ (Н. М. 1999, 555). Кроме беспечно-игровой подоплеку надо принять в расчет и значимый для поэта ономастический инвариант *Осип* (Мандельштам) / *Иосиф* (Сталин) (Гаспаров 2001, 670) (Мандельштаму и самому случалось подписываться именем Иосиф [Тарановский 2000, 102, примеч. 12]). В то же время *зоркие осы* могут указывать на образ Ахматовой, в чьих словесных портретах сравнение с осой или пчелой и мотив остроты зрения – общие места (Тименчик 1974, 41).

⁵⁷ Хотя у Мандельштама глагол *сосать* характерен для всех перепончатокрылых – не только ос („Вооруженный зрением узких ос, / Сосущих ось земную, ось земную“

Итак, хотя осы вряд ли воспринимались Мандельштамом в тотемическом аспекте, такой миф достаточно популярен, и Горенко в принципе могла его учитывать. Обратим внимание на женский род слова *оса* и мужской род слова *шмель* и отметим травестийный характер обеих – зеркально симметричных – самоидентификаций. Пусть „переволлощения“ в шмеля и практиковались Горенко еще с детских лет, но это, скажем так, факт биографии, тогда как с ходом времени шмель вполне мог обзавестись также и мифологией. В. Тарасов между тем сообщает еще и вот что: „Во второй книге *скворец* должен был занять место шмеля“ (Тарасов 2000, 123). Но мы помним, что скворец этот прослеживается к „Куда как страшно...“, которое было написано в октябре 1930 г. в Тифлисе и обращено к жене. Н.Я. Мандельштам вспоминает, что ореховый торт был принесен на ее именины 30 сентября (Мандельштам Н. 1990, 191). „[...] дура, обращенное к женщине, грубое слово, а дурак – явно ласковое... Это особенно верно для таких нелыжных отношений, как у меня с О. М.“ (там же, 192). И если поэт адресует к жене в мужском роде и косвенно уподобляет ее скворцу,⁵⁸ то выбор этого скворца в качестве лирического агента мог для Горенко символизировать ее вступление в своего рода „алхимический брак“ с Мандельштамом. Проверить эту гипотезу едва ли возможно, но я намерен показать, что скворец Горенко весьма тесно (а значит, нарочно) связан со скворцом Мандельштама. Это, в свою очередь, поможет отчасти прояснить некоторые трудные тексты Горенко.

[Ш/160]), но также пчел („Медуницы и осы тяжелую розу сосут“ [I/202]) и шмелей („[...] показалось, будто на книге сидит шмель и сосет ее“ [Ш/246, 204]), в (Ш/160) все же нельзя исключать анаграммирование имени *Coco*.

58 В недавней публикации было справедливо отмечено, что концовка (Ш/1) может быть в равной мере отнесена и к 1-му лицу, и ко 2-му (Крючков 2002, 196). Таким образом, нереализованный удел скворца мог, по логике текста, постичь обоих – лирического субъекта и Шелкунчика. Едва ли не все остальные положения статьи не выдерживают критики. В частности, автор, предпочитающий видеть в фигуре Шелкунчика не жену поэта, а его alter ego, прибегает к наивной манипуляции. В доказательство автопортретности образа Шелкунчика он ссылается на мемуарную прозу В. Катаева: „Шелкунчика – О. Э. Мандельштама мы встречаем в воспоминаниях Валентина Катаева *Трава забвения*, где находим и объяснение этого второго имени поэта в 1930-е годы: „шелкунчик“ – деревянная игрушка для раскалывания орехов“ (там же, 195). Допустим, интерпретатору Мандельштама неизвестны немецкая литература и русская опера, и он полагает, будто приспособление для колки орехов под названием „шелкунчик“ – специфическая бытовая реалия 1930-х годов. Но возможно ли, что он вдобавок не понял текст мемуара, где ассоциация „Мандельштам – шелкунчик“ мотивирована вполне однозначно? Катаев, мемуарист 60-х годов, по-своему прочел стихи Мандельштама и посмертно произвел их автора в шелкунчики. Впоследствии поэт на основании все того же катаевского профанного понимания „Куда как страшно...“ был выведен под псевдонимом *шелкунчик* в повести „Алмазный мой венец“. При этом Катаев, записав мандельштамовский текст в виде прозы (как и все стихотворные цитаты в книге), выдал свой трюк за доказательство авторского написания слова „шелкунчик“ со строчной буквы и этим объяснил собственную подобную практику. К аналогичной перестановке причины и следствия прибег и автор статьи.

VII. Третья рука, шестой палец и девятые ребра

Двух скворцов связывают, напомню, крошки. Зададимся вопросом: что собой представляет *ореховый пирог* из (Ш/1), к которому *скворцовые крохи* из <28> предположительно восходят? Только ли это намек на недавнюю праздничную реалию („Щелкунчик‘ открывает ‚Новые стихи‘ [...] Возможно, что оно существовало до моих именин, но в каком-то другом виде – их довершил ореховый торт“ [там же])? Если так, то отчего тогда вклинился *скворец* между *Щелкунчиком* и явно подсказавшим его *ореховым пирогом*? Можно было бы допустить, что появление *Щелкунчика* стимулировано предыдущим словом – *табак*: как порождение культуры XVIII века с ее модой на механические безделушки агрегат Щелкунчик мог ассоциироваться с табаком в сознании Манделыштама, однажды назвавшего поэзию того времени *табакерочной* (Ш/186, 259) (ср. так наз. гильотинки для обрезания сигар, принадлежащие к той же традиции). Но подобное допущение блокируется стихами, писавшимися параллельно: „Ах, Эривань, Эривань! Не город – орешек каленый, / Улиц твоих большеротых кривые люблю вавилоны“ (Ш/5). Здесь большеротые улицы парадоксальным образом держат во рту собственную совокупность – каленый орешек города. Следовательно, в (Ш/1) эпитет *большеротый* относится к тому, кто щелкал орехи для пирога, – к *Щелкунчику*.

Однако наряду с лексическим треугольником „*большеротый* – *Щелкунчик* – *ореховый*“ существует более глубинная зависимость между эпитетом *ореховый* и *скворцом*, пунктиром проходящая сквозь манделыштамовское творчество.⁵⁹ До (Ш/1) Манделыштам неоднократно сопоставлял скворцовую и ореховую семантику. Слова-носители той и другой составили рифму в стихах 1920 г.:

Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник (I/212).

Оба инварианта всплыли в печатной редакции „Сыновей Аймона“⁶⁰ (1922) – пусть не рядом, но в двух совершенно симметричных описаниях, первым из которых текст открывается (такими братья предстают перед матерью):

⁵⁹ Поэтому комментарий, сообщающий, что один из списков Н.Я. Манделыштам содержит различение или описку: „деглом“ вместо „скворцом“ (Нерлер 1990, 502), может быть уточнен: описка намного вероятнее, чем различение.

⁶⁰ „Сыновья Аймона“ цит. по Манделыштам 1995, 173-176.

Пришли четыре брата, несхожие лицом,
 В большой дворец-скворешник с высоким потолком.
 Так сухи и поджары, что ворон им каркнет „брысь“ [...]

