

НАТАЛИЯ ПЕТРОВА
Пермь

ЖАНРОВЫЕ ИНТЕНЦИИ И «ГИБРИДНЫЕ» СТРУКТУРЫ В ПРОЗЕ И ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Известно, что жанр как формально-содержательная категория, складывающаяся и эволюционирующая на протяжении многовековой истории литературы, утрачивает четкость формальных очертаний, начиная с эпохи романтизма. Доминирующим фактором в определении жанра или, точнее, жанровой интенции, становится тот сгусток содержательных компонентов, которые М. Бахтин назвал архитектурными. Образования, приходящие на смену каноническим жанрам, не могут быть предельно индивидуальными и новаторскими, поскольку в таком случае их принадлежность к корпусу художественных произведений оказалась бы сомнительной. Следовательно, модификации жанра должны если не сохранять, то указывать на предшествующий формальный или содержательный канон, так эпатажная «Поэма конца» В. Гнедова удерживает в названии понятие жанровой формы.

Пути жанровой трансформации разнообразны. «В классическом произведении традиция предстанет перед нами не разрушенной, а по новому углубленной»¹ за счет изменения проблематики («Мне хотелось... область элегии расширить»)²; гибридизации жанров (напр., идиллии и элегии, романса и элегии, оды

¹ В. Жирмунский. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л., 1977. С. 135.

² К. Батюшков. *Сочинения*. В 2 т. Т. 2, М., 1989. С. 442.

и элегии)³; формально-содержательного сдвига (несоответствие сюжета и стиля, «неолитературенной» фабульной ситуации и готового риторического слов) – то есть, за счет «обратимости» жанра, способного «превращаться в другие жанры... рождаться, крепнуть, утверждаться, а затем умирать, мешая жить другим»⁴.

Если в отношении классической литературы можно говорить о системе жанров⁵, свойственных той или иной эпохе, характерных для того или иного писателя или определенного периода его творчества, то в литературе рубежа XIX-веков и далее само это понятие становится некорректным, несмотря на обширную практику символистов по возрождению канона в его содержательно-формальной полноте (Вяч. Иванов, В. Брюсов) и разработку новых, классицистически или романтически ориентированными поэтами (напр. «Трилистники» и «Складни» И. Анненского или «Поэзы» И. Северянина).

Ранние лирические произведения Мандельштама первые их комментаторы делили на две традиционные категории, то декларируя, что «ода – это его область»⁶, то отмечая – «оттенок латинской элегии»⁷. Етой проблеме была посвящена и неопубликованная диссертация О. Ронена «О. Mandelshtam: An Ode and Elegy» (1976). В основном же исследования творчества О. Мандельштама сосредоточены на семантике его произведений, проблема жанра остается вторичной. Спорным остается и жанровое определение его прозаических произведений, но именно их струк-

³ О «взаимной диффузии» жанров (Ю. В. Стенник), взаимодействии элегического и одического начал подробнее см.: О. Проскурнин. *Поэзия Пушкина или Подвижный палимпсест*. М., 1999; О. Зырянов. *Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект*. Екатеринбург, 2003.

⁴ В. Турбин. *К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова* // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 204.

⁵ Об этом понятии см., напр.: Д. Лихачев. *Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе*. Л., 1970; Ю. Стенник. *Система жанров в историко-литературном процессе* // Историко-литературный процесс: Проблемы метода и изучения. Л., 1974; М. Соколянский, В. Цыбульская. *Система жанров как литературоведческая категория* // *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, t. 1-2 (83-84), s. 7-24.

⁶ М. Волошин. *Голоса поэтов* // Лики творчества. Л., 1988. С. 548. (Речь, 1917, 4 июня)

⁷ В. Жирмунский. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. С. 138.

тура может служить прояснению той ситуации, которая определяет его жанровые интенции.

Проза Мандельштама состоит из статей, очерков, рецензий, произведений автобиографического характера и одного, собственно «художественного», основанного на вымысле («Египетская марка»). Жанр отчетливо обозначен только у «Путешествия в Армению»⁸. В редакционных аннотациях и откликах на публикации проза Мандельштама называлась записками, эссе, мемуарами, биографией, культурно-историческими картинками («Шум времени»); рассказами («Феодосия»)⁹, повестью, романом («Египетская марка»)¹⁰.

Литературу XIX века, в посвященных ей статьях и рецензиях, Мандельштам рассматривает в рамках устоявшихся жанровых канонов: «Романы Толстого – чистый эпос и вполне здоровая европейская форма искусства». Наряду с «чистыми», то есть ориентированными на канон произведениями, Мандельштам выделяет «синтетические» образования разного типа, такие, как: «Синтетический роман Ромена Роллана», который «резко порвал с традицией французского аналитического романа и примыкает к синтетическому роману восемнадцатого века, главным образом к „Вильгельму Мейстеру“ Гете...»; «Кармен» П. Мериме, где «напряжение... фабулы разрешается неожиданно филологическим трактатом, а звучит он приблизительно как эпод трагического хора», или «Кромдейр-старый» Ж. Ромена – «героическая пастораль в драматической форме» (2: 270, 261, 418). Синтез осуществляется на разных уровнях: взаимодействие не только жанровых, но и ро-

⁸ В Армению О. Мандельштам брал с собой «Итальянское путешествие» И. В. Гете, а в Ереване у Шагинян – «томик Гете» (4: 149). Все ссылки на произведения О. Мандельштама приводятся по изданию: О. Мандельштам. Собрание сочинений. В 4 т. М., 1993–1997 с указанием тома и страницы в круглых скобках.

⁹ Н. Берковский анализирует их как «новеллы» с соответствующими этому жанру парадоксализмами и «несообразностями» (Н. Берковский. Мир, создаваемый литературой. М., 1998. С. 291–294).

