

ЕСТЕТИКА ОНОВЛЕННЯ. АВТОР І ТЕКСТ У ЛІТЕРАТУРІ ДЕКАДАНСУ, АВАНГАРДУ, МОДЕРНІЗМУ

УДК 821.111-31.09

Л. И. Скуратовская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ТРОЯ В СТИХАХ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА: ПРОБЛЕМА ЛИРИЗМА

В статье содержится реинтерпретация роли гомеровских мотивов в одном из ключевых стихотворений Осипа Мандельштама – «За то, что я руки твои не сумел удержать». Анализ и интерпретация стихотворения включены в контекст научной дискуссии двух классических работ Л. Я. Гинзбург и М. Л. Гаспарова. В связи с их анализом вводится рассмотрение некоторых теоретических проблем (лиризм и специфика лиризма в стихах Мандельштама; «прочтение» как филологическая процедура и как общекультурная проблема понимания).

Ключевые слова: Мандельштам, лирика, лиризм, античные мотивы, Гомер, Вергилий, мифопоэтика, модернизм, «прочтение».

У статті міститься реінтерпретація ролі гомерівських мотивів в одній з ключових поезій Осипа Мандельштама – «За то, что я руки твои не сумел удержать». Аналіз та інтерпретація поезії включені до контексту наукової дискусії двох класичних робіт Л. Я. Гінзбург та М. Л. Гаспарова. У зв'язку з їхнім аналізом розглядаються деякі теоретичні проблеми (ліризм і специфіка ліризму в поезії Мандельштама; «прочитання» як філологічна процедура та як загальнокультурна проблема розуміння).

Ключові слова: Мандельштам, лірика, ліризм, античні мотиви, Гомер, Вергілій, міфопоетика, модернізм, «прочитання».

The paper focuses on the reinterpretation of the Homeric motifs in Osip Mandel'shtam's poem «For I couldn't keep your hands...» («За то, что я руки твои не сумел удержать»). The analysis and interpretation of the poem is carried out in the context of a scientific polemics of the two significant papers by L. Ginzburg and M. Gasparov. Several theoretical problems are involved in the course of the poetry analysis (lyricism and the specificity of lyricism in Mandel'shtam's poetry; comprehension as a philological procedure and as a general cultural problem of understanding).

Keywords: Mandel'shtam, lyrics, lyricism, antique motifs, Homer, Virgil, mythopoesis, modernism, comprehension.

Цель данной статьи – рассмотреть стихотворение Мандельштама «За то, что я руки твои не сумел удержать» (1920), которое, по мысли С. С. Аверинцева, относится к «наиболее абсолютным образцам» его творчества в 1920-е годы [1, с. 243], и рассмотреть его не как загадку и шифр, а как лирическую исповедь; не как реконструкцию мифологем, а как современный внутренний монолог; не как двойственно-разорванное и противоречивое, а как лирически единое и цельное; не как пример мифологизма, а как воплощение лиризма и в его общелитературных, и в индивидуальных мандельштамовских особенностях. Это, скорее, программа, чем развёрнутое осуществление. Но и при такой сжатости разговор об этом стихотворении сопряжён с существенными проблемами, прежде всего концепцией лиризма и проблемой возможностей прочтения поэтического текста. Проблема «прочтения» как филологической деятельности и «чтения» как культурной ситуации так тесно связаны, что это не может не быть актуальным именно сейчас, когда уже даёт себя знать кризис чтения.

Названное стихотворение стало объектом живого обсуждения, в режиме некоего диалога, в 1986 и 1989 гг.; в 1995 г.; в 2005 г. [6; 7; 10; 12; 14]. Участники этого диалога, выдающиеся филологи (по преимуществу филологи-классики), очевидно, выделили эти стихи ещё и потому, что в них мифопоэтическая тема разработана Манделъштамом более подробно и связно, чем в других; она и стала центром внимания. Поэтому-то подход, предлагаемый в настоящей статье, представляется её автору другим по отношению к норме, установившейся в этих работах. Научная актуальность его связана ещё и с незавершённостью существующих решений, и с полемичностью вышеупомянутых проблем: у Манделъштама везде «присутствует позиция авторского «я» ... Это, однако, не делает стихи Манделъштама лирическими в традиционном смысле слова, – прозвучало ещё в 1970-е годы в работе, которая признана классикой манделъштамоведения [13, с. 276; 293].

Стихи великого лирика не лиричны? Что же понимается под лиризмом, как здесь сказано, «традиционно»?