а вторым завершается (такими их видит отец):

Плоть нищих золотится, как золото святых,
 Бог выдубил их кожу и в мир пустил нагих.
 Каленые орехи не так смуглы на вид,
 Сукно, как паутина, на плечах у них висит –
 Где родинка, где пятнышко – мережит и сквозит.⁶¹

Здесь парафразирование стихов двухлетней давности – явно сознательное, т. к. *дворец-скворешник* (не имеющий эквивалента в старофранцузском тексте [Михайлов 2000, 68]) сохранил свою характеристику: *высокий / с высоким потолком* (*высокий Приамов скворешник* восходит, в свою очередь, к строке из трагедии Анненского „Лаодамия“, I, 2: „Приама высокий чертог“ (Левинтон 1977, 167, примеч. 119), у Г.А. Левинтона ошибочно – „Иксион“).

Третий пример – из „Египетской марки“ (1927):

Однажды бородатые литераторы, в широких, как пневматические колокола, панталонах, поднялись на скворешню к фотографу и снялись на отличном дагерротипе. Пятеро сидели, четверо стояли за спинками ореховых стульев (II/242, 483).

Во всех трех примерах скворцовый мотив вводится через метафорический *скворешник*, обозначающий возносящееся ввысь строение, в двух первых случаях – дворец (ср. „белые скворешники Кремля“ [II/198, 309]). Горенко трансформирует мандельштамовский ход, увязывая *скворца* с *дворцом*. Хотя весь контекст свидетельствует о принадлежности *дворца* к реальному плану текста, соседство *скворца* придает ему черты скворешника. Впервые *скворец* и *дворец* возникают в <3> – недоработанном стихотворении начала 90-х, рукопись которого начинается двумя обособленными строками:

Спина слепых прилепится к дворцу
 Силкам детским прорех не избежать скворца.

⁶¹ *Мережит и сквозит* – замена слову *прорехи*, чье появление почти ожидается благодаря слову *орехи*. Ср. у Пастернака: „Под прорешливой сенью орехов [...]“ („Вечерело. По-всюду ретиво...“).

Остальной текст последовательно репрезентирует имперский ландшафт: здесь и охота (аристократическая забава), и пароход (невская реалья), и величественный синтез рукотворных и естественных красот („осени архитектура вод“ и др.), и специфический привкус муштры и парадов (оловянные кони, деревянные солдатики).

Занимающая нас пара вновь появляется в одном из фрагментов большой вещи, начатой незадолго до смерти. Здесь воссоздается юная пора „среди дворцов“. *Дворцы* во множественном числе прямо отсылают к „мандельштамовским местам“ и ностальгическому локусу Горенко – Питеру и пригородам:

Я волчий щебет дорогой травы
пересекал не раз, но не сейчас –
когда был юн и свеж, среди дворцов
среди скворцовых крох [...] <28>

К этим стихам примыкает <31>, где опять фигурируют *скворец* и *дворец*, а также атрибут скворца – крошки:

Медвежий угол речи львиной
Речь львиную крошил скворец
в знойной зелени и синей
Из мякоти и плоти мяса
юродивый ваял дворец
кормил поля насильно славой
<кормил> и это звал державой

Этот выразительный отрывок был скомпонован В. Тарасовым из двух черновых набросков, обнаруженных им в той же тетради, что и <28>. Первый из них, зачеркнутый Горенко, состоял из двух строк, сделанных Тарасовым заключительными (слово, взятое мною в ломаные скобки, публикатор добавил от себя). Второй набросок, интересующий нас теперь, составили первые пять строк.

Если прочитывать отрывок в аллегорическом ключе (а плотный бестиальный ряд – медведь, лев, скворец – подталкивает к этому), то смысл его довольно обыден: *речь львиная* идет из *львиного нутра* (см. <15>); *медвежий угол* – то ли „берлога“ обладателя *речи* (тогда фразеологизм употреблен в своем общепринятом значении), то ли грубый, невежливый уклон этой речи; *скворец* – лирический агент, сублимированная героиня, которая *крошит* львиную речь, может быть, ополчившись на ее *медвежий угол*. А поскольку два признака – эпитет *львиный* и мотив крошения – являются общими для <15> и <31>, при таком прочтении <31> будет наряду с <15> привязано к иерусалимской топографии вообще и квартире В. Тарасова в

частности. Однако подобная возможность практически исключена, т. к. детали, общие для <28> и <31>, доказывают, что оба текста апеллируют к одной и той же топографии, весьма далекой от израильской столицы, и одному и тому же отрезку жизни, который пролегал между временем детства и переездом в Израиль. Да и *львиная речь* вряд ли имеет непосредственное отношение к *львиному нутру*, ибо, во-первых, находит себе прямое соответствие в <28> – *волчий щebet*, а во-вторых, удивительным образом, в одном из вариантов третьей (промежуточной) редакции „Ты красок себе пожелала...“, с которой Горенко едва ли была знакома: „Послушаем львиные речи / [...] твоих сыновей“ (Семенко 1986, 47) (знак пропуска принадлежит И.М. Семенко).

В рамках принятой нами версии, что *скворцовые крохи* парафразируют „Куда как страшно нам с тобой...“, *львиную речь* логично будет соотнести с весьма частыми у Мандельштама образами львов.

Этимология слова *медвежий* передает *львиной речи* семантику лакомства и вызывает в памяти образ льва, убитого Самсоном (*львиную речь*, которую *крошил скворец*, т. е., в огрубленной версии, крошки меда, трудно визуализировать, даже если допустить, что мед засахарился, но семантически эти крошки сродни *ломтику меда* из <17>). Между тем в „Армении“ (1930), написанной, после многолетнего молчания, в одно время с „Куда как страшно нам с тобой...“, не единожды, хотя и порознь, упоминаются *лев* и *соты*.

Использование слова *медвежий* в смысле *медвяный* в случае Горенко не выглядит нонсенсом, поскольку пример мог быть подан самим Мандельштамом (см. выше, примеч. 46). Также и намек на библейский сюжет со стороны Горенко достаточно вероятен в свете обращения Мандельштама к этому сюжету в „Шуме времени“: „Кантор, как силач Самсон, рушил львиное здание [...]“ (П/214, 361).

В этой фразе сюжет о возникновении улья в чреве убитого льва (Суд. 14), послуживший отправной точкой конфликта между Самсоном и филистимлянами, комбинируется с последним звеном той же событийной цепи – смертью героя под обломками сокрушенного им храма (Суд. 16). Пение кантора аналогично пчелиному рою и меду, и тем самым синагога, вместо того чтобы включать кантора в число своих атрибутов, уподоблена льву и филистимлянскому храму, которые Самсону враждебны. Следовательно, мертвый лев изоморфен неодушевленному улью как вместилищу одушевленных пчел и мертвым (восковым) сотам как резервуарам животворного меда, а кантор-Самсон косвенно отождествлен с пчелиным роем, источником гудения и меда.

