

Десять темных мест в поэзии О. Мандельштама: комментарии и расшифровка

В. П. МОСКВИН*

Кафедра русского языка и методики его преподавания, Волгоградский государственный социально-педагогический университет, проспект им. В. И. Ленина, д. 27, RU-400131 Волгоград

Received: 6 June 2020 • Accepted: 20 August 2020

© 2021 Akadémiai Kiadó, Budapest



АННОТАЦИЯ

Предложен ряд решений, проливающих свет на темные и спорные места в десяти стихотворных текстах выдающегося русского и советского поэта О. Э. Мандельштама, критически проанализированы существующие в современной специальной литературе трактовки таких мест. Выявлены тактики, реализующие характерную для позднего Мандельштама «установку на загадку» (О. Ронен), определены базисные функции данной установки в его поэтике. Как показал анализ, основной из таких тактик является метафора, различными способами затемненная, а потому допускающая вариативность трактовок либо в той или иной степени герметичная, т. е. закрытая для исчерпывающего и однозначного истолкования. Такие «темные» метафоры, основной субъект которых не поддается уверенной экспликации, поэт именовал «гераклитовыми».

В статье приведены доводы в пользу того факта, что внутренняя форма термина *гераклитова метафора* восходит к прозванию раннеантичного греческого философа Гераклита Эфесского – *σκοτεινός* ‘темный’. Среди применяемых О. Э. Мандельштамом способов затемнения семантических переносов наиболее востребованными, а значит, характерными для его авторского идиостиля оказались: 1) недостаточность контекста, в частности незамкнутый характер метафор указанного типа; 2) тщательно «припрятанная», т. е., как правило, не более чем однословная, аллюзийная опора на прецедентный текст, зачастую малоизвестный, а значит, недоступный для широкой читательской аудитории; 3) «замаскированное» указание на отдельный элемент (или элементы) той актуальной для поэта бытовой либо исторической конституации, с опорой на которую может быть достигнуто адекватное понимание текста.

* Corresponding author: E-mail: vasmoskvin@yandex.ru

Это означает, что трактовка, более или менее отвечающая авторскому замыслу, облигаторно предполагает применение контекстуального, конситуативного либо интертекстуального анализа построенных поэтом семантических переносов, в частности «гераклитовых метафор», анализ же семантических переносов настоятельно требует применения трансформационного анализа; соответственно, удаленность исследователя от указанных лингвистических методов, прежде всего от экспериментальных, т. е. дистрибутивного и трансформационного анализа, если не лишает ясной перспективы, то существенно затрудняет дальнейшее герменевтическое осмысление творческого наследия позднего Мандельштама, т. е. тех текстов, которые были написаны им после 1920 года.

Исследование показало, что неясность целого ряда таких текстов, иногда вплотную приближающаяся к сфере герметизма, имеет определенное функциональное обоснование. Установка на загадку, или, в античной терминологии, «темный намек» (*κάλυμμα*, *στυφάλυμμα*), в подавляющем большинстве случаев используется в стихотворных текстах О. Э. Мандельштама не как привычный атрибут эзопова языка (мнение Н. Струве), а в эстетических целях, т. е. как прием, который придает тексту эмоционально минорный, стилистически приподнятый, нередко профетический оттенок, характер энигмы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

стихотворная речь, поэтика, О. Э. Мандельштам, семантический перенос, словесный образ, гераклитова метафора, неясность речи, герметичный текст

ВВЕДЕНИЕ

Зная хотя бы в общих чертах, сколько и на каком высоком научном уровне сделано в сфере изучения творческого наследия О. Мандельштама (далее ОМ), хорошо понимаешь, как трудно внести в этот разветвленный и безукоризненно организованный корпус данных новое филологически достоверное наблюдение; между тем значимость поэта в современной русской культуре и интерес к его (как известно, нередко требующим дополнительных разъяснений) текстам таковы, что каждый вновь открывшийся факт, каждый удачный комментарий, пусть даже одной строки, обретает безусловную ценность. Значимым свойством поэтики позднего ОМ считается «установка на загадку» (Ронен 2002: 28): анализ специальной литературы показывает, что в одном и том же произведении ОМ исследователи зачастую видят разные картины; в некоторых текстах можно найти сигналы контекстуального, конситуативного либо интертекстуального плана, указывающие на ту трактовку, которая отвечает авторскому замыслу. Рассмотрим с этой точки зрения фрагменты десяти стихотворений.¹

¹ Тексты цитируются по изданию: МАНДЕЛЬШТАМ 1990а.



1. «УВЫ, РАСТАЯЛА СВЕЧА...» (22 МАЯ 1932 Г.)

Темным считается следующий фрагмент данного текста: *Вы помните, как бегуны // У Дан-та Алигьери // Соревновались в честь весны // В своей зеленой вере*. Роль приза в описанном Данте соревновании играл отрез *зеленого* сукна, в этой связи приведем констатирующую справку: «Победители веронских народных бегов [...] получали отрез лучшего зеленого сукна в шесть локтей, а прибежавший последним – петуха, которого должен был под насмешливые возгласы зрителей пронести через город» (Голенищев-Кутузов 1967: 519). С учетом данного факта смысл четвертого стиха может быть раскрыт разверткой, указывающей на его явно метонимизированный характер: *зеленая вера* → *вера в победу, несущую получение зеленого сукна как награды*. Правдоподобие предложенной нами трансформации подтверждают: а) следующий вариант анализируемого спорного катрена: *Вы помните, как бегуны // В окрестностях Вероны // Уже разматывать должны // Кусок сукна зеленый?* («Вы помните, как бегуны...», май 1932); б) прецедентный текст: *Он обернулся и бегом помчался, // Как те, кто под Вероною бежит // К зеленому сукну, причем казался // Тем, чья победа, а не тем, чей стыд* (Данте: «Божественная комедия», кантик «Ад», XV: 121–124, перевод М. Лозинского).

Приведем иные трактовки изученного нами стиха: 1. «Что же касается слова *вера*, то оно призвано воспроизвести [...] звучание, а не значение итальянского *verde* „зеленый“ [...]. Мандельштам в это время увлечен итальянским языком и пробует в своих стихах и переводах передать по-русски его звучание». 2. «Слово *вера* для Мандельштама [...] могло ассоциироваться и с тем диалектным *вера* „трава“, которое использовано в хлебниковском „Кузнечике“ и пояснено в примечании автора к этому тексту: в этом случае сочетание „в своей зеленой вере“ соответствует „зеленым лугам“ [...]» (Иванов 2000: 425–426).