Авторы называют (и отвергают) автобиографизм, т. е. события и факты. С. Аверинцев критикует отождествление лиризма с психологизмом, показывая, что психология при этом трактуется достаточно условно, как сумма неподвижных констант и доминант, и это значит, что «психологии, какова она есть на самом деле», «лиризм XIX века не сумел освоить» [1, с. 211–212]. Очевидно, лиризм – не портрет психологии личности в целом, а правда личностного психологического состояния в конкретных ситуациях, правда внутреннего опыта личности. С. С. Аверинцев, у которого специфика лиризма Манделъштама – в центре работы о нём; М. Л. Гаспаров, в работах которого предстаёт «качающийся маятник» лирического движения [9, с. 166]; близко сходящийся со всем этим во мнениях Иосиф Бродский, который видит, что Оден – не сатирик, не «обличитель нравов, а великий лирик», и это значит не то, что он везде ставит в центр собственное «я» (так же пишет о Манделъштаме С. Аверинцев), а большее – безупречную правду внутреннего переживания, правду мысли-чувства «я» [2, с. 114; 115], пять авторов, говорящие о «космизме» и «тождественности культуре» как личностных чертах Манделъштама, – сходны в том, что не описательная, не фактографическая, не обобщённая характеристика личности поэта, а подлинность переживаемого внутреннего мысли-чувства в конкретные «мгновения бытия» (слова В. Вульф) составляют суть лиризма.

При этом выявление многозначной семантики выходит на первый план. Поэтому так выделяются, – повторим, ставшие научной классикой, – работы по «семантической поэтике» стихов: работы С. С. Аверинцева, М. Л. Гаспарова, разборы стихов французских поэтов – «семанализ» Ю. Кристевой; другими словами, всё то, в чём содержится анализ процесса создания «новых смыслов посредством особого оперирования словами» [13, с. 297].

Работы филологов-классиков создают представление о «грецизированных» стихах Манделъштама 1910–1920-х гг. как о неомифологических, т. е. реинтерпретирующих античную мифопоэтическую образность, «вживляющих» её в современность. Эти стихи читаются сегодня как связанная страница его творчества, как целостный «внутренний сюжет» в нём.

Это «Бессонница. Гомер. Тугие паруса», 1915, со «списком кораблей», с замечательным, на фоне квази-патриотической пропаганды этого времени, вопросом «Кого же слушать мне?» и не менее замечательным, гомеровским и пушкинским, ответом: «И вот Гомер молчит / И море чёрное, витийствуя, шумит...». Напомним, что эта концовка – прямая переключка с «Путешествием Онегина» («...Все молчит, / Лишь море Чёрное шумит»). У Манделъштама – «море чёрное... шумит», где «чёрное» – перевод гомеровского эпитета «ойнопс», что значит «виноцветное, тёмное, чёрное»: итак, «слушать» – Пушкина, Гомера, чьё «молчание»

равно витийству моря. Это «тройчатка» 1920 года: «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг», «Когда Психея-жизнь спускается к теням», «Ласточка» – с подземным царством, Психеей, Антигоной; это «Золотистого мёда струя», 1917, с Еленой, «забытой» Пенелопой и Одисеем, который плывёт как будто за золотым руном (так называемая «ошибка» Мандельштама) – и возвращается «пространством и временем полный»: едва ли не лучшая поэтическая дефиниция Одиссея в новое время – и личный штрих, «автохарактеристика» самого поэта, живущего тягой к мировой культуре, в её пространственной и временной широте. Это и досказанное, уже в 1931 году, с лихорадочной весёлостью, слово о Елене в стихотворении «Я скажу тебе с последней / Прямотой...», где «Греки сбондили Елену / По волнам...» – ещё одна мандельштамовская «ошибка», которая показывает, насколько все они подозрительно-неошибочны. Ведь поэт, ещё в 1920 г. воскресивший сюжет о Елене в стихотворении, о котором речь пойдёт в данной статье, знал, кто её «сбондил». Может быть, всё подобное – не «ошибки» вовсе, а знак личного внутреннего преобразования общего культурного фонда, субъективация «принадлежащих всем» образов? И наконец, это в последний год творчества, 1937, почти прощальное «Где связанный и пригвождённый стон?» – изображение прикованного Прометея и надежда, что, хотя культурное прошлое ушло («Тому не быть: трагедий не вернуть»), – приходит новое «молодое» (его эпитет, в других стихах) человечество и «все увидят всех» – «Эсхила-грузчика, Софокла-лесоруба». Здесь такая характерная для него смесь отчаяния и просветления, такое видение «рождённых, гибельных и смерти не имущих», что понимаешь: для Мандельштама катарсис – не в преодолении, а в самом, до конца прочувствованном, масштабе трагедии, в посмертном «пересчёте» её высоты. Это евангельское «смертию смерть поправ», но только без надежды, что под «смертию» следует разумеать воскресение.