В „Шуме времени“ оба элемента – лев и мед – встречаются также и порознь, но в похожих контекстах – в связи с исполнительским искусством („[...] светлые личности [...] играли на публичных вечерах новые вещи львиного Антова“ (II/214, 358); „Русско-еврейский фольклор Семена Акимыча [...] лился густой медовой струей“ (II/214, 381)), из чего можно заключить, что и впоследствии раздельное появление того и другого в пределах одного текста или массива текстов могло быть вызвано мерцанием библейского мифа на краю авторского сознания.

Вообще сфера музыки и пения, по-видимому, ассоциировалась у Мандельштама с еврейским началом и наделялась то медвяными, то львиными признаками: „Взгляд его упал на перегородку, за которой гудело, тягучим еврейским медом, женское контральто“ (II/242, 468); „Я в львиный ров и в крепость погружен / И опускаюсь ниже, ниже, ниже / Под этих звуков ливень дрожжевой – / Сильнее льва, мощнее Пятикнижья“ (III/163). В последнем примере поэт, обращаясь к истории Даниила, тем не менее сопоставляет Пятикнижье именно с Самсоновым львом, в котором бушует музыка (стихи, по свидетельству Н.Я. Мандельштам, написаны под впечатлением от слышанного поэтом по радио вокального пения Марион Андерсон (Мандельштам, Н. 1990, 289); репертуар последней, во-первых, мог включать один из негритянских спиричуэл на сюжет о пророке Данииле во рву, а во-вторых, включал арии из оперы „Самсон и Далила“ К. Сен-Санса [Лангерак 2001, 104]). Таким образом, реальное здание синагоги, *наполняемое пением*, преобразилось в трансцендентное здание Торы, *исполняемое посредством пения*, подобно тому как „из ядущего вышло ядомое“ (Суд. 14:14).⁶²

Мандельштамовским львам часто присуща одна и та же характеристика – они инфантильны:

Здесь клички месяцам давали, как котят,
А молоко и кровь давали нежным львят,
А подрастут они – то разве года два
Держалась на плечах большая голова!
Большеголовые – там руки поднимали
И клятвой на песке как яблоком играли.
Мне трудно говорить: не видел ничего,
Но все-таки скажу: я помню одного;
Он лапу поднимал, как огненную розу,
И, как ребенок, всем показывал занозу,

⁶² Ср. другую книгу, подобную гигантскому соту, – „Божественную комедию“: „Надо себе представить таким образом, как если бы над созданием тринадцатитысячегранника работали пчелы, одаренные гениальным стереометрическим чутьем, привлекая по мере надобности все новых и новых пчел [...]“ (III/248, 228) (на самом деле в поэме 14 233 стиха (Гаспаров 2001, 709); вероятно, Мандельштам решил округлить их число до полных тысяч, но ошибся на одну тысячу).

Его не слушали [...] (Ш/14);

Ах, Эривань, Эривань! Иль птица тебя рисовала,
Или раскрашивал лев, как дитя, из цветного пенала?
(Ш/5);⁶³

А Лев – дитя – небесной манной жив (Ш/218).

Эти совпадения тем более показательны, что приведенные примеры отстоят во времени один от другого и весьма разнятся по своей референции: первый лев – дитя революции,⁶⁴ второй – изображение на коробке с карандашами (Мец 1995, 575), третий – Лев Гумилев (там же, 670). Следовательно, инфантильность – признак вообще всякого льва в сознании Мандельштама.⁶⁵ Ретроспективность отрывка <31>, которая обусловлена его генетической зависимостью от <3> и <28>, наталкивает на мысль, что *речь львиная* тоже сигнализирует о детстве и что она соотносится с мандельштамовскими львами. Фрагментарный вид ряда поздних текстов Горенко, и без того отнюдь не прозрачных, обрекает их читателя на домыслы, которые могут быть подкреплены лишь косвенными уликами, но не доказаны. Так обстоит и с моим последним допущением, в пользу которого говорят некоторые интертекстуальные сопоставления.

„Малоприличная детка о третьей руке“ <28> – эту строку комментариев В. Тарасова связывает с апокрифическим рассказом о бегстве в Египет, во время которого Мария при переправе через реку получила третью руку, чтоб успешно отразить нападение крокодилов (Тарасов 2000, 122).

Как показала проверка (по источнику: Неплеске 1963), в апокрифических евангелиях такого сюжета нет. В Византии, а затем в славянском православии сложилась иконописная традиция изображения Богоматери-троеруч(н)ицы. Образ восходит к легенде о св. Иоанне Дамаскине (VIII в.), который умолил Деву Марию вернуть ему кисть руки, отсеченную по приказу дамасского халифа, и в благодарность за исцеление приложил к ее иконе руку, сделанную из серебра, отчего

⁶³ Ср. в набросках к „Армении“: „Ликом льва ставшее <?> ребяческое изображение / <пробел> из тысячи тысяч детей (Ш/(3-14)а: 304)“.

⁶⁴ „Львиная голова – обычно говорилось про внешность Мирабо и Дантона“ (Гаспаров 2001, 643); „у Герцена – „львенок исполинской революции“, взлелеянный и откормленный „аристократическим молоком“ (Былое и думы, гл. XXX)“ (Морозов 1999, 495). О связи, во-первых, игры клятвой, как яблоком, а во-вторых, большоголовых льяв-революционером с картиной Давида „Клятва в зале для игры в мяч“ см. (Сегал 1974, 129).

⁶⁵ Один из читателей черновой версии данной статьи отмечает, что инфантилизация льва может опираться на фразу Ницше о трех превращениях: духа в верблюда, верблюда в льва и льва в ребенка („Так говорил Заратустра“, I, „Речи Заратустры“, гл. „О трех превращениях“).

икона и получила название „Троеручица“.⁶⁶ По-видимому, сюжет, на который ссылается В. Тарасов, поздневизантийского происхождения и наряду с другими похожими сюжетами призван объяснить изображение троерукой Марии. По словам Тарасова, легенда в том виде, как он ее излагает, была услышана Горенко от одного из ее знакомых. При этом несомненно, что Горенко было известно о троерукой иконе, т. к. следом за *деткой о третьей руке* упомянута *Радовская богоматерь иконка божия*.

Между тем идея лишней части тела кочует у Горенко из одного текста в другой. В <20>, состоящем из отдельных фрагментов, вторым по счету шел частично отвергнутый автором и вовсе исключенный из посмертных публикаций:

я стал как мебель деревянный
гвозди в ножках
стеклянной гармоники пересохли рыжие рыльца
нет не мигрень
был мой отец шестипальцем

Предпоследняя строка – это неварьированное начало троекратного рефрена из (Ш/35): „– Нет, не мигрень, – но подай карандашик ментоловый, – / Ни поволоки искусства, ни красок пространства веселого!“ с вариацией в финале стихотворения: „– Нет, не мигрень, но холод пространства бесполого, / Свист разрываемой марли да рокот гитары карболовой!“

А последняя строка фрагмента воспроизводит неизменный зачин каждой из шести „шестипальных строф“ стихотворения В. Ходасевича 1928 г. „Дактили“ (т. е. *Пальцы*), посвященного памяти отца – художника, который вынужден был оставить свою профессию. Отцовский шестой палец символизирует и „скорбь о святом ремесле“, и сына, пишущего стихотворение, – младшего из шести детей. В то же время шестипалость – признак счастливецца, и сын испытывает недостачу шестого пальца, не унаследованного от отца.⁶⁷ (Обратная трактовка шестипалости – как проклятия – связана с персонажем Якова, петровского уroda из „Восковой персоны“ Ю. Тынянова.)