¹⁰ «Литературная неделя» берлинской газеты «Накануне» (№ 478. 4.10. 1923) анонсировала «новый роман» О. Мандельштама, а позже упоминала его «повесть» под названиями «Парнок», «Смерть Бозио» «Смерть Борджиа»; см.: О. Мандельштам. Собрание сочинений. В. 4 т. Т. М., 1991. Т. 2. С. 560. Повестями называл Мандельштам «Египетскую марку» и несостоявшийся «Фагот», в основу которой должна была быть положена «семейная хроника», но предметом изображения оставался «специфический воздух „десятих годов“» (3: 603).

довых начал (Роллан, Ромен), и выход за пределы «художественного» в сферу разного рода публицистики.

В прозе самого Мандельштама так же преобладают синтетические или «гибридные» структуры.

Трансформация жанра происходит за счет:

- смыслового сдвига. Так, слово «разговор», вынесенное в заголовок, («Разговор о Данте») содержит намек на жанровое обозначение, но, несмотря на присущую Мандельштаму диалогическую установку, это не традиционный «разговор» «с» «провиденциальным» собеседником (ср.: «Воображаемый разговор с Александром I» А. Пушкина), а «о» – о художественном тексте, перерастающий в изложение собственной поэтической концепции, в «очерк по теории поэтического слова»¹¹;

- скрещивания различных жанровых интенций. Так, «Четвертая проза» включает в себя элементы исповеди, открытого письма, инвективы, памфлета, литературного манифеста, но ни к одному из этих жанров не может быть отнесена;

- стирания границы между художественным повествованием и беллетристикой, что отмечено первыми рецензентами: «Статьи Мандельштама... до сих пор остаются несобранными, но новая книга „Шум времени“ завершает их и является новым, еще более ценным достижением»¹²; «Парнок принадлежит к жанру критики не менее, чем к жанру беллетристики...». Книгу статей «О поэзии» Н. Берковский анализирует в том же ключе, что и художественную или мемуарную прозу¹³;

- кардинального изменения жанровой структуры, причем обоснование и объяснение совершаемого включается в текст и становится его составляющей, что можно продемонстрировать на примере автобиографической (фикциональной) и «художественной (нефикциональной)» прозы.

¹¹ Л. Пинский. *Послесловие* // Мандельштам О. *Разговор о Данте*. М., 1967. С. 64.

¹² Д. Святополк-Мирский. *Мандельштам. «Шум времени»* // Современные записки. Париж, № 25, 1925. С. 542-543. Цит. по: Мандельштам О. М. Собр. соч. В 4 т. Т. М., 1991. Т. 2. С. 549.

¹³ Н. Берковский, *О прозе Мандельштама* // Звезда, 1929, №. 5. С. 260-168. Цит. по: Мандельштам О. М. Собр. соч. В 4 т. Т. М., 1991. Т. 2. С. 556; Мир, создаваемый литературой. М., 1998. С. 295.

На дискретность и не линейность мандельштамовской прозы обратили внимание первые рецензенты. «„Египетская марка“ – книга, составленная как будто из кусков, как будто нарочно разбитая и склеенная, обогащенная приклеяками»¹⁴. «Связь между фрагментами биографии такая же, как между Семеном и „просеминарием“: Семена в просеминарий посылают авторские ассоциации, извлечение из „просеминария“ мнимого корня, который будто бы и в слове „Семен“ и в слове „просеменил“; «... и фабулы никакой у автора на Парнока нет»¹⁵. Такая же фрагментарность («монтаж» как «стройное литературное целое» – 4: 460–461) зафиксирована членением на «эпизоды» в новом жанре – радиокомпозиции «Молодость Гете». В «Набросках документальной книги о деревне» (1935) фрагментарность, заданная заголовком, поддерживается намерением положить в основу книги рассказы крестьян и переходами от описания реалий (жизнь крестьян) к филологическому исследованию (их речь). «Шум времени» и «Федосию» в издании 1925 г. составлял единую книгу, которая потом разделилась на две.

Нефабульная ассоциативность мандельштамовского повествования может быть списана, и обоснованно, на специфику «прозы поэта». Вспоминая критическое высказывание о том, «что в лучших лирических произведениях Гете есть всегда что-то недосказанное», Мандельштам добавляет: «Пора ввести в эпос эту недосказанность»¹⁶. Для Мандельштама эта дискретность, им самим отмечаемая («Из мелькавших названий мне бы хотелось остановиться на «Шум времени», с подзаголовком «Записки». «В „Египетской Марке“, состоящей из фрагментов, пропущен целый ряд „спусков“» – 4: 44, 98), принципиальна и обоснованием ее служит концепция «конца романа» как «композиционно замкнутого, протяженного и законченного в себе повествования о судьбе лица или группы лиц» (2: 271). Мандельштам устанавливает связь «между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории». «Расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от Наполеоновской

¹⁴ В. Шкловский. *Гамбургский счет*. М., 1990. С. 474.

¹⁵ Н. Берковский. *О Мандельштаме* // Звезда, С. 160–168; Мир создаваемый литературой. С. 300–301.

¹⁶ О. Мандельштам. *Собр. соч.* В 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 497.

эпопеи, необычайно повысившей акции личности в истории,... когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием, акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа Мера романа... – человеческая биография или система биографий». «Последним примером центробежного биографического романа» Мандельштам снова называет роллановского «Жана Кристофа», с его «благородством синтетических приемов». «Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования... катастрофической гибелью биографии» (2: 274)¹⁷.