Но неомифологическое прочтение стихотворения «За то, что я руки твои ...» заставляет предполагать, что мотивировка творчества для поэта заключалась прежде всего в реконструкции-трансформации мифа. Так подробно рассматривается, кем из героев Гомера и Вергилия может быть «я» стихотворения; так тщательно восстанавливаются исследователями малоизвестные ответвления сюжета (любовь Париса к Эноне или Энея к Лаодике), восстанавливаются подробности – например, то, что Елена трижды обошла деревянного коня, окликаая героев (в «Одиссее» это рассказывают Телемаху Менелай и возвращённая Елена); М. Л. Гаспаров считает, что это может стоять за «тёмным» стихом «И трижды приснился мужам соблазнительный образ», – что увлечённость исследователей «реконструкторством», досказыванием едва просвечивающих у Мандельштама сюжетов очевидна. У Мандельштама, кажется, видят и модернистское преобразование героев мифа – наделение их чертами современной психологии и способами выражения этих черт. Тогда говорящим «я» – может быть, Парис, из-за Елены погубивший Троя, Менелай, утративший Елену, Эней, вспоминающий Лаодику, снова – Парис, перед смертью зовущий Энону, или даже Лаодика, в строфах V и VI, тоскующая по Трое [14, с. 154–162; 7, с. 111].

Тут снова встаёт вопрос об «ошибках» поэта. Иногда они же – «тёмные места», нуждающиеся в объяснении. Так, в стихотворении «Реймс – Лаон» стих 6 практически необъясним, если не увидеть в нём действительно ошибку. Описан средневековый собор, и вдруг – «Недуги – недруги других сокрытых дуг». Если «недуги» – ошибка и следует читать «не дуги», мы останемся внутри архитектурной описательной метафоры, где дуги, контрфорсы и другие элементы представлены в противостоянии и единстве, – собор парадоксально представлен в динамике, в борьбе – как вертикальное озеро, как игра живых сил, как выплеск огромной океанской волны; а толпа недужных нищих в конфликте с его сводами [4, с. 281] в его образ как-то не вписывается.

Такая «ошибка» или «тёмное место» – деревянная Троя. Это – вопреки Гомеру: ведь в «Илиаде», в самом «ударном» месте – в финале, поэт устами Приама напоминал о каменных стенах Трои, куда нужно специально издалека везти лес. У Мандельштама сквозь «Трою» видится среднерусский деревянный город, сквозь «акрополь» – кремль, состоящий из «срубов», пилы и топоры представлены одновременно и как пугающие орудия войны (зубчатые, горячие – вгрызаются, врубаются...), и как «орудия труда» – пропиливают дверцы в стенках коня? рубят дрова на рассвете?

Образ Трои зыбится и множится – сквозь неё видны и русские «срубы», «скворешни» и кремль, и провинция, где за «стогами» во дворах спит скот, и серые рассветы Петербурга, и ещё: она – это война и гибель «милого» устойчивого мира, и война в душе, сердцебиение, тревога, а потом – притупление чувств, серый рассвет после катастрофы. Если «деревянность» Трои, если разрушение стены ахейцами – «ошибки» (ведь разобрали её часть сами троянцы, как рассказано в «Энеиде» Вергилия), то их настойчивость, их акцентированные повторы («Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник!») говорят об их «неошибочности», об их выразительности, значимости.

Перечисляя подобные несоответствия, М. Л. Гаспаров шутил: «Это методика!» [5, с. 16]. Вероятно, он и всерьёз прав: назови это частью поэтики, – и это станет очевидно. Он же рассказывает, что С. С. Аверинцев «предостерегал искателей подтекста у Мандельштама: «он ведь не только список кораблей, а и всё на свете прочитывал лишь до половины» [3, с. 203]. Что, если и это, и «ошибки» – из-за постоянного (хотя и разной степени активности) творческого состояния? «Вторая половина» уже не дочитывается, а мысленно «дописывается», художественный отклик начинается до конца чтения. Тогда «ошибки» – проявление освоения чужого текста или всеобщего образного фонда, его субъективация, следствие его превращения в свою память и своё сознание. Тогда и появляются «мой Гомер», «мой Диккенс» или – уже как жанр модернистского письма – «Мой Пушкин» Цветаевой.

Другими словами, всё это – проявление лиризма. Литературные подтексты ведь тоже порой предстают перед читателем как непонятые тёмные места (ошибки?). Но даже тогда они оставляют ощущение своей значимости. Отсюда пафос поисков этих подтекстов, их внимательное разглядывание в работах исследователей.

Читателю выявленные подтексты дают чувство прояснённости смысла текста; так же действует и знание жизненного субстрата произведения. В нашем случае это история отношений О. Мандельштама, Н. Гумилёва, Ю. Юркуна, М. Кузьмина – и О. Арбениной [12]. Вспомним: «И трижды приснился мужам соблазнительный образ»: не те ли это «ахейские мужи» и не та ли «Елена»? Лирический поэт, ища выражения своего состояния, волен прибегать к аналогиям с любыми образами. Но в какой мере эти аналогии имеют отношение к создаваемым смыслам? Тут мы находимся уже во власти ещё одной, приобретшей сейчас особую остроту, проблемы – проблемы чтения и понимания («прочтения»).