Мотив шестипалости, получивший у Ходасевича сентиментально-идиллическую трактовку, Горенко сталкивает с мандельштамовским дискурсом, за счет чего интертекстуальный „радиус действия“ фрагмента увеличивается, распространяясь на аналогичный мотив у Мандельштама. Если при

⁶⁶ Полный православный богословский энциклопедический словарь, II, столбец 2179.

⁶⁷ Возможно, что к „Дактилям“ („Мама! Молитва, любовь, верность и смерть – это ты!“) восходит и строка стихотворения „Какие-то сомнительные тряпки...“ (Горенко 2003-а: 80), наряду с <31> примыкающего к <28>: „Не будет сна, ни матери, ни смерти“.

Мне рисует девятые ребра – злодейство

бесцельное <23>⁷²

Речь идет о физических мучениях, причиняемых героиневой ломкой. Ментоловый карандашик для натирания висков (старинное средство от мигрени) превратился в орудие пытки – холодную рисовальную кисть (ее бездушный холод вобрал в себя и „холод пространства бесполого“, и охлаждающее воздействие ментола). Эта кисть восходит к ремеслу *шестипалого отца* и, словно бы компенсируя отсутствие у субъекта стихотворения символического шестого пальца, дорисовывает ему *девятые ребра*, которые, по-видимому, восходят к фразеологизму, обозначающему акт насилия: (*дать*) *под девятое ребро*.⁷³ В то же время мученье, относящееся к ребрам, вызывает в памяти „горящее ребро“ (Ш/156), тождественное ребру Христа (Полякова 1997, 87), пронзенному копьем (Иоан. 19:34). Копью у Горенко соответствует акварельная кисть. Аналогия между копьем легионера и кистью художника могла быть подсказана мандельштамовской рифмой *Рембрандт – ребра*, а превращение орудия терапии в орудие пытки – стихами на смерть Андрея Белого, где есть и мотив мигрени („горячая лобная кость“ – см. Гаспаров 2001, 659),⁷⁴ и карандаши-стрекозы („Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши, / Налетели на мертвого жирные карандаши“ [Ш/83]) – одновременно и хищники („налетели на мертвого“),⁷⁵ и незадачливые жертвы („садятся, не чуя воды“).

Обе цитаты – „нет не мигрень“ и „был мой отец шестипалым“ – в источниках являются рефренами. Рефрен (или приближенный к рефрену элемент композиции) – излюбленный объект цитирования и парафразирования в поэтике поздней Горенко. Стихи Блока, которые пародирует уже приводившийся мною моностих („Ночь. Улица. Фонарь. Закрыто“), не только завершаются тем же перечислением, которым начинаются, но самый этот повтор мотивируют эксплицитно, описывая с его помощью безысходность:

⁷² Как сообщает комментарий В. Тарасова, „стеклянная гармоника – шприц, на слэнге наркоманов – баян; *рыжие рыльца* – конусные основания игл (бывают оранжевого цвета); *целлофановая пыль* – героин, малые дозы героина содержат в целлофановых пакетиках, которые герметично ‘запаиваются’ огнем зажигалки [...]“ (Тарасов 2000, 122).

⁷³ Ср.: „Дать в морду‘, под душу‘, под микитки‘, под девятое ребро‘, намылить шею‘, накостылять затылок‘, пустить из носу юшку‘ – все это наши русские милые забавы“ (М. Горький, „Несвоевременные мысли“, XVI).

⁷⁴ Разумеется, *горячая лобная кость* – многослойный образ, не сводимый к одному узкому значению. Отсылая к 6-й главе „Петербурга“ (раздел „Лобные кости“) (Полякова 1997, 273), он в то же время вовлекает в круг своих смыслов и уже упомянутое „горящее ребро“ (Ш/156), и чело мертвого Ленина („И мертвый – он самый живой, омытый жизнью, жизнью остудивший свой воспаленный лоб“ [Ш/217, 407]), и клавиши рояля („Рояль – это умный и добрый комнатный зверь с волокистым деревянным мясом, золотыми жилами и всегда воспаленной костью“ [Ш/242, 481]).

⁷⁵ Ср. бомбардировщики в образе стрекоз из „Ветер нам утешенье принес...“ (Тарановский 2000, 162, примеч. 34).

„Умрешь – начнешь опять сначала / И повторится всё, как встарь: / Ночь, ледяная рябь канала, / Аптека, улица, фонарь“. Строки: „...думал в аптеку схожу где в колесах усатые белки / об изумрудные зерна резцы притупили“ <20> восходят к постоянному рефрену „Сказки о царе Салтане“. Вариант этой фразы переключался из <20> в <23> наряду со словами „нет не мигрень“. Также и строка „На вершок бы мне города! Он бы вместился в иглу“ <25>, которая анализировалась в начале этой статьи, парфразирует стих, повторенный дважды в (III/103): „На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!“. При этом в <25> начало каждой из четырех главок варьирует мотив чисел 6 и 7: „За шесть или семь – не тонких – стен / От меня за шесть или семь“; „За шесть или семь или восемь сытых погодой лет“; „У серафима шесть крыльев седьмой угадай“; „Шесть или семь понятных из стольких слов“. Этот прием непосредственно отсылает к зачинам первых двух строф (III/103): „День стоял о пяти головах“. Таким образом, в подтексте <25> присутствует образ пятиглавого дня,⁷⁶ а значит, и это стихотворение развивает тему избыточных частей тела.

Не вызывает сомнений, что и *третья рука* сознательно включена в единый образный ряд вместе с *шестым пальцем* и *девятыми ребрами* – чему есть и дополнительное подтверждение: в том же евангелии, где рассказано о пронзенном ребре (Иоан. 19:34), все три элемента – рука, палец и ребра – появляются в реплике Фомы неверующего: „если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю“ (Иоан. 20:25), а затем в ответной реплике Иисуса: „подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим“ (Иоан. 20:27)

Апеллируя в <28> к сюжету о нападении чудовищ на Богородицу, Горенко почти наверняка держала в уме шуточный сонет Мандельштама в духе „звериного и басенного христианства“ (III/9): „Мне вспомнился старинный апокриф – / Марию лев преследовал в пустыне [...]“ (III/218). При этом у столь внимательной читательницы Мандельштама, какую была Горенко, один лев-дитя мог и должен был вызвать ассоциацию с другим, о котором сказано: „Ты красок себе пожелала – / И выхватил лапой своей / Рисующий лев из пенала / С полдюжины карандашей“ (III/4). Очутившись на творческой палитре Горенко подле шестипалого художника, полдюжина карандашей в лапе рисовальщика заставляет подумать о семантической конвергенции между пальцами и карандашами.⁷⁷

⁷⁶ Очевидно, мандельштамовский образ надо понимать в том смысле, что пять дней, проведенных в пути, слились в один сплошной день – ср.: „Сплошные пять суток“; ср. в смежном стихотворении: „А со мною жена пять ночей не спала, / Пять ночей не спала, трех конвойных везла“ (III/104).