По поводу трактовки (1) заметим, что методика анализа текста через межъязыковую омонимию может, как известно, приводить к сомнительным результатам (ср. Лихачев 1976, Ронен 2002: 37), попытка же «передать по-русски» звучание итальянского языка предполагает в читателе основательное знание данного языка, при этом пропуск звука (*verde* → *вера*) существенно усложняет задачу. Трактовка (2) содержит неточность: в стихотворении В. Хлебникова «[...]» речь идет о кузнечике-насекоме, хищнике, питающемся и «травками» и «*верами*», т. е. *представителями различных видов фауны* [курсив – В. М.]» (Григорьев–Парнис 1986: 661).

2. «Я СМОТРЕЛ, ОТДАЛЯЯСЬ, НА ХВОЙНЫЙ ВОСТОК...» (1935)

Приглядимся к последней строке следующего четверостишия: *Я смотрел, отдаляясь, на хвойный восток, // Полноводная Кама неслась на буюк. // И хотелось бы гору с костром отслоить, // Да едва успеваешь леса *посолить**.

Судя по контексту, смысл стиха должен быть таков: «хотел съесть глазами, но» успел <лишь> посолить. В основе данной очень непривычной образной структуры лежит вполне узнаваемая метафора *есть* (*поедать, пожирать*) *глазами* (*взглядом*) «разглядывать, сов. *съесть* (*сожрать*) *глазами* (*взглядом*) «рассмотреть», которая уподобляет визуальное восприятие приему пищи. Известно, однако, что далеко не всякая еда предполагает использование соли, поэтому обозначение «поедания глазами» через предварительное посыпание



солью, т. е., de facto, осложнение метафоры метонимией, придает образу известную степень герметичности.

Приведем и охарактеризуем иные пояснения спорного стиха:

1. «Леса посолить – *глаза посолить* [курсив – В. М.]. Соль – это суть, самое главное, острая приправа к мысли и зрению» (БЕНЕВИЧ–ШУФРИН 1990: 246). На наш взгляд, данная трактовка лишена правдоподобия.

2. «Морская и лесная стихии у Мандельштама скрещиваются» (СОШКИН 2004: 76). К сожалению, комментатор не раскрывает смысл «скрещенного» образа *леса посолить*, а поскольку «морская стихия» явно не вписывается в контекст, то здесь, если принять логику Е. Сошкина, придется увидеть авторскую глухоту. Пояснение через контаминацию («скрещение»), т. е. через ошибку, во-первых, похоже на попытку найти простое решение сложного вопроса, во-вторых, не соответствует облику ОМ как поэта, языковая компетенция которого не знала подобного рода примитивных промахов.

3. Выражение *леса посолить* означает «желание запомнить виденное (*посолить* в памяти лес)» (ГАСПАРОВ 2001а: 661–662). Принять данную трактовку мешает следующая невязка: *посолить* ‘засолить (грибы, огурцы)’ – процесс длительный, *посолить* ‘посыпать солью’ – краткий, что более соответствует быстроте пробега пейзажей вдоль несущейся Камы.

3. «ПОСЛЕ ПОЛУНОЧИ СЕРДЦЕ ВОРУЕТ...» (1931)

Спорной является вторая строка следующего двустишия: *Что пополуночи сердце пирует, // Взяв на прикус серебристую мышь*. Здесь возможна следующая развертка, восстанавливающая все звенья данной метафорической цепочки: *сердце-кошка пирует, взяв на прикус мышь времени* (‘остановив <бегущее, как мышь, время>’). Языковую реальность сравнения быстро движущегося времени с бегущей мышью подтверждают строки: *Время мышкой пробежало, // Время слив и время вишен* (И. Маулер: «Ближневосточное время»); *Как давно это было! Время, словно мышка, прямо-таки прошмыгнуло* (Б. В. Юрьев: «Роза»). Метафора мыши-времени встречается и в некоторых других текстах ОМ: *Уж до чего шероватово время, // А все-таки люблю за хвост его ловить, // Ведь в бегах собственном оно не виновато...* («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», 1931); *Что зубами мыши точат // Жизни тоненькое дно* («Что поют часы-кузнечик», 1918).

Приведем иные трактовки рассмотренного образа:

1. «[...] *взять на прикус серебристую мышь* значит робко выключиться из времени» (ГАСПАРОВ 2001а: 647). В данной трактовке остаются неясными не только примененный поэтом сложный образ, но и такие его звенья, как *прикус*: едва ли целесообразно выводить из этого звена метафорической цепочки, без учета всех остальных ее звеньев, *робость* (кошки перед мышкой?).

2. «„Серебристая мышь“ – это реминисценция „жизни мышья беготня“, а кроме того он откуда-то взял, что мышь (белая)² – символизирует время. Уж не в статье ли Волошина?» (МАНДЕЛЬШТАМ 2019: 135). Цитата из текста А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» появляется и в статье М. А. Волошина «Аполлон и мышь», но основ-

² Серебристая мышь – не обязательно белая, ср.: *Серое серебро струек* (М. Веллер: «Бермудские острова»); *Серое сумеречное серебро* (Т. Толстая: «Река»).



ной субъект пушкинской метафоры явно иной: ‘жизненная суета’, что делает трактовку, предложенную Н. Я. Мандельштам, несколько сомнительной.

4. «НЕТ, НЕ СПРЯТАТЬСЯ МНЕ ОТ ВЕЛИКОЙ МУРЫ» (1931)

Темный стих: Я – **ТРАМВАЙНАЯ вишенка** страшной поры. Восстановим пропущенное звено данной флористической метафоры: **висящая вишенка**. Это же звено содержат, например, следующие записи: а) П. Трэверс (1933): *Тем, кто стоит на верхней ступеньке – повезло, другим приходится цепляться за их талии, отчего кажется, будто трамвай обвешан огромными серыми виноградными гроздьями* (П. Трэверс: «Московская экскурсия»); б) кн. Е. Н. Сайн-Витгенштейн (1915): *Подходит двойной вагон трамвая, на нем уже висят на всех ступеньках целые кисти лишних пассажиров* (А. Кокорев, В. Руга: «Повседневная жизнь Москвы»). Пример сходной номинативной тактики: *Джошуа Росс держался за поручень, чтобы не висеть* посреди пассажирского салона, *как воздушный шар* (Б. Гергиев: «Космогон»).

Судя по приведенным аналогиям, <висящая> вишенка – метафора, изображающая голову и руку пассажира, ухватившегося за ремень или верхние поручни в салоне трамвая. С этой точки зрения трудно принять следующую, явно народно-этимологическую, трактовку: «*трамвайная вишенка* – вероятно, от глагола „висеть“, ухватившись за трамвайный ремень или поручни площадки» (ГАСПАРОВ 2001а: 648).