М. Л. Гаспаров считает постоянной чертой творчества Мандельштама «отбрасывание важнейших частей написанного» [7, с. 110]. Под «важнейшим» учёный понимает недвусмысленно-ясное: текст всё больше усложняется, становится трудно читаемым. Норма мандельштамовского текста, описанная исследователями, – это движение от прямого высказывания к ассоциативному, метафорическому; «поле» метафоричности всё расширяется, захватывая и то, что иначе было бы проходным, нейтральным. Может быть, здесь суть не столько в активации читателя, сколько в большей выразительности лиризма?

Процесс этот, действительно, кажется почти обязательным в поэзии модернизма. Так, в 1960-е годы в магнитофонных записях стихов Иосифа Бродского

в его чтении мы слышали: «Плывёт в тоске необъяснимой, / Среди кирпичного надсада, / Ночной кораблик нелюдимый / Из Александровского сада, / Ночной фонарик негасимый, / На розу чайную похожий...» («Рождественский романс»). В годы легализации Бродского и в печати, и в его собственном чтении эпитеты внутри этой метафоры поменялись местами: кораблик стал негасимым, а фонарик – нелюдимым. Метафоричность (и «шифрованность») текста повысилась: луна по-прежнему похожа и на кораблик, и на фонарик; но кораблик не может быть негасимым, а фонарик – нелюдимым. Это стало метафорой с нарушенной внутренней логикой (катахреза – «злоупотребление», «ошибка» в употреблении слова). Но катахреза – тоже действенный литературный приём. Не «катахрезы» ли – все мандельштамовские «ошибки»? И нам, реципиентам, осталось право судить, что именно стимулирует катахреза: наше «сотворчество» – или наше внимание, которое действительно многократно усиливается, заставляя перечитывать и «пересматривать» текст. Ведь после прочтения катахрезы Бродского стало заметно, что идущее дальше – «Стоит у лавки керосинной / печальный сторож круглолицый», – это городской пейзаж не со сторожем, а с луной. Печальная луна, круглолицый сторож, будь вокруг «правильные» метафоры, могла бы и затеряться.

Этот процесс – обрастание, если не вытеснение, прямого высказывания метафорическими, ассоциативными, по аналогии или контрасту, – происходит и в данном стихотворении. Читатель начинает понимать, что в строфах с I по IV одно из двустий осознательно метафорично и (или) ассоциативно по отношению к другому. Видеть ли реальность (обозначим условно) петербургского «мира» – тогда ассоциативно-метафорична Троя; войдёшь в «реальность Трои» – тогда ассоциативна, метафорична «возня» крови говорящего, его «я», его видения лица и присутствия «её», которой нет рядом: «И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка». Какой бы мир не ощущался здесь как реальность объективная или как реальность внутренняя – каждый выступает в абсолютной чувственной конкретности. В образе Трои в I строфе поражает в этом отношении эпитет «пахучие», с которым эта Троя обретает полное, вещественное присутствие. Так что строфу можно «перевернуть»: реальна Троя, и это её «пленник», волею поэта, говорит и думает по-современному. Такое «перевёртывание» и происходит, когда упомянутые выше филологи ищут, кто этот герой. Напомним: говоря об «отброшенном ключе», М. Л. Гаспаров имел в виду исключённую поэтом начальную строфу, из которой ясно, что речь идёт о сегодняшнем настоящем, об уходе любимой. Современность после снятия строфы всё же не исчезла, – она ощущается в интонации, в строе внутреннего монолога, в дроблении и повторах в синтаксисе. Деление одного периода на два тревожных восклицания («За то, что..., За то, что...») придаёт интонации эту современную прерывистость, создаёт этот нервный «синтаксис короткого дыхания» – непрменный атрибут психологического письма конца XIX – начала XX вв., резко отличающих его от античности. Так, М. Л. Гаспаров осуждает прерывистость речевого потока в переводах И. Анненского из Еврипида как сугубую модернизацию [8, с. 275]. У Мандельштама синтаксис и I, и III строки, таким образом, обнаруживает, что это речь современника, отличающаяся от «античного» колорита окружающего их текста.

Почему же именно Троя стала источником этого образного двоения, как его не называй – «ложным ключом», «вспомогательным планом» (М. Гаспаров), «блуждающими мотивами», не прикрепленными к именно этому контексту (Л. Гинзбург)? И разве этот подтекст, так тщательно выявляемый в вышеназванных трудах, никакого смысла, кроме «игры с читателем» (М. Гаспаров), не несёт?

С этим связана и другая проблема: возможно ли чтение модернистского текста без опоры на комментарий? «Улисс» Джойса, «Бесплодная земля» Элиота сопровождалась обильным автокомментарием – сами авторы, кажется, признавали невозможность читательского понимания без него.