⁷⁷ Ср. у Мандельштама параллелизм сухих (ибо не чувят воды) карандашей-стрекоз и сухих перстов (те и другие совершают *налет*): „Как стрекозы садятся, не чую воды, в

Лев, сойдя с пенала, перестает быть плоским изображением, встраиваясь в перспективу мандельштамовского гипертекста. Да и *львиная красота* армянских жен – того же происхождения, ведь они „как детский рисунок просты“ (Ш/4) – ср.: „Ее фигурку заморенной львицы вырезала из бумаги семилетняя девочка [...]“ (Ш/273, 375). Армянский лев с детской картинки – родня грузинских „безграмотных“ (не анатомических) львов“ Пиросмани (Ш/179, 235). В стихах, писавшихся одновременно с „Арменией“, вновь появляется *детский пенал* („Вспомнишь на даче осу, / Детский чернильный пенал / Или чернику в лесу, / Что никогда не сбирал“ [Ш/16]), который оказывается связующим семантическим звеном между львом и осой⁷⁸ (в давнем тексте уже промелькнула ассоциативная связь между львом и осой: „А у льва – зад длинный, словно у осы“ [Ш/197, 305]). Порождение детского пенала, лев-художник тем не менее заключает в себе чудовищный потенциал львиной породы, ведь и сам пенал – сквозной образ в текстах этого периода – получает отнюдь не безобидные коннотации: „На балкончике вы показали мне персидский пенал, крытый лаковой живописью цвета запекшейся с золотом крови. Он был обидно пустой. Мне захотелось понюхать его почтенные затхлые стенки, служившие сардарскому правосудию и моментальному составлению приговоров о выкальвании глаз“ (Ш/246, 192). Наконец, лев-художник в полном смысле наделен всевластием Творца, ибо лев этот явился на смену *Создателю* ранних вариантов „Армении“ (Семенко 1986, 44-45).

Итак, если вспомнить, что центральная тема „Дактилей“ – ностальгия по отцовской ласке и признание собственной деградации в сравнении с родителем; если вспомнить, что стихи „– Нет, не мигрень...“ пронизаны образами детства и юности (Мец 1995, 581)⁷⁹ и представляют собой „оглядку на жизнь и предчувствие смерти“ (Гаспаров 2001, 650); если, наконец, вспомнить, что в самом начале „Дактилей“ художник перебежал Неву „там, где фиванские сфинксы друг другу в глаза загляделись“, то едва ли покажется неожиданным, что лев-дитя с полудюжиной карандашей превратился в мучителя-отца с шестью пальцами, явившегося пересоздать свое гибнущее произведение.

камьши, / Налетели на мертвого жирные карандаши“ (Ш/83); „Она во сне Терпандра ожидает, / Сухих перстов предчувствуя налет“ (И/198).

⁷⁸ Оса, как видим, связана для Мандельштама с детством, как шмель для Горенко. При этом оса, ангиномичная труженице-пчеле, вписана в картину ледящей жизни (дача, несбрасываемая черника). О смысловом контексте этих строк (хаотичные воспоминания в ожидании расстрела) см. Тарановский 2000, 190.

⁷⁹ Ср. замечание С.Г. Шиндина (Шиндин 2000, 647, примеч. 10) о соответствии финала (Ш/35) пассажу из „Египетской марки“: „Есть темная, с детства идущая, геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность и холод мадаполама – святость“ (Ш/242, 472).

P. S.

В настоящей статье учтены, конечно, не все реминисценции Горенко из Мандельштама. Но и тех, что были здесь выявлены, достаточно, чтобы получить представление об их многочисленности и глубокой внедренности в текстопорождающие механизмы. При этом, как было отчасти показано, поэзия Мандельштама – приоритетный, но далеко не единственный источник, откуда черпала Горенко.

Между тем со времени появления работ К.Ф. Тарановского и его единомышленников обнаружение подтекстов являлось одним из доминантных направлений мандельштамоведения. В свете этого неизбежно возникает вопрос: не был ли опыт Горенко в известном смысле тавтологичен? Не определяется ли ее творческая автономность от Мандельштама одними только внелитературными факторами: исторической, географической, биологической, психо-физиологической дистанцией? Этот провокационный вопрос может быть редуцирован к более нейтральному: совпадают ли у двух поэтов способы усвоения готового поэтического материала?

О том, что мой ответ будет отрицательным, можно догадаться не только по риторике вопроса, но также по некоторым предварительным утверждениям, содержащимся в первом разделе статьи. Пришло время провести различие между обеими поэтиками в интересующем нас аспекте.

Р. Пшибыльский передает характерную реплику Н.Я. Мандельштам по адресу К.Ф. Тарановского: „Kiril Taranovsky made Mandelstam into ‚a fool, who even learned the word ‚spring‘ from Ivanov““ (Przybylski 1987, 153). Думается, раздражение вдовы поэта было вызвано не столько выводами ученого, сколько предложенной им постановкой проблемы. Во многих случаях выявление подтекстов, предпринятое Тарановским, вовсе не входило в авторский замысел. А в глазах Н.Я. Мандельштам обнаружение литературного источника, не предусмотренное поэтом, выглядело, наверное, чуть ли не попыткой уличения в плагиате.

Знание мандельштамовского подтекста, конечно, может являться необходимым условием адекватного читательского восприятия – как в случае стихотворения „За гремучую доблесть...“, получившего домашнее название „Надсон“ (Лилкин 1994, 23), которое повторяет ритмико-синтаксически и почти парафразирует некогда культовое стихотворение Надсона „Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...“ (ср. 3-ю строфу Мандельштама со 2-й Надсона). Но, к примеру, стихотворение „Tristia“, помимо основного подтекста – элегии I, 3 Тибулла в переложении Батюшкова („Элегия из Тибулла“), изобилует разрозненными объектами рецепции Мандельштам-читателя (см. Гаспаров 1995, 23-24), образующими живописный ансамбль, но не увязанными в единую смысловую интригу. Ненахождение части из

этих второстепенных подтекстов необязательно повлекло бы за собой читательское фиаско в целом.

Иногда же знание подтекста вообще не вменено в обязанность (имплицитному) читателю. Так, если Мандельштам и воспользовался в своей „Черепашке“ текстом старинной русской песни (Гарановский 2000, 129), то разве что в качестве „утильсырья“, отнюдь не рассчитанного на то, чтоб читатель установил его происхождение. Если бы даже удалось привести доказательства истинности данного источника, он сказал бы нам больше о мандельштамовской психологии творчества, чем о самом стихотворении. Также и в отношении столь многочисленных у Мандельштама параллельных мест мы зачастую не можем определить, что перед нами: умышленная автореминисценция или бессознательное западание на одну и ту же поэтическую формулу.