5. «ЦЫГАНКА» (1925)

Рассмотрим данный текст в свете следующего пояснения: «Загадочным остается стих<отворение> „Сегодня ночью, не солгу...“ похожее на описание тяжелого сна [...]» (ГАСПАРОВ 2001а: 644). В этой связи приведем: а) начало 1-й строфы: *Сегодня ночью, не солгу, // По пояс в тающем снегу // Я шел с чужого полустанка [...]*; б) 3-ю строфу: *Того, что было, не вернешь, // Дубовый стол, в солонке нож, // И вместо хлеба еж брюхатый. // Хотели петь – и не смогли, // Хотели встать – дугой пошли // Через окно на двор горбатый*; в) концовку 4-й: *И запрягают на дворе. // Теплеют медленно ладони*.

И. З. Сурат полагает, что данное «загадочное» стихотворение «строится как рассказ о происшествии, и говорящий настаивает на его правдивости: „не солгу“, – но за этим обещанием сразу же следует деталь неправдоподобная: „по пояс в тающем снегу“, данная деталь «переводит рассказ из реальности в пространство тяжелого, вязкого сна», на строке же *Теплеют медленно ладони* герой просыпается (СУРАТ 2019: 68). Однако судя по следующим контекстам, указанная деталь вполне правдоподобна: *По пояс в тающем мокром снегу, сквозь лесную чащу, молча пробиралась длинная колонна* (К. И. Куликов: «Грани победы»); *В топких местах он нес на руках, идя по пояс в мокрой снежной каше, свой пулемет* (В. Кожевников: «Уменье побеждать»). Если учесть указанные нами границы правдоподобия и неправдоподобия, фантазмагория наплывающего сна, изображенная здесь в технике гротеска, начинается со 2-й строки 3-го куплета и продолжается по 6-ю строку включительно.



6. «СТИХИ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ» (1937)

Уверенному истолкованию в данном тексте не поддаются многие фрагменты, в частности следующий: *Ясность ясеневая, зоркость яворовая // Чуть-чуть красная мчится в свой дом, // Как бы обмороками затоваривая // Оба неба с их тусклым огнем*. Комментарии этого отрывка, как и всего текста, во многом противоречивы: так, по мнению О. А. Лекманова, «[...] речь идет о том, как подбитый аэроплан „мчится“ к земле, к месту, где его изготовили („в свой дом“), „чуть-чуть“ красный от стыда за то, что был использован в военных целях» (ЛЕКМАНОВ 2013: 262); О. Ронен видит здесь «мотив *возвращения* погибшего или *смертельно раненного в свой земной или небесный дом*» [??, курсив – В. М.] (РОНЕН 2002: 115); иную трактовку предлагает Н. А. Струве: «И ясность и зоркость должны быть поняты как определения поэзии. Она „мчится в свой дом“, чуть-чуть красная под действием заката или крови (но пейзаж определенно сумеречный и близок к ночи), оттого ли, что окончен ее труд (с окончанием дня), оттого ли, что действие ее нарушено враждебными силами» (СТРУВЕ 1988: 266).

Если полагать, что средствами контекста может быть устранен любой тип двусмысленности, то основной ее причиной следует считать выявленную римским ритором Фортунатианом (IV–V в.) «ambiguitas per deficientiam» – двусмысленность, источником которой выступает неполнота контекста (FORTUNATIUS 1863: 100). По аналогии может быть постулирована неясность *per deficientiam*. Противоречивость в комментариях анализируемого отрывка обусловлена дефектностью контекстуальной опоры, в связи с чем наличие второго плана в нем едва ли доказуемо; с уверенностью можно констатировать лишь четыре факта: а) он содержит оптическую дескрипцию; б) предтекст придает ей апокалиптический оттенок; в) субъект дескрипции олицетворен («мчится в свой дом»); г) олицетворение имеет реализованный характер, что характерно для гротеска, реализация же олицетворения, порождающая мотивы оживших предметов, нередко переносит нас в мир ужасного: примеры – статуя в трагедии А. С. Пушкина «Дон Жуан», портрет в повести О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», тень в пьесе Е. Шварца «Тень», части тела: нос в повести Н. В. Гоголя «Нос», голова в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». С контекстуальной точки зрения образ закрыт для дальнейшей конкретизации.

7. «СОХРАНИ МОЮ РЕЧЬ НАВСЕГДА...» (3 МАЯ 1931 Г.)

Наиболее спорным в данном тексте является следующее двустипийное: *Обещаю построить такие дремучие срубы, // Чтобы в них татарва опускала князей на бадье*. Ряд исследователей усматривает здесь готовность поэта пойти на сделку с совестью: «Самая большая загадка стихотворения – это „дремучие срубы“, которые обещает построить поэт, „чтобы в них татарва опускала князей на бадье“»; текст загадочен потому, что „никаких свидетельств о подобных казнях князей в Древней Руси найти не удастся» (СУРАТ 2009: 181). Соответственно, приходится применить аллегорезис, в частности: а) понимать под татарвой «молодежь», «племя младое, незнакомое», видя в появлении этого племени «приход нового поколения как второе нашествие чуждых и могучих „некрещеных“ племен, с которыми России суждено прожить не меньше, чем она прожила под татаро-монгольским игом» (СУРАТ 2009: 182), хотя за отождествлением молодежи 30-х гг. с «татарвой» явно



стоит saltus in concludendo; 6) приписать ОМ готовность участвовать в казнях: «Так что смерть в подвале или погребе, в шахте, в колодце имела самое актуальное и личное звучание для Мандельштама. И вот присоединяясь к казнящей „татарве“, помогая ей поэтическим словом, поэт делает страшный выбор – он солидаризируется с убийцами [...]» (СУРАТ 2009: 183); «[...] Мандельштам изъявляет готовность пойти на сделку с (народной) властью, только бы она позаботилась о сохранности его произведений» (ПАНОВА 2019: 350); «[...] поэт просит кого-то (впрочем, просьба ли это, или заявление о своем праве?) сохранить его „речь“ в обмен то ли на соучастие в чем-то, то ли на собственную жизнь» (СТРАТАНОВСКИЙ 1998: 214).

С другой стороны, в этом двустии желательно увидеть:

1) Сложноподчиненное предложение с придаточным меры и степени, построенное по формуле « $N_1 V_f$ такие Adj. $_4 N_4$, чтобы $N_1 V_{\text{прает}}$ », где V_f – глагол созидания, Adj. – оценочное прилагательное, $V_{\text{прает}}$ – глагол в форме прошедшего времени, обозначающий прогнозируемое, в нашем случае явно фантомное гиперболическое следствие: **ПОСТРОИТЬ ТАКИЕ ДРЕМУЧИЕ СРУБЫ, ЧТОБЫ в них ТАТАРВА ОПУСКАЛА князей на бадье**. Здесь заметим: придаточные меры и степени с союзом *чтобы* «[...] обозначают ирреальную [курсив – В. М.] ситуацию, которая спровоцирована некоторым свойством, выраженным в главном предложении», именно поэтому их «можно называть придаточными ирреального следствия» (ДОВРУШИНА 2016: 142).