Проблема обостряется, когда речь идёт о стихах. Небольшие тексты, иногда манящие читателя видимой простотой и открытой эмоциональностью, в действительности часто встречают неполное и даже ложное прочтение, – что же говорить о модернистской поэзии (или, в прошлом, о поэзии эпох культивирования «тёмного стиля»)? А. А. Ричардс, один из создателей «новой критики», в своём известном эксперименте с читательской аудиторией (1929) показал, как трудно понимаются стихи; причину он видит в предвзятых суждениях, непривычке к внимательному чтению, нечувствительности к слову и ритму [15, р. 355–356]; эта реальность, очевидно, и вызвала к жизни учение о «close reading». Перечитывая его «Практическую критику» сегодня, видишь, что из 13 выбранных им поэтов больше всего «пострадали» модернисты или поэты, близкие к ним (стихи были представлены анонимно). Его «полевое исследование понимания» [15, р. 6] показало, что, после почему-то всеми осуждённого Лонгфелло, самые путаные отклики в «протоколах» и самые низкие оценки получили Хопкинс, Лоренс, Гарди, хотя их стихотворения не отличались ни темнотой, ни повышенной метафоричностью [15, р. 80–91, 107, 109, 114–115]. В другой работе, «Принципы литературной критики» (1924), Ричардс, рассуждая о необходимости по-разному читать стихи разных поэтов («Абсурдно читать Поупа так, как если бы это был Шелли») [16, р. 115], объясняет это разницей в соотношении определённых частей текста отношению с целым; это «различение внутри поэтического опыта тех частей, которые являются средствами, от тех, которые являются целью и от которых зависит¹ поэтическая ценность этого опыта», и обуславливает разницу в восприятии критиками, «даже очень хорошими», «одного и того же» (подчёркнуто Ричардсом. – Л. С.) текста.

Известный теоретик переходит, в этой связи, к размышлениям о значении в «поэтическом опыте» живых сенсорных образов: не преувеличивают ли их роль? «То, что даёт образу эффективность – не столько его живость как образа, сколько его характер как ментального события, – особым образом связано с чувством. Это – а как это происходит, никто не может объяснить, – след чувства (a relict of sensation), и наш интеллектуальный и эмоциональный отклик на него гораздо больше зависит от того, что он [т. е. образ. – Л. С.] – представитель чувства, чем от его сенсорного подобия соответствующему объекту. Другими словами, имеет значение не столько сенсорное подобие образа тому, что его вызвало, сколько некое другое отношение, пока скрытое от нас в дебрях неврологии»² [16, р. 119–120].

Это длинное теоретическое отступление от анализа кажется нам необходимым, так же, как теоретическая преамбула М. Л. Гаспарова, о которой уже говорилось. Во-первых, потому, что это мысли, «витавшие в воздухе» литературы в 1920-е гг., когда создавался цикл стихов Мандельштама к Арбениной. Во-вторых, потому, что соотношение «сенсорно-подобного», чувственно-ощутимого, вещественного слоя образов с эмоционально-аналитическим планом («За то... Зачем...»), их связь – главный «нерв» стихотворения, залог его единства.

Эксперименты, подобные проведённому А. А. Ричардсом, возникают и в педагогической практике преподавателей-филологов. Прибегнув к «проверке понимания», предложив данное стихотворение вниманию студентов, как раз когда они «проходили» Гомера, мы получили неожиданные результаты. Оказалось, что «тройская» часть не опознана в своей «фактографии»; «в ночи снаряжают коня» – значит, поскакали ночью в Троию; Елена, Парис, Менелай не проявились;

¹ Не следует ли здесь добавить: «для нас»?

² Здесь видится незаявленная полемика с Элиотовой концепцией «objective correlative», «объектного коррелята» (или – транслитерирующий, но по смыслу менее точный перевод – «объективный коррелят»), с мыслью, что чувство в литературе можно выразить только через изображение того, что его вызвало (эссе «Гамлет и его проблемы», 1919, 1920).

«война» была замечена только в строфах с прямыми упоминаниями и никакого переносного смысла не несла. Показались понятными чувственно-эротические образы: «руки», «губы», «солёные губы», «от тебя оторвался». Мифологемы воспринимались либо при прямом назывании (Троя), либо в ложном опознании: «вол» – «это Зевс» (вмешался сюжет «похищения Европы» и плохое знание зоологии).

Всё это подтверждает необходимость филологического жанра «монографический анализ стихотворений», по наблюдению М. Л. Гаспарова, он особенно активно используется по отношению к поэзии Манделштама [4, с. 119–120].

Теперь, возвращаясь к вопросу о тексте и литературном подтексте, рассмотрим то, что Вирджиния Вульф называла «эмоциональной композицией»: последовательность и характер выраженных автором чувств, которые, в том же порядке, должны возникать у читателя. Как соотносятся здесь петербургская история, реальность литературного «я», – и литературный подтекст, гомеровская и вергилиевская Троя?