Сбалансированную позицию по отношению к этой проблеме когда-то попытался выработать Г.А. Левинтон:

Наши сопоставления показывают не интенцию автора, а то, как может воспринимать текст некий средний („эталонный“) читатель [...] Однако [...] у исследователя все время остается соблазн считать, что он вскрывает некую авторскую интенцию [...] Поэтому мы [...] стараемся доказывать возможность знакомства Мандельштама с указываемыми источниками, считаем правомочными ссылки на внетекстовые свидетельства и т. п. (хотя само обилие параллелей показывает, что невозможно считать *все* эти подтексты интенцией автора) (Левинтон 1977, 202).

Признание, выделенное здесь разрядкой, симптоматично: поэзия Мандельштама, взятая в аспекте ее потенциальных источников, не слишком щедро дарит своим аналитикам радость безошибочного узнавания. Часто они обречены оставаться в сфере гадательного, ибо мандельштамовская поэтика культивирует не загадку, а загадочность.

Определяя границы фантастического жанра, Цветан Тодоров локализовал фантастическое в промежутке между необычным и чудесным (Тодоров 1997, 32), а главным критерием фантастического дискурса назвал колебания, которые испытывает читатель, не будучи в состоянии выбрать между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий (там же: 24). Аналогичные неразрешимые колебания – частый удел штудирующих Мандельштама, чья интенция по отношению к тому или иному подтексту то и дело оказывается под вопросом. Между тем самый вопрос об интенциональности по определению не может считаться праздным в рамках интертекстуального анализа, поскольку, с одной стороны, авторская интенция порой отчетливо распознается при сопоставлении двух

текстов и более, а с другой – непрозрачный подтекст может быть обнаружен благодаря побочному свидетельству об интенции автора.

Возможно, в применении к Мандельштаму именно интригующий момент колебаний доставил столь прочную популярность интертекстуальному методу, сформулированному К.Ф. Тарановским (Тарановский 2000, 13-39), О. Роненом (Ронен 2002, 13-42) и др. Характерно, что в предисловии к сборнику статей О. Ронена М.Л. Гаспаров, характеризуя этот метод, придает решающее значение вненаучному критерию убедительности: именно это качество монографии О. Ронена „An Approach to Mandel'shtam“ заставило М.Л. Гаспарова пересмотреть свое первоначальное впечатление от книги, согласно которому „интертекстуальный метод рухнул под тяжестью собственного накопленного материала: теперь перед нами не опорные точки для интерпретации трудностей текста, а ровное множество ‚параллельных мест‘ [...]“ (там же, 6-7). Но, признавая, что был неправ, М.Л. Гаспаров скорее делает исключение для О. Ронена, чем дает легитимацию его методу, который „в наше время [...] переходит в руки нового поколения исследователей и рискует расшататься и стать субъективной игрой“ (там же, 6). Иными словами, творчество Мандельштама открывает широкие возможности для адептов интертекстуального метода, который сам по себе легко уводит в сторону от науки. И связано это, конечно, с феноменальным обилием у Мандельштама интертекстуальных зацепок, лишь часть из которых способна вывести на убедительные подтексты.

Вполне очевидно, что специфика работы Горенко с готовым текстом принципиально иная. Горенко заимствует эксплицитно, фактически экзаменуя своего читателя. Со стороны последнего не заметить или проигнорировать предложенный ему тест означало бы сделать самый процесс чтения нерелевантным. Тем самым установление подтекста включается Горенко в правила чтения своих произведений. Как было неоднократно показано выше, смысл поэтического высказывания в таких случаях раскрывается при условии ясного понимания читателем отличия лирического субъекта цитаты от лирического субъекта источника (по признаку наркотической зависимости, биологического пола и т. д.). Можно сказать, что в творчестве Горенко, взятом в качестве гипертекста, наличествует как загадка, имманентная этому гипертексту, так и необходимый код к ее раскрытию.

В масштабах всего творчества одним из таких кодов является факт *повторяемости* цитирования чужих рефренов. Эта повторяемость заставляет предположить концептуальный характер приема, который заключается в *повторе повтора*.⁸⁰

⁸⁰ Здесь у Горенко обнаруживается неожиданное сходжение с Мандельштамом, который „с безошибочным чутьем избирает для подтекстобразующего цитирования, прямого

Рефрен как таковой представляет собой наиболее глобальную форму повтора в поэзии, ибо он регулярен и противостоит всему остальному тексту как постоянное изменчивому. Обособляя каждый нарративный шаг от смежных с ним, рефрен реорганизует линейное время текста в циклическое и тем самым апеллирует к культовым истокам поэзии. В качестве регулярно повторяемой единицы поэтической речи рефрен может рассматриваться как реликт элементарнейших форм первобытной песни, в которой не только „широко встречается рефрен, повторение буквальное или с вариациями“ (Мелетинский 1998, 64), но которая сама по себе может состоять из одного слова (там же, 63), т. е. представлять собой один сплошной рефрен. В первобытной поэзии, преследующей магические цели, „стихия повторяемости поддерживается верой в силу слова, как аккумулятивное этой силы“ (там же, 64). Рефрен „может заключать эмоциональные возгласы, восклицания, звукоподражательные клики, не имеющие логического содержания (или потерявшие его в процессе исторического развития)“ (Жирмунский 1975, 493), т. е. он эзотеричен, как и подобает магической формуле, чьей сохранностью обеспечивается телеология произносимого текста. Поэтому рефрен видится предельно консервативным элементом устной традиции, затронутым инициативой рэпсоды еще в меньшей степени, чем другие „общие места“ народной поэзии, которым вообще „присуще резкое преобладание типического над индивидуальным“ (Мелетинский 1998, 383). При этом рефрен, который вошел в современную поэзию стараниями романтиков „в связи с влиянием народной песни на лирику книжную“ (Жирмунский 1975, 494), по-прежнему сохраняет оттенок народности, т. е. ничейности и старины.

Эта присущая рефрену семантика помогает понять прием использования чужих рефренов, практикуемый Горенко. Уже в пространстве исходного текста рефрен воспринимается как готовое слово, а начиная с первого по счету повтора действительно таковым является, ведь поэт, прибегая к рефрену, как бы цитирует сам себя в подвижном контексте. В известном смысле понятие авторства к рефрену вообще неприменимо, ибо он по определению отчужден от своего автора. В этом же смысле использование чужого рефрена должно расцениваться как жест приватизации бесхозного, отторгнутого законным хозяином (подобного рода соображения Анна Горенко – урожденная Анна Карпа – могла руководствоваться и при выборе своего псевдонима).

Отдадим должное пафосу этого жеста – да и вообще цитирования – в стихах Горенко. Слова классиков повторены в иных обстоятельствах и

или зашифрованного, как раз места, сами представляющие собой цитату или поэтическое оформление чужого художественного или идеологического прототипа [...]“ (Ронен 2002, 119).