2) Выполненную в технике гротеска псевдоисторическую аллюзию.

Общий смысл двустия: ‘обещание сделать нечто невероятное’, для дальнейшей конкретизации метафорический образ *срубов* закрыт с контекстуальной (срубы чего? колодцев? стихов? каких-то свершений?), конситуативной и исторической точек зрения. Примеры гипербол, построенных по этой схеме: *Свадьбу своей дочери Слонимские должны были ЗАКАТИТЬ ТАКУЮ, ЧТОБЫ она СВЕРКНУЛА на всю Новую Англию, ДОКАТИЛАСЬ до Нью-Йорка и Вашингтона, ВСТРАХНУЛА Чикаго, и дальше, и глубже – по всем проводам, всем магнитам, всем волнам – ДОСТИГЛА БЫ слуха последней букашки* (И. Муравьева: «Любовь фрау Клейст»); *Покуда касается он имения нашего, я ни слова не говорю; но ежели осмелится врать вздор и ежели дойдет до меня, я ему уши СДЕЛАЮ ТАКИЕ, ЧТОБЫ он ПОХОДИЛ вперед на осла* (А. Я. Булгаков: Письмо К. Я. Булгакову, 23 августа 1818 г.). Едва ли стоит, гипостазировав данную реплику, обвинять дипломата в попытке обратить человеческие уши в ослиные, поэта же, гипостазировав построенный им гротескный образ – в готовности к соучастию в казнях.

8. «КОМУ ЗИМА – АРАК И ПУНШ ГОЛУБОГЛАЗЫЙ...» (1921/1922)

Рассмотрим первый катрен этого стихотворения: *Кому зима – арак и пунш голубоглазый, // Кому – душистое с корицей вино, // Кому – жестоких звезд соленые приказы // В избушку дымную перенести* дано. М. Л. Гаспаров поясняет образ ‘соленый’ через ряд абстракций: «„Соль“ здесь не только в прямом значении (звезды похожи на крупинки соли³), но и в переносном („соль земли“, хранящая мир от порчи, – Мф 5: 13, ср. Мк 9: 50). Путь „под солью

³ По форме и цвету, ср.: а) ниже в этом же тексте: *солью звезд*; б) *Крупной солью сыпались на двор зимние звезды* (О. Мандельштам: «Феодосия», 1924).



звезд“ больше напоминает о виде соли, „крутая соль обид“ – о горечи соли (иной, более высокой, чем горечь дыма), „солёные приказы“ – о сущности соли»; упоминается и «о четвертом значении соли, жертвоприносительном» (ГАСПАРОВ 2001b: 337).

Естественнее представляется здесь вкусовая метафора *солёные приказы* ‘приносящие неприятности’, ср.: *Петербург ему солон достался: // В наводненье жену потерял* (Н. А. Некрасов: «О погоде», 1859); *Ему слишком солёны прилились недавние мои выписки* (В. В. Стасов: «По поводу г. Буренина», 1885). Если, следуя логике антитезного противопоставления, полагать, что в 1-й и 2-й строчках речь идет о мире благополучия, а в 3-й и 4-й – о тех, кто вынужден выполнять солёные приказы своей несчастливой звезды, обрекающей на жизнь в дымной избушке, то корректировки потребует следующая картина:

С первых же слов «кому... – кому...» (ст. 1–3 [...]) задана главная тема, противопоставление. Противопоставляются два мира: чужой, описанный кратко, и свой – подробно. В центре «чужого» мира – загадочные «заговорщики»: у них арак, голубой пунш-жженка и душистое вино с корицею (глинтвейн), в душе у них – «крутая соль торжественных обид», над ними [или над лирическим героем, жителем избушки? – В. М.] – «жестоких звезд солёные приказы»; по-видимому, ощущение этих приказов [? – В. М.] и заставляет их торопиться («отарю овец») к отмщению этих своих обид (ГАСПАРОВ 2001b: 334).

9. «ФЛЕЙТЫ ГРЕЧЕСКОЙ ТЭТА И ЙОТА» (1937)

Интертекстуальная осложненность текстов, таких как «Восьмистишия» (Видгоф 2015: 16–22), «Грифельная ода» (СЕМЕНКО 1997: 7–30, ГАСПАРОВ 1995), «Дайте Тютчеву стрекозу» (РОНЕН 2002: 13–42), «Опять войны разногосица» (ПАНОВА 2003: 157), «Стихи о неизвестном солдате» (РОНЕН 2002: 96–106), считается заметной характеристикой поэтики ОМ.

По нашим наблюдениям, некоторые темные места стихотворения ОМ «Флейты греческой тэта и йота...» проясняются при сличении с одной из версий мифа о соревновании Марсия и Аполлона. Данный сюжет, ставший источником ряда художественных образов русской поэзии серебряного века, был достаточно востребован: так, «[...] в 1911 году Бенедикт Лившиц напечатал книгу стихотворений „Флейта Марсия“, а год спустя была опубликована в русском переводе Максимилиана Волошина поэма Анри де Ренье „Кровь Марсия“» (РОНЕН 2002: 82); в этих текстах, судя по их содержанию, образ Марсия предстает как «эмблема свободы» (БРОКГАУЗ–ЕФРОН 1896: 686). Современному российскому читателю данный миф известен прежде всего по следующему пересказу в учебном пособии Н. А. Куна:

Однажды, блуждая по полям Фригии, Марсий нашел тростниковую флейту. Ее бросила богиня Афина, заметив, что игра на изобретенной ею самой флейте обезображивает ее божественно прекрасное лицо. Афина прокляла свое изобретение и сказала:

– Пусть же жестоко будет наказан тот, кто подымет эту флейту.

Ничего не зная о том, что сказала Афина, Марсий поднял флейту и вскоре научился так хорошо играть на ней, что все заслушивались этой незатейливой музыкой.