По Мандельштаму, роман, лишенный «позвоночника» – фабулы и биографии, – «возвращается к своим источникам – к „Слову о полку Игореве“, к летописи, к агиографии, „Четьи-Миней“» (2: 275), а слово как таковое – к дожанровому мифологическому «смысловому пространству»¹⁸, но к мифологии уже субъективированной, с ассоциативным «смещением планов» и литературными подтекстами. Прозаик становится «летописцем». Этой установке и следует проза Мандельштама, начинающего свою биографическую книгу словами: «Мне хочется говорить не о себе: а следить за веком, за шумом и прорастанием времени» (2: 384).

Современную ему литературу Мандельштам подразделяет не столько по жанровым или родовым признакам, сколько по способу организации речи – на поэзию, «гиератический, то есть священный характер» которой «обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире» (1: 230), и прозу, которая есть «разнобой, разлад, многоголосье, контрапункт» (2: 322); (ср. с пушкинским высказыванием о романе, позволяющем «болтать свободно»). Отсюда внежанровые названия: «Четвертая проза», подводящее итог жанровых трансформаций в этой области, или «Стихи» – о русской поэзии, об Армении, о неизвестном солдате.

¹⁷ Ср. в заметке «Поэт о себе»: «Октябрьская революция... отняла у меня „биографию“, ощущение личной значимости» (2: 496).

¹⁸ Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тищенко, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*, „Russian Literature“ 1974, № 7/8. Р. 47-82.

В сфере поэзии Мандельштам придерживается жанрового канона только в переводах: «Гоготур и Апшина» В. Пшавелы, «Жизнь святого Алексея», «Песнь о Роланде», четыре сонета Ф. Петрарки (1933–1934), которые Мандельштам рассматривал как самостоятельные произведения. В шести сонетах 1912–13 гг., жанровая привязанность вступает в противоречие с тематикой («Казино», «Шарманка», «Спорт»), что соответствует смысловому сдвигу и полемично по отношению к практике символистов, возрождавших классические жанры в их содержательно-формальной полноте. В шуточных стихах – «Баллада о горlinkах», «Сонет», «Лжец и ксендз (басня)», «Газелла» – указание жанра фиксирует акт пародийного подражания, превращая форму в условность, равную выдуманному «жорам» и «моргулетам» или «эпиграмме в терцинах»; в той же функции выступает элегический дистих «Антологии античной глупости» и «Подражания новогреческому». Авторское жанровое определение в лирике – «Мадригал», «Канцона» – не подразумевает следования жанровому канону. Некоторые стихи Мандельштама по смыслу («Эта ночь непоправима...»), названию («Polacy!»), подзаголовку («Египтянин»), посвящению («Не мучнистой бабочкою белой...»), а порой, только на основе историко-биографического комментария («На площадь выбежав, свободен...»), могут быть отнесены к жанрам эпитафии, послания, надписи.

Сложнее обстоит дело с одой – «Ода Бетховену», «Грифельная ода», «Нашедший подкову (Пиндарический отрывок)», «Ода» (кодированное «домашнее» название стихотворения «Когда б я уголь взял для высшей похвалы») ¹⁹ – и элегией – «Tristia» (скорбные элегии). Показательно, что спор о природе раннего творчества Мандельштама в исследованиях его современников постоянно переходил с жанрового уровня на родовую. «Мандельштам – чистый лирик, поэт малой формы <...> Ему чужд вопрос о выходе за лирику (его любовь к оде). Его оттенки на пространстве эпоса не мыслимы» – считает Ю. Тынянов ²⁰. «Он не лирик, рассказывающий в стихах об интимном душевном переживании; он создает как бы объективные картины на темы, поэту заданные и от него не зависящие, – небольшие законченные описания, небольшие рас-

¹⁹ Н. Мандельштам. *Вторая книга*. М., 1999. С. 217.

²⁰ Ю. Тынянов. *Поэтика. История литературы*. Кино. С. 190.

сказы», – возражает ему В. Жирмунский²¹. Причем, если Тынянов соотносит «чистую лирику с жанром оды, то с жанром элегии Жирмунский связывает процесс «эпизации».

Гегель разделял эпос и лирику по типу мирозерцания, находящему выражение в уровне авторского сознания: надличностная целостность, объективная общность человеческой духовности или «обособленное созерцание, чувствование и размышление». Эпическое действие, по Гегелю, проходит через три стадии: состояние целостной гармонии, коллизия и восстановление единства²² или утрату-поиск-обретение²³. Лирика «ограничивается какой-либо одной стороной и, по крайней мере, не может доходить до раскрытой полноты и развернутости»²⁴. В лирическом произведении сюжет концентрируется на одном событии, состоянии (это свойство В. Жирмунский называет «вершинностью»), абсолютизирует один из моментов. На основе этой, архитектурной, схемы может быть построено жанровое деление лирики в постромантическую эпоху, отказавшуюся от твердых жанровых форм. К жанрам, в основе которых лежит ситуация утраты, отойдут элегия («певцом сердечных утрат» назвал В. Жуковского В. Белинский), монодия, жалоба, плач; обретения – ода, гимн, дифирамб, псалом; поиска – то, что называется медитативной лирикой. Скрещивание жанровых интенций приводит к тому, что «одинческое» определяется интонацией и лексикой; «элегическое» – рефлексивностью и дистанцированностью субъекта от момента переживания. Характеристика стихотворений, не имеющих жанрового обозначения по их смысловому наполнению (напр., «1 января 1924» – ода, «Я буду метаться по табору улицы темной...» – элегия), вполне обоснована, поскольку изначально взаимообратимые ода и элегия, утратив жанровую форму, но сохранив присущее жанру мироотношение, функционируют как архитектурные начала (М. Бахтин), образуя ощутимый жанровый фон²⁵ и демонстрируя «скрещивание, спаривание различных пород, кровей»,

²¹ В. Жирмунский. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. С. 138.

²² Г. В. Ф. Гегель. *Эстетика*. В 4 т. М., 1971. С. 420, 434–435, 440, 472.