примерены на другую личность – что само по себе куда как не ново, – но сделано это так, словно знакомые каждому слова никогда не существовали. Вывести словосочетание *Анна Ахматова* из категории псевдонимов, повторить подвиг Пьера Менара, автора „Дон Кихота“, сделать бывшее небывшим – проект, без преувеличения, мессианский и в русской литературе, кажется, беспрецедентный.⁸¹

Список цитируемых стихотворений А. Горенко

1. „Одежда рахат лукума...“ (22)⁸²
2. „Жжет и лижет язык королевская шкура шмеля...“ (24)
3. „На немногое вчера: я...“ (28)
4. „Цветы живут быстрее тленья вишен...“ (30)
5. „Одноместный самолетик прыгает через заборчик...“ (35)
6. „скажи что стало с Гаммельном моим...“ (40)
7. „Я буду ранний серый чай...“ (42)
8. Первый верлибр (45)
9. „Он управляет города заправив маслом...“ (51)
10. „Полуоткрытый шкап алый плащ...“ (61)
11. „А, человек из соседнего дома!..“ (65)
12. „Надсадно яркое о маленькое душно...“ (66)
13. „Поет и плачет офицер за стенкой...“ (67)
14. „Элегия“ (68)
15. „Голем“ (69)
16. „В моем саду деревянном саду...“ (71)
17. „СеверьЮг“ (73)
18. „Белая пыльная малина как просто так...“ (75)
19. „она спит Успевай смотреть...“ (77)
20. „делили кольца и менялись именами...“ (79)
21. „Сон разросший куст“ (82)
22. „шведская датская лодка гуляет во тьме“ (83)
23. „Я стал как мебель бледный деревянный...“ (84)
24. „Ловил себя и был уличен...“ (86)
25. „За шесть или семь – не тонких – стен...“ (89)
26. „Видишь солнца алчный ноготь...“ (92)
27. „Тело за мною ходило тело...“ (95)

⁸¹ Я глубоко признателен моим коллегам, согласившимся ознакомиться со статьей на стадии черновика и поделиться со мной впечатлениями. Отдельная благодарность – Виктору Куперману, чьи разносторонние консультации выручали меня на всем протяжении работы.

⁸² Здесь и далее в скобках после названия текста указана страница издания: Горенко 2003.

28. „Я находил старинные слова...“ (96)
 29. „След от бритвы безопасной...“ (97)
 30. „Перевод с европейского“ (99)
 31. „Медвежий угол речи львиной...“ (105)

Л и т е р а т у р а

- Аверинцев С.С. 1991. „Иоани Креститель“, *Мифологический словарь*, 250.
 Амелин, Г.Г., Мордерер, В.Я. 2001. *Амелин Мордерер Миры и столкновения Осипа Манделштама*, М., СПб.: Языки русской культуры.
 Волохонский, А. 1983. *Стихотворения*, Анн-Арбор: Эрмитаж.
 Гершгейн, Э. 1998. *Мемуары*, СПб.: ИНАПРЕСС.
 Гаспаров, М.Л. 1995. „Поэт и культура: Три поэтики Осипа Манделштама“, Манделштам, О., *Полное собрание стихотворений*, 5-64.
 Гаспаров, М.Л. 2001. „Комментарии“, Манделштам О., *Стихотворения. Проза* (сост., вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова), М.: Фолио. Б-ка поэта. Большая сер. , 604-710.
 Генделев, М. 2003. *Неполное собрание сочинений*, М.: Время.
 Глазова, М. 2000. „Манделштам и Данте: ‚Божественная комедия‘ в поэзии Манделштама тридцатых годов“, *Сохрани мою речь*, 73-100.
 Горенко, А. 2000. *Малое собрание* (сост. и коммент. В. Тарасова), Иерусалим: Alphabet.
 Гольдштейн, А. Ф. 1979. *Зодчество*, М.: Просвещение.
 Горенко, А. 2003. *Праздник неспелого хлеба* (вступ. ст. Д. Давыдова, сост. Е. Сошкина и И. Кукулина, подгот. текстов Е. Сошкина и В. Тарасова), М.: НЛЮ.
 Горенко, А. 2003-а. „Дополнительные материалы к ‚Малому собранию‘ Анны Горенко“, В. Тарасова (ed.), *Солнечное сплетение*, 24-25, 77-92.
 Гришцер, П. А. 1991. „Кама“, *Мифологический словарь*, 275.
 Давыдов, Д. 2002. „Поэтика последовательного ухода“, *НЛЮ*, 57, 195-204.
Жизнь и творчество О. Э. Манделштама: Воспоминания. Материалы к биографии. „Новые стихи“. Комментарии. Исследования, Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990.
 Жирмунский, В. 1975. *Теория стиха*, Л.: СП.
 Зарецкий, Н.Н. 1985. *Пособие для начинающего пчеловода*, М.: Московский рабочий.
 Зингер, Г.-Д. 1992. *Сборник*, Иерусалим: Аудитория.
 Зубова, Л. 2001. „Стихотворение Бродского „Одиссей Телемаку“, *Старое литературное обозрение*, 2/2001. Цит. по: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/telem.html>
 Иванов, В. В. 1991. „Телепинус“, *Мифологический словарь*, 534.
 Иойриц, Н. П. 1976. *Продукты пчеловодства и их использование*, М.: Россельхозиздат.
 Кацис, Л. 2002. *Осип Манделштам: мускус иудейства*, Иерусалим, М.: Гепарим/Мосты культуры.

- Кузин Б.С., Мандельштам Н.Я., 1999. Кузин Б.С. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н.Я. 192 письма к Б.С. Кузину (сост., предисл., подгот. текста и коммент. Н.И. Крайневой и Е.А. Пережогойной, М.А. Давыдова), СПб.: ИНАПРЕСС.
- Крючков, В.Л. 2002. „Шелкунчик‘ О.Э. Мандельштама как динамическая интертекстема“, *Русская литература*, 4, 193-198.
- Лангерак, Т. 2001. „Поэт о музыке (‘Я в львиный ров и в крепость погружен...‘ О. Мандельштама)“, *Смерть и бессмертие поэта*, 101-109.
- Левинтон, Г.А. 1977. „На каменных отрогах Пиэрии‘ Мандельштама: Материалы к анализу“, *Russian Literature. Vol. V.*, 123-170, 201-237.
- Левинтон, Г.А. 1991. „Маргиналии к Мандельштаму“, *Осип Мандельштам: К столетию со дня рождения* (сост. Ю.Л. Фрейдина), М., 37-40.
- Левинтон, Г.А. 1994. „Мандельштам и Гумилев: Предварительные заметки“, *Столетие Мандельштама*, 30-43.
- Левинтон, Г.А. 1999. „Душа ведь женщина (из комментариев к ‘Летейским стихам‘ Мандельштама: ‘Когда Психея-жизнь спускается к теням‘“, *Studia metrica et poetica: Сборник статей памяти П.А. Руднева* (сост. А.К. Байбурина и А.Ф. Белоусова), СПб.: Академический проект, 265-277.
- Левинтон, Г.А., Тименчик Р.Д. 2000. „Книга К. Ф. Тарановского о поэзии Мандельштама“, Тарановский, К., *О поэзии и поэтике*, 404-416.
- Лекманов, О. 1998. „Два поэта (из набросков к биографии Мандельштама)“, *Тыняновский сборник*. Вып. 10 (Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения), М., 284-291.
- Липкин, С.И. 1994. „Угль, пылающий огнем...“, Мандельштам, *Собр. соч.: В 4 т.*, III, 7-32.
- Лихачев, Д.С. 2001. *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы*, СПб.: Алетейя.
- Майерс, Д. 1994. „Гете и Мандельштам: Два эпизода из ‘Молодости Гете‘“, *Столетие Мандельштама*, 86-98.
- Мандельштам, Н. 1990. „Комментарий к стихам 1930–1937 гг.“, *Жизнь и творчество*, 189-309.
- Мандельштам, О. 1990. *Соч.: В 2 т.* (сост. С.С. Аверинцева и П.М. Нерлера. Подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. Вступ. ст. С. С. Аверинцева), М.: Худ. лит.
- Мандельштам, О. 1993–1994. *Собр. соч.: В 4 т.* (сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева), М.: Арт-Бизнес-центр.
- Мандельштам, О. 1995. *Полное собрание стихотворений* (вступ. статья М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца, сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца), СПб.: Академический проект. Новая 6-ка поэта. Большая сер.
- Мейлах, М.Б. 1990. „Внутри горы бездействует кумир...“ (К сталинской теме в поэзии Мандельштама)“, *Жизнь и творчество*, 416-426.
- Мелетинский, Е.М. 1991. „Мёд поэзии“, *Мифологический словарь*, 356.
- Мелетинский, Е.М. 1998. *Избранные статьи. Воспоминания*, М.: РГГУ.
- Мелитей, Г.Г. 1991. *Мифологический словарь*, 358.
- Метерлинк, М. 1995. „Жизнь пчел“, *Разум цветов* (пер. Н. Минского), М.: Московский рабочий, 207-340.