Марсий возгордился и вызвал самого покровителя музыки Аполлона на состязание. Аполлон явился на вызов в длинной пышной хламиде, в лавровом венке и с золотой кифарой в руках. Каким ничтожным казался перед величественным, прекрасным Аполлоном житель лесов и полей Марсий, со своей жалкой тростниковой флейтой! *Разве мог он извлечь из флейты такие дивные звуки, какие слетали с золотых струн кифары предводителя муз Аполлона! Победил Аполлон* [курсив – В. М.]. Разгневанный вызовом, он велел повесить за руки несчастного Марсия и содрать с него живую кожу (Кун 1954: 39–40).⁴

А. Ф. Лосев дает такую справку: «Повествовательная традиция этого мифа в античной литературе довольно обширна». Поскольку все источники «[...] *говорят одно и то же* [здесь и далее курсив – В. М.], мы не будем приводить их полностью, а укажем только главное. Фригийский силен, или сатир, Марсий, сын Эагра, поднял однажды ту флейту, которую бросила Афина Паллада, пробовавшая на ней играть, но испугавшаяся своих раздутых щек при игре. Над ней смеялись и боги; и сама она убедилась в своем безобразии, когда стала играть на флейте, глядясь в зеркальную поверхность воды. Марсий стал учиться играть на флейте и быстро достиг успехов. Это побудило его вступить в состязание с Аполлоном, который был известен как выдающийся игрок на кифаре. Когда судьи этого спора высказались за Аполлона, то последний содрал с Марсия кожу [...]» (Лосев 1957: 396). Согласно данной версии, Аполлон играл лучше и потому победил (версия 1). Согласно иным вариантам мифа, Аполлон «перевернул свою лиру и начал играть» (Olsen 2013: 136, Hard 2003: 157), Марсий же этого сделать со своим инструментом по вполне понятным причинам не мог и потому проиграл (версия 2); «Аполлон победил потому, что, играя на кифаре, он одновременно и пел» (Аполлодор 1972: 130), Марсий же, играя на авлосе («греческой флейте»), петь, разумеется, не имел возможности (версия 3).

Заметим: в первых двух строфах стихотворения ОМ речь идет о том музыкальном инструменте, которому *не хватает молвы и слов*:

Флейты греческой тэта и йота –
Словно ей **НЕ ХВАТАЛО МОЛВЫ** –
Неизваянная, без отчета,
Зрела, маялась, шла через рвы.
И ее невозможно покинуть,
Стиснув зубы, ее не унять,
И **в слова языком НЕ ПРОДВИНУТЬ**,
И губами ее не размять. [...]

Эта характеристика «греческой флейты» проясняется, а значит, воспринимается как интертекстуальная аллюзия в контексте версии (3), представленной в сборнике «Мифологическая библиотека» Псевдо-Аполлодора (I или II в. н. э.); версии же, условно обозначенные нами как (1) и (2), ключа к пониманию строк ОМ не дают. Приведем интересующий нас фрагмент версии (3) в более подробном изложении, принадлежащем александрийскому грамматiku эллинистической эпохи Дионисию Скитобрахиону (III в. до н. э.):

⁴ Эту же картину находим в «Метаморфозах» Овидия (IV: 383–400) и в «Истории» Геродота (VII: 26).



Между ним [Аполлоном] и Марсием завязался спор о превосходстве в искусстве. Нисейцы были взяты судьями. Первым молча сыграл на кифаре Аполлон, а затем Марсий заиграл на флейтах и поразил необычностью и благозвучием напевов уши судей; они решили, что он значительно превосходит выступавшего перед ним Аполлона. Когда противники снова сошлись, чтобы второй раз показать судьям свое искусство, Аполлон, как говорят, *стал играть, сопровождая звуки кифары пением в лад* [здесь и далее курсив – В. М.], и благодаря этому превзошел впечатление, которое произвели на судей флейты. Его соперник вознегодовал и стал объяснять слушающим, что нисколько не справедливо отнимать у него победу, потому что следует сравнить искусство игры того и другого, а не голоса, т. е. что нужно рассмотреть лишь музыкальный строй и звучание кифары и флейт, и что к тому же несправедливо сочетание двух искусств сравнивать с одним. Аполлон же, согласно мифу, сказал, что он нисколько не нарушил условий и что Марсий делает то же самое, что и он, когда дует во флейты; *нужно или дать обоим равную возможность сочетать то и другое, или запретить обоим пользоваться в состязании тем, чтобы только при помощи рук показать собственное искусство*. Слушатели признали, что Аполлон говорит правильно, и снова сравнили искусство того и другого. Марсий был признан побежденным, а Аполлон был так рассержен состязанием, что поступил с ним слишком жестоко: он содрал с него заживо кожу (Дионисий 2010: 619, 621).⁵

Связь с данным мифом просматривается и в драме И. Анненского «Фамира-кифаред» (1906), на которую ОМ отозвался краткой рецензией (МАНДЕЛЬШТАМ 1990b). Напомним сюжет: «Остов сказки, лежащей в основе моей новой драмы „Фамира-кифаред“, таков: сын фракийского царя Филаммона и нимфы Аргиопы Фамира, или Фамирид, прославился своей игрой на кифаре, и его надменность дошла до того, что он вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишен глаз и музыкального дара [курсив – В. М.]. Софокл написал на эту тему трагедию, в которой сам некогда исполнял роль кифареда, но трагедия не дошла до нас» (АННЕНСКИЙ 1988: 308). Особое внимание обратим на следующий фрагмент драмы:

Я не скажу ни слова ни с укором,
 Ни в похвалу тебе. Но не зови
 На мертвую дыханье флейты. Сердцу
 Оно нечисто. Кровью налились
 На лбу флейтиста жилы, и **животным**
 Его **подобны губы – так же их**
Одушевить не может слово. Красны
 И, пухлые, противны.

Как видим, и здесь «игра на флейте не совместима со словом» (АНИКИН 2011: 141) (версия 3); заметим, что в драме И. Анненского упоминаются Геродот (версия 1) и Марсий: *Про Марсия ты слышал? Иногда // Заглядывать полезно... в Геродота.*

⁵ Как известно, именно к этому источнику восходит текст Псевдо-Аполлодора. Последнего А. Ф. Лосев упоминает (как «Аполлодора»), трактат же Дионисия Скитобрахиона им не отмечен.



В контексте предложенной нами интертекстуальной трактовки становятся возможны еще два пояснения: а) слово *молва* во второй строке анализируемого стихотворения ОМ принимает следующее значение: «*Молва́* ж. общий говор, громкая, шумная беседа. *Молву* через речку слышно». Ср.: «*Молвь* ж. молва; || выговор, произношение, говор; || словесная речь или язык» (Даль 2: 288), ср. также слово *молвить*; б) эпитет *неизваянная* может быть понят как ‘нерукотворная’, ибо, согласно легенде, флейта была не создана руками человека, а найдена (см., например, пересказы Н. А. Куна и А. Ф. Лосева).

Темным остается первый стих. А. Г. Мец отмечает, что здесь говорится «о двух буквах греческого алфавита в слове „флейта“» (Мец 1994: 223).⁶ Мысль о декоративном, анаграмматическом или ином звуковом повторе, связывающем названия букв греческого алфавита *тэта* и *йота* с буквами *й* и *т* в слове *флейта*, представляется вполне естественной, вместе с тем было бы упрощением вопроса полагать, что смысловая усложненность текстов ОМ является исключительно результатом «[...] капризов сюрреалистического воображения, которое отдано в безраздельную власть самых случайных созвучий [...]» (Аверинцев 1990: 7); с этой точки зрения едва ли целесообразно считать, что появление в анализируемом стихе слов *тэта* и *йота* обусловлено лишь целями эвфонии.