²³ П. Гринцер. *Эпос древнего мира* // Типология и взаимосвязь литератур древнего мира. М., 1971. С. 134–206

²⁴ Г. В. Ф. Гегель. Там же. С. 494–495.

²⁵ См. подробнее: Н. Петрова. *Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт О. Мандельштама*. Пермь, 2001. С. 63–89.

которое Мандельштам ценил у Блока (2: 255). Спор, начатый современниками, о том каким поэтом по преимуществу – одическим или элегическим – является Мандельштам, с уровня жанра переходит на уровень рода.

Триада сюжетного движения, реализуемая лирикой в целом, несет в себе возможность эпизации. Эта потенция проявляется в лирических циклах или во всей совокупности лирического творчества определенного автора. В произведениях отдельных жанров она манифестируется в качестве композиционной схемы, но способна затрагивать и более глубокие слои.

Оригинальные жанровые образования Мандельштама представлены «стихами», подразумевающими цикл (От «Армении», «Стихов о русской поэзии», «Стихов памяти А. Белого», «Стихов к Н. Шемпель» до шуточных «Стихов о дохе» и «Стихов к Наташе Штемпель»). Из этого ряда выпадают «Стихи о неизвестном солдате», которые Мандельштам называл еще чем-то «вроде оратории»²⁶. Неструктурированным циклом (ср. «Вереницу четверостиший» Ахматовой) можно назвать «Восьмистишия», стихотворения, состоящие из двух катренов или монострофы (в существующей записи у Мандельштама присутствуют оба варианта). «Восьмистишие», популярное в поэзии акмеистов²⁷, в качестве жанра с особым «движением темы» («два четверостишия, связанные одной мыслью, но отдельно развитые...») было осмысленно Н. Гумилевым в рецензии на «аветущий посох» С. Городецкого (1914), заявленный сначала как «Вереница восьмистиший»²⁸ (одно восьмистишие С. Городецкого Мандельштам цитирует в «Утре акмеизма»). Стихотворение Н. Гумилева «Восьмистишие» могло служить для Мандельштама прецедентом²⁹. Возможно также воздействие ближневосточной (ср.: «Подражание армянскому» Ахматовой) или японской поэзии³⁰.

²⁶ Н. Мандельштам. *Книга третья*. Paris, 1987. С. 102.

²⁷ Б. Эйхенбаум. *Анна Ахматова. Опыт анализа* / О прозе. О поэзии. – Л., 1986. – С. 386 (Пб., 1923).

²⁸ Н. Гумилев. *Письма о русской поэзии*. М., 1990. С. 180.

²⁹ Н. Богомолов. *Время и текст: Историко-литературный сб.* СПб., 2002. С. 292–310.

³⁰ По Мандельштаму, танка, в которой нет «масштаба» и потому «нет действия», «есть сама мир и постоянное внутреннее вихревое движение внутри атома» а, в силу своей замкнутости, – «излюбленная форма атомистического искусства», ведущего к «поэзии небытия и буддизму» (2: 269–270).

В лирике Мандельштама И. Семенко находит «несколько образцов „открытой композиции“ – с таким соотношением строфики, размера, интонации, когда в программу не входит закономерная остановка или сокращение смыслового, речевого потока». Циклы и «стихи» формировались в процессе «группировки вариантов в самостоятельное стихотворение»³¹. По иному принципу строится особый, не имеющий прецедентов, мандельштамовский жанр – «двойчатки» и «тройчатки» – стихотворения, замысел которых получает вариативное становление (напр.: «Соломинка», «Ариост», «Заблудился я в небе – что делать?» и т. п.).

При ретроспективной проекции принципов мандельштамовской поэтики на предшествующую литературу, такого рода построения обнаруживаются то у Пушкина («На холмах Грузии лежит ночная мгла...»), то у Тютчева («Два голоса»). Но, если мысль о возможности печатать два варианта пушкинского стихотворения «как вполне законную вариацию того же смысла»³² принадлежит не автору, но исследователю, то Мандельштам прямо говорил о двух стихотворениях «Заблудился я в небе, что делать...», что «их надо печатать рядом, потому что это разные стихи, несмотря на совпадение первых четырех строк»³³.

Лирическим циклом обычно называются стихотворения, объединенные общим заглавием, единством авторской позиции, адресата («Стихи к Блоку» Цветаевой), темы («Болезнь» или «Разрыв» Пастернака), пространства («Северные элегии» Ахматовой), времени («Июль» и «Август» Анненского), Мандельштамовские «двойчатки» отнюдь не всегда имеют название. Залогом их единства служат вариативное, но синхронистическое «ветвление» темы, не предполагающее диахронической «фабулы», общность аллюзивного фона, метрики и фоники.

Попробуем проследить, как осуществляется становление нового жанрового образования на примере одной из двойчаток «Заблудился я в небе – что делать?»

³¹ И. Семенко. *Поэтика позднего Мандельштама*. М., 1997. С. 82, 44. Ссылка отмечает, что «в домашнем обиходе поэта такой свод текстов, относящихся к данному замыслу, назывался „колбасой“».

³² С. Бонди. *Церновики Пушкина*. Статьи 1930–1970 гг. М. 1972. С. 24–25.

³³ Н. Мандельштам, *Комментарии к стихам 1930–1937 гг.* // Жизнь О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 302.

Заблудился я в небе – что делать?
Тот, кому оно близко, – ответь!
Легче было вам, Дантовых девять
Атлетических дисков, звенеть.

Не разнять меня с жизнью: ей снится
Убивать и сейчас же ласкать,
Чтобы в уши, в глаза и глазницы
Флорентийская была тоска.