Даже читающий эти стихи впервые видит, что первое двестишесте первой строфы и, контрастной параллелью, второе двестишесте второй строфы, далее – вся третья строфа и, наконец, вся шестая, последняя строфа – это строфы «петербургские» и голос героя-современника, лирического субъекта, представляющего «я» поэта. При этом, если двестишесте I и II в трёх начальных строфах бесспорно таковы, то в третьей – четвёртой строках III строфы и во всей VI строфе современность становится несколько зыбкой, двусмысленной, ведь словообразы «древесина», «горячий топор», «врезался» рисуют и Трои, и войну (перекличка со строками 6–7, 12); в шестой же строфе «ласточка» – образ, у Манделштама связанный с античностью, с душой-Психеей, Антигоной, Аидом; а «стогны» вместо «улицы» – это знак старины, но не обязательно греческой.

О современно звучащих интонации и синтаксисе говорилось выше. Теперь же нужно отметить паузу, разделяющую две половины первой строфы: мучительный вздох, как раз перед ответом на невысказанный вопрос, что будет «за то, что...». Отметим и особенный словарь: не «обидел», «отпустил», пусть даже «изменил», а «не сумел» и «предал», т. е. более сильно: не «причинил боль», а «отдал в руки врага». Самоощущение, не характерное для любовных элегий прошлого. Такое различие, выглядящее несколько педантично в логизированном изложении, у носителя языка «укладывается в секунду» в сознании, как требовал Чехов. Прочтение взволнованности, смятения, выраженное в интонации, особенно важно: ведь ответы на «за то, что» приходят как бы из другого времени. «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать, / Как мне ненавистны пахучие древние срубы!» Здесь «акрополь» – в диссонансе с русскими «срубам»; и «дремучие», «древние», «пахучие» – колорит «древнерусскости». На фоне «Илиады» с каменной безлесной Троей – эта Троя создаёт неожиданное впечатление созданной вопреки Илиаде. И М. Л. Гаспаров, и Л. Я. Гинзбург подчёркивают, что «деревянность – сухость» у Манделштама – негативные свойства; «должен рассвета ждать...», «ненавистны» – это ожидание расправы вроде «утра стрелецкой казни». В целом, повторяющееся «за то, что», «не сумел» и «предал» – мотив вины и кары, поверх разницы времени (современность и старина), создают единство строфы: единую интонацию, единую эмоцию – тревоги, ожидания гибельной вины. Чувства и темы, издавна присущие любовной элегии – печаль, вина, раскаяние, – достигают небывалой в этом жанре катастрофичности и всеобщности. Нервность ли сына XX века, опыт ли жертвы революций и войн проявляется в этом, – сколько ни относи всё к некоей древности, всё это сливается в эмоцию, отмеченную несомненным «здесь и сейчас».

В первом двестишесте строфы развёртывается гомеровская античность. Но здесь противоречие: «Ахейские мужи во тьме снаряжают коня», но далее (они же)

«Зубчатými пилами в стены вгрызаются крепко». То есть как бы превращаются в троянцев, готовящихся вкатить этот дар в храм Афины. И другое: стена – деревянная, т. е. подхватывается и русская тема. Да, не «ошибки» и противоречия, а «методика», или, иначе, система. Другими словами, перед нами – поэтическая реальность, в которой сосуществует всё – древнегреческое, древнерусское, сегодняшнее, петербургское, мандельштамовское: ведь поэтическая реальность – это и внутренняя психологическая реальность, в которой – одновременная, мгновенная «многослойность». Поэт видит себя и Парисом с его опасной любовью, и Менелаем, утратившим Елену, и... А может быть, и тени Лжедмитрия и Марины, героев его прежних стихов, посетили поэта?

Во второй строфе волнение героя и «она», впервые предстающая как образ (апофатически, через отрицание), обозначены открыто – и так, что в поэтической реальности этого текста они, возможно, относятся и к петербургской жизни поэта и его возлюбленной, и к «гомеровской» реальности Трои (тогда «крови сухая возня» – это и чувства «я», и метонимическая метафора: те, кто борется за Елену), и может быть, к воспринятой через Пушкина истории Лжедмитрия и Марины: многоликая «она» – потому и нет для неё «ни названья, ни звука, ни слепка», – это и возлюбленная поэта, и Елена, и Марина.

«Древнерусский» план в этом стихотворении хорошо ощутим для читателей Мандельштама: ведь к 1920 г. уже определилась в его поэзии тема русской истории как тема трагическая – и оживающая в сознании в связи с Мариной Цветаевой: «На розвальнях, уложенных соломой, / Едва прикрытые рогожей роковой, / .../ Мы ехали огромною Москвой. // .../ Царевича везут, немеет страшно тело, / И рыжую солому подожгли» (1916). И отдельные словообразы, также создающие трагический «древнерусский текст» его поэзии, перекликаются с настроением и, иногда, со словарём стихов «За то, что я руки твои...», с семантикой кары и казни (подчёркнуто мною): «Вязать его, щенка Петрова» (в стихах о Керенском, 1917; отметим, что в этом стихотворении «проходят» и образы античной мифопоэзии); «Лунный луч, как соль на топоре» (1921); «Обещаю построить такие дремучие срубы.../ И для казни петровой в лесах топорище найду» (1931).