В. И. Террас предлагает два пояснения: 1. «Тэта – буква смерти; на флейте греки играли на похоронах [...]». Данное пояснение предполагает в читателе основательное знание древнегреческого языка (θάνατος ‘смерть’), его буквенной символики,⁷ а также традиций Древней Греции. 2. «Для обозначения музыкальных нот греки использовали простые и измененные буквы своего алфавита. [...] Тэта и Йота – просто музыкальные ноты» (Террас 1995: 26). К сожалению, В. И. Террас не указывает источник своей информации, но если таковым считать трактат Алипия «Введение в музыку» (IV в.), содержащий системное и наиболее авторитетное описание древнегреческой буквенной музыкальной нотации, то в представленных в данном трактате таблицах («таблицах Алипия», материал которых позже используют Кассиодор и Боэций) буквы Θ ‘тэта’ и Ι ‘йота’ применяются исключительно в составе диграфов, именно последние (после расшифровки, произошедшей в XIX в.) были поставлены в соответствие современным нотным знакам, например: «ιὼτα καὶ λὰμβδα πλάγιον» [‘йота с лежащей лямбдой’ – ноте *ре*], «θῆτα καὶ λὰμβδα ἀνестραμμένον» [‘тэта с перевернутой лямбдой’ – ноте *ми*] (Αλλύπιος 1895: 369, 371). Иными словами, «музыкальные ноты тэта и йота» в древнегреческой традиции отсутствуют: есть ноты, которые соответствуют современным *ре* и *ми*, однако в эпоху Античности эти ноты обозначались не буквами Θ и Ι, а диграфами с участием данных двух букв.

Не принимая рассмотренные трактовки (но и не вступая с их авторами в дискуссию), М. Л. Гаспаров предлагает следующую конъектуру: «Мы склонны даже думать, что в ст. 1 следует восстановить „...мята и йота“: вариант с „тэтой“, несомненно, авторский (*lectio difficilior <potior>*)⁸, но из того, что он больше нравился Н. Я. М<андельштам> в старости, не следует, что он непременно последний. Сопоставление же разночтений первых двух и третьего списка убедительных выводов не дает. Почему именно тэта и йота связывались

⁶ Ср.: «Мандельштам использовал эти названия букв потому, что своим звучанием они напоминают звучание слова „флейта“» (Безродный 2011: 274).

⁷ В приговорах афинских судей тэта означала смерть (Liddle–Scott 1869: 298).

⁸ Как кажется, заменяя сложный для понимания фрагмент простым, т. е. *тэту на мяту*, М. Л. Гаспаров скорее нарушает известное предписание И. А. Бенгеля, чем следует ему. Ср., в ином словесном оформлении: «Proclivi scriptiōni praestat ardua» [‘Ясно написанному предпочтительнее темное’] (Wettstein 1751: 188).



для Мандельштама с флейтою, мы не знаем (тэта – первая буква слова *thanatos*, „смерть“?); примечание А. Г. Меца, что „речь идет о двух буквах... из слова ‘флейта’“, – явное недоразумение» (ГАСПАРОВ 1996: 120). Но вариант «мята и йота», во-первых, никак не вписывается в контекст, во-вторых, не поддается разумному осмыслению, что служит весомым аргументом для трактовки его как появившегося в результате описки, ср.: «Это стихотворение относится к группе наиболее сложных текстологически стихотворений Мандельштама: автографы его не сохранились, а ранее известные списки Н. Я. Мандельштам содержали разночтения и по крайней мере одну общую описку, „мята“ вместо „тэта“, которая была устранена И. М. Семенко (с согласия Н. Я. Мандельштам) еще до первой публикации [...]» (МЕЦ 1994: 216).

Получается, что ни одно из предлагаемых специалистами пояснений не подходит. Между тем, если исходить из того, что «у Мандельштама в плане содержания нет ничего немотивированного, случайного» (РОНЕН 2002: 14), то поставленная проблема должна иметь правдоподобное решение. Мы предполагаем, что спорная строка содержит графическую метафору. Рассмотрим возможные тактики, лежащие в основе таких метафор:

1. Графема выступает первым субъектом (членом) сравнения:

А – сажень землемера,
забытая в поле
под ольхой, где случайно
подумал поэт –
если было начало,
бесконечности нет...
О – мое одинокое озеро,
Остановки неведомо где.
– Что за станция?
– Это Онега!
Отклик тихого брата Олега.
Облака и круги на воде...

(И. Шкляревский: «А – сажень землемера...»)

Ср.: «[...] а на бумажке было написано жирными печатными буквами: „Яков Иванович Өитон“. Буквы были нарисованы черной тушью, очень тщательно, но расположены были криво. И слово Өитон начиналось не с буквы Ф, а с Өиты, которая была **похожа на колесо с одной перекладиной**» (Д. Хармс: «К одному из домов, расположенных...»). Используя этот компаративный ход, ОМ создает следующий образ армянской графики: *Где буквы – кузнечные клещи // И каждое слово – скоба...* («Ты красок себе пожелаала...», цикл «Армения», 1930). Данный тип сравнения лежит в основе довольно продуктивного приема, который состоит в замене буквы сходным по форме символом или рисунком, отвечающим смыслу слова: «1300 // Европейских бумажек» (А. Егоров: «Где-то посередине»), эту же замену наблюдаем в следующих написаниях: П@УТИН@ (название компьютерного центра), ROT\$HI£D, CRE\$U\$ и др.

2. Графема выступает вторым субъектом (членом) сравнения. Примеры данной компаративной тактики немногочисленны: *У Ивана Ивановича большие выразительные глаза табачного цвета и рот несколько похож на букву ижицу* (Н. В. Гоголь: «Повесть о том, как



поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»); Замок *серебристого цвета от буфета похож на стилизованную греческую букву Θ (тета)* (С. Анкетиль: «Θ Замок»); Я *отвернусь, как латинское R, // к стенке пустой* (Е. Хорват: «Тайнообразующее плечо»); Твое колено *выгибалось углом латинской буквы V* (Т. Собакин: «На Патриарших прудах»), ср. *ротик фитою* (Даль 4: 473), *ноги ижицей, стоят фертотом*. Возможность метафор, в основе которых лежит такое сравнение, доказывают выражение *дельта реки*, а также следующие цитаты: *Уж он и руку к сердцу, и рот в ижицу – тотчас разлакомился* (Ф. М. Достоевский: «Идиот»); *Оно выфыркивает, пытаясь вырваться, ядовитый дымок; серые гейзерчики пыли бьют из-под его лап кверху, в потное лицо с налившимися на лоб волосами и страдальческой ижицей рта, в углу которого мокнет сигарета* (Л. Ржевский: «Дина. Записки художника»).