Не кладите же мне, не кладите
Остроласковый лавр на виски,
Лучше сердце мое разорвите
Вы на синего звона куски...
И когда я усну, отслуживши,
Всех живущих прижизненный друг,
Он раздается и глубже и выше –
Отклик неба – в остывшую грудь...

Заблудился я в небе – что делать?
Тот, кому оно близко, – ответь!
Легче было вам, Дантовых девять
Атлетических дисков, звенеть.
Задышаться, чернеть, голубеть.
Если я не вчерашний, не зряшний,
Ты, который стоишь надо мной,
Если ты виночерпий и чашник –
Дай мне силу без пены пустой

Выпить здравье кружащейся башни –
Рукопашной лазури шальной.
Голубятни, черноты, скворешни,
Самых синих теней образцы,
Лед весенний, лед вышний, лед
вешний
Облака, обаянья борцы –
Тише: тучу ведут под уздцы

Упоминание в первой строфе имени Данте отсылает к мандельштамовской прозе 1933 года, что подкрепляется образной перекличкой и реализацией высказанных в «Разговоре о Данте» эстетических принципов.

Первое стихотворение состоит из четырех четверостиший с перекрестной рифмовкой, второе – из двух пятистиший, обрамляющих срединное шестистишие. Пятистишия имеют дополнительную рифму («добавка», по М. Гаспарову: АБАББ), шестистишие – образованную способом «нанизывания» (АБАБАБ)³⁴. Стихотворения содержат одинаковое количество строк, но разное – строф. В черновом варианте первое стихотворение имело еще одну, завершающую, строфу:

Одиночное (?) небо виднее
Как недугом я жил им в судьбе
Но оно западня: в нем труднее
Задышаться, чернеть, голубеть³⁵.

³⁴ М. Гаспаров. Русские стихи 1890–1925 годов в комментариях. М., 1993. С. 157.

³⁵ О. Мандельштам. *Новые стихи* // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж. С. 180. Или: «Одногулое небо» (А. Мец, Мандельштам О. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца. СПб., 1995).

явно недоработанную и отброшенную, возможно потому, что она имела подчеркнуто итоговый характер и или нарушала равновесное кличество строк. Последняя строка этого четверостишия (повтор Мандельштама вряд ли бы смутил) стала пятой строчкой первого четверостишия второго стихотворения.

Первая строфа стихотворений задает космический масштаб и противопоставляет настоящее прошлому. Затем в первом стихотворении время движется от настоящего (2 и 3 строфы) к будущему (4 строфа); во втором – ограничивается настоящим. Время, сопрягающее прошлое, настоящее и будущее, приобретает метафизическую окраску.

Первые четыре одинаковых строки стихотворений содержат обращение к «Тому» (местоположение в строке обеспечивает местоимению заглавную букву), кто пребывает в небе, представляющем собой неструктурированное, не обжитое пространство, так нелюбимое Мандельштамом. Небу, в котором можно «заблудиться», противопоставляется стратифицированная птолемеевская система, организующая «Божественную комедию». Девять «дисков» реминисцируют и девять кругов ада, и девять концентрических небесных сфер, импонирующих мандельштамовской концепции мироустройства.

В первом стихотворении разворачивается линия, связанная с судьбой Данте («флорентийская... тоска», остроласковый лавр»). Субъект стихотворения и Данте сопоставимы по «сатурновым кругам эмиграции» (3: 250) (изгнание Данте из Флоренции и Воронеж Мандельштама) и по своей принадлежности к поэтическому служению. «Остроласковый лавр» соединяет в себе и венок, в котором обычно изображают Данте, и терновый венец мученика. Повелительное наклонение третьей строфы («Не кладите же мне, не кладите...») отрицательно и не персонифицировано. Отказ от «лавра» в этом плане равен молению о чаше («да минует Меня чаша сия» – Матф., 26, 39). Жизнь и смерть выстраиваются хронологической цепочкой, подчиненной мировому закону; изгнание оборачивается смертью, а смерть – возвращением в лоно мира.

Во втором стихотворении добавление строки «Задыхаться, чернеть, голубеть» образует странную синтаксическую конструкцию, поскольку включает в перечислительный ряд, относящийся к «атлетическим дискам», агарофобическую реакцию говорящего субъекта. Стихотворение разворачивается как обращение – «Ты, который стоишь надо мной», – выражающее готовность к своей до-

ле и, более того, жажду неминуемого наказания: «раз должно прийти, пусть бы уже пришло!» – приводимая в «Разговоре» цитата из «Комедии». Дантевские аллюзии отступают на второй план и находят выражение в словесных и фонетических реминисценциях, иллюстрирующих в «Разговоре о Данте» динамику его образности. Кроме прямого названия в первой строфе, к Данте отсылают «борцы», развивающие «спортивную» семантику «атлетических дисков». В «Разговоре о Данте» Мандельштам цитирует дантевское описание борьбы («...Эти обнаженные и лоснящиеся борцы, которые прохаживаются, кичась своими телесными доблестями, прежде чем сцепиться в решительной схватке» – 3: 109) и замечает, что «борцы, свивающиеся в клубок на арене, могут быть рассматриваемы как орудийное превращение и созвучие». Трижды повторенное в последней строфе слово «лед» в «Разговоре» демонстрирует «текучесть явления»: «Семантические циклы дантевских песен построены таким образом, что начинается, примерно, „лай“, а кончается „лед“» (3: 119). архаическая лексика стихотворения («виночерпий», «чашник», «выпить здравие»), совмещенная с невероятно усложненной метафорикой («Рукопашной лазури шальной», где «рукопашная» также предваряет образ борцов)³⁶, в которой присутствует семантика и полноты мира, и отчаянного своеволия, и ветхозаветного богоборчества, напоминают пушкинское «упоение в бою». Скрещение Пушкина и Данте неслучайно. В черновых набросках к «Разговору о Данте» есть пассаж о родстве Пушкина с итальянцами и подлинности понимания им Данте, о «пушкинской камер-юнкерской борьбе за социальное достоинство и общественное положение поэта»; там же упоминаются «резвящиеся шалуны национальных литератур» и «башня», «угадывающая» реку.