Заметим попутно, что эпитет «дремучие», сливаясь из двух морфем, «дре -» и «-учие», будто подсказывает два следующих эпитета («пахучие», «древние»). Так же будет в стихотворении 1931 г. «Ариост»: «В одно широкое и братское лазорье / Сольём твою лазурь и наше черономорье». «Лазорье» придумано Маяковским в «Облаке в штанах», но у Мандельштама оно оживает движением слогов, предстаёт как новое органичное срастание их. В этом видится маленькая модель, формула поэтики-семантики «За то, что я руки ...»: слияние мотивов; мыслительных, описательных и эмоциональных ходов; черты, присущие разным жанрам, любовной элегии и эпиллию, «маленькому эпосу»; или, в пересчёте на современный язык, «поток сознания», где слились голос и видение, вербализация и визуализация внутреннего опыта. Подлинность переживаний обеспечивает абсолютное единство этого лирического словесно-образного «порыва» (повторим слово Мандельштама).

Этот «порыв» – слово, определяющее для Мандельштама сущность лиризма, – выливается равно и в метаниях, и в признаниях «я», и в античную, и в русскую образность, древнюю («девичий дом») и современную.

Лейтмотив «деревянное» в контексте поэзии Мандельштама 20-х гг. означает, по мысли Л. Я. Гинзбург, «ущербность, бессилие, жизненную недостаточность» [11, с. 94]. В рассматриваемых стихах этот мотив передаёт ещё и угрозу, «внутреннюю войну» в душе героя: «И падают стрелы сухим деревянным дождём, / И стрелы другие растут на земле как орешник». Другими словами, от строфы к строфе росли тревога, мучительные сожаления, война чувств, ощущение гибели. К финальной строфе эта мучительная борьба стихает, не найдя ни разрешения,

ни утешения: наступает усталость, чувства притупляются (вот почему – «медленный день, как в соломе проснувшийся вол»). Отметим, что древнегреческий колорит исчезает: «стогны» – слово русское, хотя и неясной этимологии (Даль), и стих «на стогах, шершавых от долгого сна...» – не «словесный след античности» [11, с. 95], а знак движения внутренней бури – к затиханию, конфликта чувств – к притуплению. Просматривается здесь и пушкинское «И на немые стогны града...» – в стихах о раскаянии и вине.

«Эмоциональная композиция» этим не завершается. Событие, вызвавшее это движение чувств, из неё удалено («ключ отброшен», как писал М. Л. Гаспаров). Но подлинность состояния, выразившаяся в этих стихах – залог художественного единства текста. При возможности и необходимости его расчленения в аналитической процедуре (на мифологический и любовный план (Гаспаров), на «три точки отсчёта» – троянца, ахейца и поэта, потерявшего возлюбленную (Гинзбург) – оно обладает единым и мощным эстетическим и этическим воздействием, и то, что звучит в нём, и гомеровские образы не маскируют и не рассеивают на блуждающие мотивы и условные действия его лирическую цельность; они не только переводят в зримые образы тревогу героя, но обертонами и ассоциациями, расширяют эту основную тему, вводят – не как фон, а как фактор – сегодняшнюю и прошлую историю, чреватую разрушением, гибелью, личной и общей катастрофой.

Здесь и выступает на первый план проблема лиризма. Здесь тоже существует не названный, но ощутимый спор. Вот точка зрения, выраженная в известной «статье пяти»: у Мандельштама «неизменно присутствует авторское «я», «лирическая» позиция, однако «это не делает стихи Мандельштама лирическими, если под лирикой понимать, как принято традиционно (после Державина и Пушкина), стремление к автобиографическому самовыражению (Подчёркнуто авторами. – Л. С.). Авторская позиция во всех стихах поэта настолько «космична», что традиционному самовыражению нет места. Авторское «я» здесь оказывается равновеликим «культуре, природе, истории...» [13, с. 293]. Понятно, что литературоведческому словоупотреблению не чужды эмоциональные преувеличения, но всё же – что значит: «я», равновеликое космосу и природе? Понятно, подразумевается внутреннее переживание культуры и истории; но тогда почему же это не «автобиографично»? Разве автобиографичность – это только отражение событий, фактов, а не выражение подлинного внутреннего опыта? И почему «традиционное самовыражение», особенно со ссылкой на Державина и Пушкина, столь значимых для Мандельштама, выглядит здесь только как тёмный фон, оттеняющий его новации? При всём признании интеллектуального новаторства «статьи пяти»: это место, кажется, нуждается в уточнении.