Спорный стих ОМ поддается раскрытию в контексте тактики (2). Образ «греческой флейты» (αὐλός) возникает при соединении двух графем: 1) «Θ» ‘тэта, тета, фита’, изображающей раструб или дульце;⁹ 2) «I» ‘йота’, изображающей трубку, ср. *дельта реки, ижица рта*, аналогично: *тэта и йота флейты*. Как известно, прототипом флейтиста, лирического героя произведения, послужил К. К. Шваб (1873–1938) (Мандельштам 2019: 239), арест которого (29 декабря 1935 г.), а значит (с точки зрения ОМ, написавшего данный текст 7 апреля 1937 г.), возможное повторение им судьбы мифологического авлета стали поводом для написания стихотворения. Заметим, что: 1) едва ли музыкант воронежского симфонического оркестра играл на авлосе («греческой флейте»); 2) у Марсия был двойной авлос (именно поэтому он и «заиграл на флейтах», по Дионисию Скитобрахиону), в то время как в анализируемом стихе речь идет о современной одинарной флейте (с одной трубкой, «йотой»); *греческая флейта* отсылает к Марсию, *йота* – к современному инструменту, на котором играл К. К. Шваб, выпускник Штутгартской консерватории по классу флейты и фортепиано. Эти невязки ведут к слиянию образов авлета Марсия и героя анализируемого стихотворения в один, палимпсестный образ.

10. «1 ЯНВАРЯ 1924 Г.» (1924, 1937)

Ряд темных мест содержат следующие сегменты данного текста:

Кто веку поднимал болезненные веки –
Два сонных яблока больших, –
Он слышит вечно шум – когда взрели реки
Времен обманных и глухих.

Два сонных яблока у века-властелина
И глиняный прекрасный рот,
Но к млеющей руке стареющего сына
Он, умирая, припадает.
Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,

⁹ Напомним, что в современной оркестровой флейте дульце расположено сбоку, поэтому такая флейта именуется *поперечной*, авлос же представляет собой *продольную* флейту.



Еще немного – оборвут
Простую песенку о глиняных обихах
И губы оловом залиют.

О, глиняная жизнь! О, умирание века!
Боюсь, лишь тот поймет тебя,
В ком беспомощная улыбка человека,
Который потерял себя.
Какая боль – искать потерянное слово,
Больные веки поднимать
И с известью в крови для племени чужого
Ночные травы собирать.

Век. Известковый слой в крови больного сына
Твердеет. Спит Москва, как деревянный ларь,
И некуда бежать от века-властина... [...]

Пылает на снегу аптечная малина,
И где-то щелкнул ундервуд [...]

Но пишущих машин простая сонатина –
Лишь тень сонат могучих тех.

Соберем в единый кластер важнейшие аллюзии данного текста, упоминаемые в научной литературе разных лет, дополнив нашими комментариями:

1. Кто веку *поднимал* болезненные *веки* → веку-*Вию* (RONEN 1983: 240).

2. Два сонных яблока у века-властина // И *глиняный* прекрасный *рот*, // Но к млеющей руке стареющего сына // Он, *умирая*, *припадет* → *рот Голема* (Кихней 2001: 124), ср.: «Исполнив свое задание, „Г.<о>лем“ превращается в прах» (Гордон 1929: 577). О. Ронен видит здесь библейского истукана на глиняных ногах: «The image of ‘age the sovereign’ in these two lines is modeled on Daniel’s [...] idol [...]» (RONEN 1983: XV & 245). Однако: «У этого истукана *голова* была из чистого *золота* [курсив – В. М.]» (Дан. 2: 32), т. е. *рот* истукана, о котором говорит пророк Даниил, никак не может быть *глиняным*.

3. После инсульта, перенесенного 30 мая 1922 г., у В. И. Ленина: а) отнялась рука (ср. *млеющая рука*); б) началось расстройство речи: *Какая боль – искать потерянное слово*.

4. И с *известью в крови* для племени чужого // *Ночные травы собирать*: «С возрастом развивается процесс отложения извести в стенках сосудов [...]. Владимиру Ильичу было всего 53 года [курсив – В. М.], следовательно, этот склероз был у него преждевременным, болезненным, и резче всего он оказался выраженным в сосудах головного мозга» (Осипов 1997: 190).

5. *Стареющий сын* – ср.: «53 года» (Осипов 1997: 190).



На основании: 1) интертекстуальных аллюзий (1, 2) перед нами предстает век-Вий, век-Годем *прекрасной* Революции,¹⁰ которой скоро *губы оловом зальют*;¹¹ 2) бытовых аллюзий (3а, 3б, 4, 5) – Ленин, сын века-Вия / Голема. В образе «больного сына с известью в крови» видят: 1) без учета аллюзий (3а, 3б, 4, 5) – ОМ (МАНДЕЛЬШТАМ 1983: 562–563), сюда же отнесем известную трактовку, принадлежащую Г. Лелевичу: «Насквозь пропитана кровь ОМ известью старого мира [...]» (цит. по: МИХАЙЛОВ–НЕРЛЕР 1990: 499); 2) на основании аллюзии (4) – Ленина (КАНН 2020: 138–139). О. Ронену в этом образе видятся и ОМ, и Ленин – «еще один сын века, убитый отложениями извести в крови» (РОНЕН 1983: 319), но: а) отложениями извести был убит Ленин, а не ОМ; б) склерозом ОМ не страдал; в) *млеющей руки* у ОМ не было; г) ОМ до 2 января 1924 г. было 32 года, в тексте же речь идет о *стареющем сыне*.

ВЫВОДЫ

«Установка на загадку» (РОНЕН 2002: 28), характерная для поэтики позднего ОМ, реализуется прежде всего за счет различными способами затемненных, иногда вплоть до герметичности (см. разделы 6 и 7), метафорических образов (см. разделы 2–4 и 6–10), о которых вполне можно сказать: «[...] попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее»; такие метафоры поэт именовал *гераклитовыми* (МАНДЕЛЬШТАМ 1990с: 233). Происхождение данного термина поясняется так: «Гераклитова метафора – от афоризма Гераклита Эфесского: „Нельзя дважды войти в одну и ту же реку“» (НЕРЛЕР 1987: 295). Думается, дело не только в этом. Обратим внимание на тот факт, что Гераклита именовали «ὁ σκοτεινὸς λεγόμενος Ἡράκλειτος», букв. ‘темно говорящим’, ср. в трактате Цицерона «О пределах блага и зла»: «[...] de industria facias, ut Heraclitus cognomento qui σκοτεινὸς perhibetur, quia de natura nimis obscure memoravit [...]» [‘делают <сие> с умыслом, как Гераклит, коему прозвание *темный* дано, ибо о природе слишком темно говорил’] (ЦИЦЕРОН 1873: 56). Следует заключить, что термин *гераклитова метафора* восходит к прозвищу Гераклита – *Темный, σκοτεινός*.