Дантевские реминисценции комментируют поэтический принцип, пушкинские – жизненную установку, покоящуюся на доверии к миру и уважении к его временной иерархии. Сформулированная в процессе чтения Данте поэтика в большей степени проявляется во втором стихотворении. В первом, с его канонической строфической, развитие сюжета следует «узору»; во втором – причу-

³⁶ По устному замечанию Б. Иванюка, в «Рукопашной лазури шальной» может присутствовать семантика «пахоты» (ср. «Чернозем»: «В дни ранней пахоты черна до синевы, / И безоружная в ней зиждется работа...» – (3: 90). Тогда вторая строфа второго стихотворения является мольбой о сохранении поэтического дара.

дливному «орнаменту», тем «гибким каноном форм», которые Мандельштам ценил в средневековой литературе, а не «нищенской логической необходимости» (2: 329)³⁷. Его «композиция» складывается, как это декларируется в отношении Данте, «не в результате накопления частностей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее в свое функциональное пространство» (3: 220-221). Дополняющие первую строфу глаголы «чернеть, голубеть» откликаются в последней «голубятнями» и «чернотами», причем «голубятни» привносят противостоящее «чернотам» позитивное значение (ср.: «Язык булыжника мне голубя понятней, / Здесь камни – голуби, дома – как голубятни...» – 2: 47).

Композиционное и семантическое расхождение двух вариативных сюжетов снимается переключкой образности (акустический «синий звон» в первом стихотворении и визуальные «синие тени» во втором; «синего звона куски» и «лед весенний»), и фоникой, подспудно вводящей проблематику одного стихотворения в другое. Так «лед» в финале второго стихотворения подхватывает тему изгнания («Лед дает фонетический взрыв и рассыпается на имена Дуная и Дона» – 3: 14; Дунай – аллюзия на Овидия, Дон – на воронежскую ссылку). Говоря о «звуковом колорите» «Ада», Мандельштам отмечал «губную музыку» повторов (abbo, plebe, zebe). Оба стихотворения начинаются одинаково и одинаково воспроизводят этот звуковой комплекс. Затем в первом резко нарастает частотность звука «л» (18-11), а во втором – «ч» (5-9, учитывая петербургское произношение «что», «чтобы»; московское произношение Мандельштам передает через «ш» – скворешни). «Ч» акцентирует семантику укрывания: в «Разговоре» переключка «облачка» и «оболочки» иллюстрирует понятие «гераклитовой метафоры» и сопровождается обширной цитатой из «Комедии» о «растекающейся в облако колеснице Ильи» (2: 129-130)³⁸. Таким образом, фонетика «звукоборствует» (3: 221) с темой готовности к собственной участи.

³⁷ По Мандельштаму, «орнамент строфичен. Узор строчковат», «ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы» (3: 218).

³⁸ И по Хлебникову, «Ч – значит „оболочка“, „одно тело в оболочке другого“» (В. Хлебников, *Творения*, М., 1987. С. 628).

Такую «двойчатку», по аналогии с тютчевскими «Двумя голосами», можно было бы назвать диптихом, единство которого формируется «отношениями между точками зрения», которые «по-разному говорят об одном»³⁹. Но у Мандельштама каждое из стихотворений, входящих в «двойчатку», завершено; их отношения; в пределах завершённой, в свою очередь, их совокупности лишены однозначной антитетичности и держатся ««колебанием смысла». «Двойчатку» можно рассматривать как «замкнутый» цикл с вариативным решением темы, в отличие от «открытой композиции» традиционного цикла мандельштамовских «Стихов». «Замкнутость» эта подчеркивается общей «кодой» – появляющимися в финале второго стихотворения и как будто бы немотивированными образами «облаков» и «туч».

Происхождение слова «туча» наделяет его семантикой плодородия («тук», «тучный»), «облака» – тайны («облекать»). В русской поэзии обнажение этимологической основы может сопровождаться языковой игрой («тучные тучи» – Державин), но может ее избегать («Мчатся облаком одеты...» – Пушкин). Взаимодействие семантики с фонетикой порождает сложную игру синонимичности и антонимичности. Так, в стихотворении Пушкина «Туча» совмещаются значения свойственного туче плодородия («И алчную землю поила дождем») и неназванного облака («Ты небо недавно кругом облегала...»). Последовательная смена облаков тучами часто описывается напрямую («Струясь, собираясь в сизы тучи» – Державин) или протупает в порядке называния («Он смотрит с грустью – ни облака, ни тучи» – Майков). Восходящее к библейской эмблематике противопоставление тучи и облака как начал трагического и идиллического отчетливо сформулировано Ахматовой: «Чтобы туча над темной Россией | Стала облаком в славе лучей».

Образ «облака», так же, как и образ «борцов», соотносит «двойчатку» с «Разговором о Данте», «Обаянья борцы» – со «Стихами о неизвестном солдате» («Для того ль заготовлена тара | Обаянья в пространстве пустом, Чтобы белые звезды обратно | Чутьчуть красные мчались в свой дом?» – З: 126)⁴⁰.

³⁹ Ю. Лотман. *О поэтах и поэзии*, СПб, 1996. С. 173, 177.