А вот голос Лидии Яковлевны Гинзбург (дневниковые записи): «Д. Максимов как-то добивался, ... было ли в Мандельштаме чувство человека, соседа? Было ли в нём то самое, что есть, скажем, в стихах про Александра Герцевича?.. Я отвечаю: да, потому что поэт (настоящий) не может писать о том, чего в нём нет. ... Раз написал – значит, было ... всё ушло в поэтическую мысль. Но поэтическая мысль – шире написанных стихов. Для поэта – это само переживание жизни, непрерывная ткань восприятий и реакции» [10, с. 100].

При всей разнице тональностей (строгое литературоведение и свободная неформальная запись) – кажется очевидным, что существенность лиризма точно схвачена именно здесь, у Л. Я. Гинзбург (напомним, автора монографии «О лирике»).

Так же непринуждённо и точно писал о лиризме Иосиф Бродский. Об Одене он говорит: «Я понял, что читаю поэта, который говорит правду – или через которого правда становится слышимой. ... Я понял, что имею дело с метафизическим поэтом нового рода, человеком огромного лирического дарования, который маскируется под маску наблюдателя общественных нравов. И я заподозрил, что та-

кой выбор маски, выбор такого языка, меньше обусловлен стилем и традициями, чем его личной смиренностью, налагаемой не столько его верой, сколько его чувством природы языка». Дальнейший ход рассуждений, кажется на первый взгляд, противоречит этому «его личной»: «...если была какая-то драма в голосе Одена, это не его собственная личная драма, но общественная или экзистенциальная. Он бы никогда не поместил себя в центр трагической картины; в лучшем случае он признал бы, что присутствовал на сцене» [2, с. 154, 156].

Но противоречия нет. Нет внутри слов Бродского, в понимании лиризма. Да, стихи больших поэтов не столько автобиографичны «в традиционном смысле», сколько личностны. Лиризм – личностность, изображение чувства и отношения к чувству, факта как отношения к факту жизни, как она воспринята, осмыслена как идеал и осуществлена как практика поведения. Здесь ничто не запрещено. В стихах может сказываться, а может быть сокрыт фактический субстрат, присутствовать или до наивной детскости отсутствовать переживание культуры и истории: стихи лиричны, если читатели чувствуют в них личностную правду поэта, с которой могут соотнести и свой пережитый опыт.

Библиографические ссылки

1. *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Манделштама // Аверинцев С. С. Поэты / С. С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 189–276.
2. *Бродский И.* Об Одене / И. Бродский. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 208 с.
3. «Ваш М. Г.» Из писем М. Л. Гаспарова. – М. : Новое изд-во, 2008. – 449 с.
4. *Гаспаров М. Л.* Две готики и два Египта в поэзии О. Манделштама: анализ и интерпретация / М. Л. Гаспаров // О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – С. 260–295.
5. *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки / М. Л. Гаспаров. – М. : НЛО, 2001. – 415 с.
6. *Гаспаров М. Л.* «За то, что я руки твои...» – стихотворение с отброшенным ключом / М. Л. Гаспаров // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. – Таллин, 1986. – С. 77–86.
7. *Гаспаров М. Л.* «За то, что я руки твои...» – стихотворение с отброшенным ключом / М. Л. Гаспаров // Манделштам и античность : сб. научных статей / ред. О. А. Лекманов. – М. : Радикс, 1995. – С. 107–111.
8. *Гаспаров М. Л.* Начало «Ифигении в Тавриде» Еврипида / М. Л. Гаспаров // Античность и современность. – М. : Наука, 1972. – С. 269–276.
9. *Гаспаров М. Л.* Об античной поэзии / М. Л. Гаспаров. – СПб. : Азбука-классика, 2000. – 480 с.
10. *Гинзбург Л. Я.* Из записей 1950–80-х гг / Л. Я. Гинзбург // Даугава. – 1989. – № 1 (139). – С. 98–108.
11. *Гинзбург Л. Я.* Манделштам и Пастернак в читательском восприятии 20-х годов / Л. Я. Гинзбург // Даугава. – 1989. – № 1 (139). – С. 91–96.
12. *Ковалёва И.* Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Манделштама / И. Ковалёва // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/ko20.html>
13. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян // Смерть и бессмертие поэта : сб. научных статей / сост. М. З. Воробьёва, И. Б. Делекторская, П. М. Нерлер, М. В. Соколова, Ю. Л. Фрейдин. – М. : Манделштамовское общество; РГГУ, 2001. – С. 282–316. – (Записки Манделштамовского общества. – № 11).
14. *Швейцер В.* К вопросу о любовной лирике О. Манделштама / В. Швейцер // Манделштам и античность : сб. научных статей / ред. О. А. Лекманов. – М. : Радикс, 1995. – С. 154–162.
15. *Richards I. A.* Practical Criticism: A Study of Literary Judgement / I. A. Richards. – L. : Routledge & Kegan Paul Ltd., 1973. – 375 p.
16. *Richards I. A.* Principles of Literary Criticism / I. A. Richards. – N. Y. : Harcourt, Brace and Co., 1965. – 295 p.

Поступила в редакцию 20.05.2016 г.