- Мед, А.Г. 1995. „Комментарий“, Мандельштам, О., *Полное собрание стихотворений*, 613-581.
- Микушевич, В. 1991. „Ось (звукосимвол О. Мандельштама)“, *Сохрани мою речь...: Сб.* (сост. П. Нерлера, А. Никитаева), М.: Обновление, 69-74.
- Михайлов, А. 2000. „Сыновья Аймона“, *Сохрани мою речь...*, 63-72. *Мифологический словарь* (гл. ред. Е.М. Мелетинский), М.: Советская энциклопедия, 1991.
- Морозов, 1999. А. „Примечания“, Мандельштам Н.Я., Воспоминания (примеч. А. Морозова), М.: Согласие, 469-526.
- Мусатов, В.В. 2001. „О фольклорном подтексте сталинской темы в воронежских стихах Мандельштама“, *Смерть и бессмертие поэта*, 155-161.
- Набоков, В. 1999. *Комментарии к 'Евгению Онегину' Александра Пушкина* (пер. под ред. А.Н. Николожукина), М.: НПК „Интелвак“.
- Нерлер, П. М. 1990. „Комментарий“, Мандельштам, О., *Соч.: В 2 т., II*, 441-611.
- Нерлер, П. М. 1990-а. „Мандельштам и Шершеневич“, *Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15 – 17 мая 1990 г.* (сост. и ред. Г.А. Морева), Л., 96-100.
- Осип и Надежда Мандельштамы в воспоминаниях современников* (вступ. ст., подгот. текста, сост. и коммент. О.С. Фигурновой и М.В. Фигурновой), М.: Наталис, 2001.
- Павлов, М. С. 1994. „К теме движения в поэзии Мандельштама: семантика шага в стихах к Н. Е. Штемпель“, *Столетие Мандельштама*, 173-182.
- Полякова, С. В. 1997. *„Олейников и об Олейникове“ и другие работы по русской литературе*, СПб.: Инапресс.
- Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т., London: Variorum Reprints, 1971. Reprint of the (1913) Russian edition.*
- Рейфилд, Д. 1994. „Мандельштам и звезды“, *Столетие Мандельштама*, 299-307.
- Ронен, О. 2002. *Поэтика Осипа Мандельштама*, СПб.: Гиперион.
- Садовников, Д. Н. (сост.) 1884. *Сказки и предания Самарского края* (собраны и записаны Д. Н. Садовниковым), СПб.: тип. М-ва вн. дел. (цит. по: Энциклопедия суеверий. М., 1995, 359)
- Сегал, Д. М. 1974. „Память зрения и память смысла (Опыт семантической поэтики. Предварительные заметки)“, *Russian Literature*, 7/8, 121-131.
- Семенко, И. 1986. *Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту)*, Saucchi editore Roma.
- Силард, Л. 2002. *Герметизм и герменевтика*, СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха. *Смерть и бессмертие поэта: Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998 г.)*. (сост. М.З. Воробьевой, И.Б. Делекторской, П.М. Нерлера, М.В. Соколовой, Ю.Л. Фрейдина), М.: РГГУ, 2001.
- Сохрани мою речь: Сб. Вып. 3, ч. 1.* (сост. О. Лекманова, П. Нерлера, М. Соколова, Ю. Фрейдина), М.: РГГУ, 2000.

- Сошкин, Е. 2002. „От адамова яблока до Адамова языка: территория Анны Горенко“, *НЛО*, 57, 205-219.
- Столетие Мандельштама*. Mandelstam Centenary Conference: Materials from The Mandelstam Centenary Conference, School of Slavonic and East European Studies, London 1991 (comp. and ed. by R. Aizlewood and D. Myers. Tenafly), NJ: Hermitage, 1994.
- Тарановский, К.Ф. 2000. *О поэзии и поэтике*, М.: Языки русской культуры.
- Тарасов, В. 2000. „Комментарии“, Горенко, А. *Малое собрание*, 106-124.
- Тименчик, Р.Д. 1974. „Заметки об акмеизме“, *Russian Literature*, 7/8, 23-46.
- Тименчик, Р.Д. 1981. „Текст в тексте у акмеистов“, *Труды по знаковым системам XIV: Текст в тексте*, Тарту, 65-75.
- Тодоров, Ц. 1997. *Введение в фантастическую литературу* (пер. Б. Нарумова), М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество.
- Успенский, Б.А. 1996. „Анатомия метафоры у Мандельштама“, он же, *Избранные труды: В 3 т. Т. II: Язык и культура*, М.: Языки русской культуры, 306-340.
- Фабр, Ж.А. 1993. *Инстинкт и нравы насекомых: В 2 т., I.* (пер. Е.И. Шевыревой), М.: ТЕРРА.
- Фриш, Г. Г. 1991-а. *Мифологический словарь*, 577.
- Фриш, К. 1980. *Из жизни пчел* (пер. Т.И. Губиной, под ред. И.А. Халифмана), М.: Мир.
- Шиндин, С.Г. 2000. „К интерпретации стихотворения Мандельштама „Сохрани мою речь навсегда...“, *Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева* (сост. и общ. ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова), М.: Языки русской культуры, 640-650.
- Freidin, G. 1987. *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-presentation*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Hennecke, E. 1963. *New Testament Apocrypha: In 2 vol.*, Philadelphia: The Westminster Press.
- Nilsson, N.Å. 1974. *Osip Mandel'stam. Five Poems*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Przybylski, R. 1987. *An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest* (transl. by M.G. Levine), Ann Arbor: Ardis.
- Ronen, O. 1983. *An Approach to Mandel'stam*, Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University. Bibliotheca Slavica Hierosolymitana.