⁴⁰ Ю. Левин, основываясь на общности синтаксических конструкций, осторожно предполагает, что «тара обаянья» может быть отголоском «черепа» (Ю. Левин. Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов I // „Slavica

Можно предположить, что в «двойчатке Мандельштама «облако» – знак величия и присутствия «Того», кому ведом путь человека, «туча» – знак его гнева. Но у мандельштамовского «облака» есть еще одна коннотация, восходящая к его стихотворению 1910 г. «Как облаком сердце одето...» (I: 56). Оно представляет собой своего рода контаминацию пушкинских «Поэта» и «Пророка» и воссоздает ситуацию епифании – пробуждения поэтического дара⁴¹. Тогда «облака» еще и соблазн жизни «зряшной», «пены пустой»⁴², перекликающейся с «пространством пустым». «Тара обаянья» – вечное мандельштамовское стремление к обживанию пустого пространства. А «туча» – фатум. Само действие – «туча», ведомая «под уздцы», словно вопреки ее желанию («узды, нравственная сила, средства, или карательная, для обузданья, ограничения или у(воз)держанья людей от своеволия, в известных границах»)⁴³, сопровождаемое восклицательным знаком, вводит постоянную мандельштамовскую проблематику тождества свободы и закона, передавая невероятное удивление перед теми силами, которые правят миром, и не иссякающей способностью к творчеству.

Временная организация первого стихотворения в совокупности с темой смерти-возрождения привносит в него элегический оттенок, второе – ближе к одическому мироощущению, но четкой

Hierosolymitana", 1978. Vol. 3. P. 110-173. И. Семенко и М. Гаспаров отмечают соотношенность «обаянья» с небом (И. Семенко, Поэтика позднего Мандельштама. С. 104; М. Гаспаров. О. Мандельштам. *Гражданская лирика 1937 года*. М., 1996. С. 59).

⁴¹ У Мандельштама не Аполлон, а «Господь» несет откровение, что в сочтении с «облаком» содержит отсылку к образу Моисея, привлекавшего Пушкина тем, что «он не восстает против Вечного, он творит Его волю» Пушкинское «Ты сам свой высший суд» откликнется в стихотворении Мандельштама «Как землю где-нибудь небесный камень будит...», написанном меньше, чем за два месяца до «Заблудился...». Пушкинская концепция поэта противопоставляется романтическому «поэту-облаку» Маяковского.

⁴² «Пена» у Мандельштама обычно – знак краткосрочности бытия («О время, завистью не мучай / Того, кто вовремя застыл. / Нас пеною воздвигнул случай / И кружевом соединил»), до-бытия («Ты равнодушно волны пенишь...»; «Останься пеной, Афродита...», «Траурная пена»), и вечного возрождения («гуманистические интересы пришли в нашу эпоху как бы освещенные морской пеной»).

⁴³ В. Даль. *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4 т. М., 1981. Т. IV. С. 478.

границы провести невозможно: обе интенции формируются за счет аллюзивного и метапоэтического планов, с одной стороны создающих дистанцию, которая необходима элегии, с другой – погруженность в жизнь и готовность принять ее во всей полноте, то есть, то воспевающее начало, которое свойственно оде.

Структура «двойчаток» – уникальна, начинаясь одинаково, они разветвляются во взаимодействующем взаимодействии, втягивая в себя цементирующие их подтексты⁴⁴, и сходятся вновь, образуя многомерное целое или, как писал Мандельштам о «Божественной комедии» Данте, «одну-единственную, единую и недобимую строфу. Вернее, не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело... строжайшее стереометрическое тело...» (3: 227).

Исходным компонентом этой будущей стереометрии в поэзии Мандельштама является, конечно, слово, за ним следует «чувство отдельного стиха» (2: 553), что сразу отметил В. Шкловский: «Стихи писал Осип Эмильевич Мандельштам строками». Он же сравнил такой способ «монтажа» стихов с деконструкцией и реконструкцией Колизея: «его разбирали на звучащие куски и собирали потом здание из обломков колонн и других деталей... Стихи рассыпались, собирались вновь»⁴⁵.

Следующими «монтажными» компонентами становились строфы, которые могли подвергаться перестановке, выключаться из одного стихотворения и входить в другое⁴⁶. Структура произ-

⁴⁴ В «двойчатке» Мандельштама, кроме указанных подтекстов, возможны другие, так Гаспаров отмечает аллюзию на пастернаковский дым-Лаокоон, вступающий в рукопашную с облаками (М. Гаспаров О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 59). Тогда в «синеве» и «льде» можно увидеть отклик «кружки синевы со льдом» из пастернаковского триптиха «Весна» как божественного духовного, соотнесенного с евангельской чашей и с «кубком жизни» Ивана Карамазова, что вместе с образом «клейких листочков» (появляющимся и у позднего Мандельштама) вводит в стихотворения «инвариантную для прозы Достоевского тему невычислимой, непредсказуемо и не подлежащей досрочному обрыву «живой жизни» J. Faguno. *Греческая губка на зеленой скамейке в «Весне» Пастернака* // *Dissertationes Slavicae*, XIX: Supplementum: Borisz Paszternák. Szeged 1988, ss. 181-221).

⁴⁵ Об автономности стиха в строфе Мандельштама см.: С. Бобров (*Печать и революция*, 1923, № 4. С. 260) и А. Свентицкий («Вестник литературы», 1921, № 6-7. С. 8). Последний, демонстрируя неизменность смысла, читал первую строфу «Tristia», в обратном порядке, начиная с конца.

⁴⁶ Вопрос о строфике Мандельштама мало разработан, отмечено лишь то, что до 30-го года строфика Мандельштама вполне традиционна, после же на-

ведения, строящаяся на монтаже фрагментов в какой-то степени сопоставима с построением стансов⁴⁷, в пояснении специфики которых Мандельштам акцентировал не форму, а содержание: «всегда примирительно настроены»⁴⁸.

Стихотворения складывались в новое жанровое образование – «стихи», циклы. «подборки»⁴⁹, «книги стихов»⁵⁰. Мандельштам оценил слова Е. Чаренца по поводу первых стихов об Армении: «Из вас, кажется, лезет книга»⁵¹; его представление о поэте складывалось не по отдельным стихотворениям, а по книгам: В. Ф. Ходасевич – «Счастливый домик», Б. Пастернак – «Сестра моя жизнь». Ф. Сологуб – «Пламенный круг»; «Зеленый берег» А. Коваленкова – «не книга стихов» (2: 247, 300, 409, 412). Мандельштам «тщательно делал порядок в циклах..., «всегда сам составлял книги, точно определяя место каждого стихотворения». «В каждой книге... есть своя ведущая мысль...»⁵². Целостно-

растает нечетнострочность стихотворений и ассиметричность строф (Ю. Левин, *Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов I* // „Slavica Hierosolymitana“, 1978. Vol. 3. P. 110-173. S. 124-125).

⁴⁷ См.: Н. Мандельштам, *Вторая книга*. С. 319. Этот принцип демонстрируют текстологические исследования, напр. И. Семенко. Одним из источников стансовых экспериментов могла быть поэзия популярного тогда А. Ренне, у которого И. Бродский («Нобелевская лекция») учился композиции со стансовым характером строф. М. Гаспаров называет стансами элегическое стихотворение (Литературный энциклопедический словарь. М., 1974. С. 319); А. Квятковский считает их строфической формой, независимой от жанра (А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966. С. 282). Характерность стансовой строфики для Мандельштама отмечал В. Бухштаб (В. Бухштаб. *Поэзия Мандельштама* // „Вопросы литературы“, 1989, I. С. 123-148. С. 129).

⁴⁸ Н. Мандельштам *Комментарии к стихам 1930-1937 гг.* С. 254.

⁴⁹ Так Н. Мандельштам характеризовала «Восьмистишия». По ее словам, Мандельштам сначала считал, что это «просто неудавшееся большое стихотворение» (Н. Мандельштам, *Комментарии к стихам 1930-1937 гг.* С. 236). М. Гаспаров предполагал, что стихотворений два и комбинировал тексты в ином порядке (М. Гаспаров. «Восьмистишия» Мандельштама // *Смерть и бессмертие поэта*. М., 2001. С. 47-54).

⁵⁰ См.: С. Шиндин. *Слово и книга как формы воплощения текста и культуры в художественном мире О. Э. Мандельштама* // *Книга в пространстве культуры*. М., 1995. С. 77-82; О. Лекманов. *Книга стихов как „большая форма“ в русской поэтической культуре начала XX в.: О.Э. Мандельштам. Камень (1913)* / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995 и др.

⁵¹ Н. Мандельштам. *Воспоминания*. С. 52.

⁵² Н. Мандельштам. *Вторая книга*. С. 324.

сть книги, возможно, рассматривалась как аналог личностной целостности («Я буквой был, был виноградной строчкой, Я книгой был...»). Но принципы построения «книги» тоже претерпевали изменения.

Каждое из трех изданий «Камня» (1913, 1916, 1923 гг.) постепенно наращивало объем книги. С этой точки зрения «Камень» представляет собой «открытую композицию». Существенно, что в «Камень» не вошла одна из первых «двойчаток» Мандельштама «Футбол» и «Второй футбол», а из другой – «В самом себе, как змей таясь...» и «Змей» – включено было только второе. «Камень» у Мандельштама – знак слова, «орешка Акрополя», «маленького Кремля», «крылатой крепости номинализма» – это камень-слово и камень-стихотворение, связанные между собой «как любой камень в готической постройке... входящий неизбежной ставкой в общую игру сил» (1: 176). Это слово-книга, поскольку «всякий период стихотворной речи – будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово» (3: 226).

В «Tristia» заголовок задавал жанровую установку, но границы «гибридных» структур уже настолько условны, что стихотворение может проявить свою жанровую природу, только вступая в целое книги. Мандельштам негодовал: «книга составлена без меня, против моей воли»⁵³, но вполне вероятно, что подзаголовок «Зверинца», более всего соответствующего канону оды, был снят именно им в связи с включением стихотворения в сборник «Тристия».

В названиях следующих сборников («Вторая книга», «Стихотворения», не изданные «Новые стихи») жанровая установка приобретает предельно общий характер, а формирующиеся книги – более сложную внутреннюю структуру, оттого, что включают в себя «открытые» и «замкнутые» циклы. Между стихотворениями, циклами и книгами за счет аллюзий и автоцитат разного уровня поддерживаются синхронистическая и диахроническая связи. Такого же рода перекличками фундируется единство поэзии и прозы.

Жанровые интенции раннего Мандельштама ориентированы на традиционные образцы и традиционные способы модифи-

⁵³ Н. Мец. «Камень» // Осип Мандельштам. *Камень*. Л., 1990. С. 281.

кации канонов. «Гибридизация» жанровых установок в поэзии и стирание границ между художественным и нехудожественным повествованием в прозе, эпизация лирики за счет таких образований, как циклы и книги, приводят к «неконвенциональности» (Ю. Левин) жанровой системы позднего Мандельштама; ее наиболее демонстративным выражением могут служить мандельштамовские «двойчатки». Так реализуется функция «синтетического поэта», создателя «органической поэтики, не законодательного, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего сближения организма » (I: 216, 229).

GENERIC INTENTIONS AND 'HYBRID' STRUCTURES IN PROSE AND POEMS BY O. MANDELSTAM

Summary

The article deals with the question of synthetic and "hybrid" genre kinds in prose and poetical works of O. Mandelstam. The problems analyzed are the absence of boundaries between fiction and critics; fragmental construction of prose and poetry; the structure of lyrical cycles and "dvoichatka"; mixing of genre intentions - features, that forms unconditional nature of Mandelstam creations.