Возникает вопрос, какую функцию выполняет, какой цели в текстах ОМ служит установка на затемнение. За такой установкой могут стоять:

1. Скотисон [греч. σκοτίζω ‘затемняю’] – неясность, применяемая как эристический прием. Квинтилиан приводит рассказ римского историка Тита Ливия о том, как один ритор учил своих подопечных затемнять смысл сказанного. Он повторял: Σκότιζον! ‘Затемняйте!’: «Unde illa scilicet egregia laudatio: *Tanto melior; ne ego quidem intellexi*» [‘И лучшею похвалою было признание: *Великолепно! Даже я ничего не понял!*’] (QUINTILIANUS 1854: 50).

2. «Темный намек» (κάλυμμα, στυκάλυμμα). Деметрий Фалерский, в трактате которого появляется первая фиксация термина *аллегория* (в старинном смысле, как метафора in genere, т. е. неясный намек на основе любого переноса), противопоставляя речь прикры-

¹⁰ Здесь наблюдаем смещение эпитета, ср. *прекрасный рот*.

¹¹ С этой точки зрения приемлемо мнение, согласно которому герой текста предчувствует приход к власти Сталина (КАНН 2020: 142), т. е. начало новой, жестокой эпохи: в «простой сонатине пишущих машин», т. е. уличной стрельбе, ср.: «Сухой щелчок ундервуда звучит выстрелом» (МАРГОЛИНА 1989: 147), уже видна «тьнь сонат могучих».



тую и открытую, отмечает: «νῦν δὲ ὥσπερ συγκαλύμματα τοῦ λόγου τῇ ἀλληγορίᾳ κέχρηται· πᾶν γὰρ τὸ ὑπονοούμενον φοβερώτερον, καὶ ἄλλος εἰκάζει ἄλλο τι· ὁ δὲ σαφὲς καὶ φανερόν, καταφρονεῖσθαι εἰκός, ὥσπερ τοὺς ἀποβεδυμένους» [‘Аллегория представляет собою речь прикрытую, а все, что заключает в себе темный намек, возбуждает гораздо больше ужаса и всяких догадок среди разных <слушателей>. С другой стороны, то, что выражено ясно и открыто, достойно лишь презрения, подобно человеку без одежды’] (ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ 1743: 74). В поэзии этот прием придает тексту эмоционально минорный, пророческий оттенок, характер энигмы.

3. Эзопов язык. Н. Струве, отмечая, что начиная с 20-х гг. одни стихи поэта «[...] будут звучать как вызов или окрик, другие обрастут зашифрованным языком (как, например, „Грифельная ода“), предлагает такое пояснение этому факту: «Трагическая гибель Гумилева, казненного за „противогосударственный заговор“ через неделю после смерти Блока, вынужденная немота Ахматовой (если она и писала, то в стол), новая зашифрованная манера Мандельштама – по-разному отображают, до чего была доведена поэзия при новом режиме» (СТРУВЕ 1988: 30–31).

Какая из функций может быть поставлена в соответствие тактикам затемнения в поэтике ОМ? С одной стороны, мнение Н. Струве принять трудно, поскольку поэт, судьба которого более напоминает осознанно избранный путь «мученика за правду искусства» (БУШМАН 1964: 13), чем жизнь хитроумного Эзопа, применял зашифрованный язык в текстах, лишенных антирежимной подоплеки (см. разделы 1–8, 10 и «Грифельную оду»), в текстах же, требовавших зашифровки («За гремучую доблесть грядущих веков», 1931; «Ленинград», 1931; «Квартира тиха, как бумага», 1933; «Мы живем, под собою не чуя страны...», 1933), выражался прямо. Поскольку затемнение в текстах ОМ связано с возвышением стиля, с пророческим пафосом, применительно ко всем этим текстам уместнее говорить о функции (2), внутренняя же форма термина *гераклитова метафора* связана с функцией (1). С другой стороны, применительно к стихотворению «Флейты греческой тэта и йота...» (см. раздел 9), вуалирующему связь описания актуальной конституации с прецедентным текстом, следует, видимо, признать правоту Н. Струве.

ЛИТЕРАТУРА

- АВЕРИНЦЕВ 1990 = АВЕРИНЦЕВ С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. В кн.: МАНДЕЛЬШТАМ О. Сочинения в 2 томах. Т. 1. Москва, 1990. 5–64.
- АНИКИН 2011 = АНИКИН А. Е. «Фамира-кифарэд». Пушкин и Ион-Аполлонид. В кн.: АНИКИН А. Е. Иннокентий Анненский и его отражения. Москва, 2011. 108–152.
- АННЕНСКИЙ 1988 = АННЕНСКИЙ И. Ф. Фамира-кифарэд. В кн.: АННЕНСКИЙ И. Ф. Избранные произведения. Ленинград, 1988. 308–371.
- АПОЛЛОДОР 1972 = АПОЛЛОДОР: Мифологическая библиотека. Ленинград, 1972.
- БЕЗРОДНЫЙ 2011 = БЕЗРОДНЫЙ М. Сестры. Странная отрада. З/К. «Флейты греческой тэта и йота». Туз и крест. Сны в руку. От и до. «Кончина мадам Петуховой». Киса. When the Sleeper Wakes. *Toronto Slavic Quarterly* 37 (2011): 271–280.



- БЕНЕВИЧ–ШУФРИН 1990 = БЕНЕВИЧ Г., ШУФРИН А. Из книги «Введение в поэзию Мандельштама». *Вестник русского христианского движения* 160 (1990): 221–250.
- БРОКГАУЗ–ЕФРОН 1896 = БРОКГАУЗ Ф. А., ЕФРОН И. А. (изд.) *Энциклопедический словарь*. Т. 18а. Санкт-Петербург, 1896.
- БУШМАН 1964 = БУШМАН И. *Поэтическое искусство Мандельштама*. Мюнхен, 1964.
- ВИДГОФ 2015 = ВИДГОФ Л. М. О стихотворении Осипа Мандельштама «Скажи мне, чертежник пустыни...». В кн.: ВИДГОФ Л. М. *Статьи о Мандельштаме*. Москва, 2015. 8–31.
- ГАСПАРОВ 1995 = ГАСПАРОВ М. Л. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла. *Philologica* 2 (1995): 153–193.
- ГАСПАРОВ 1996 = ГАСПАРОВ М. Л. О. *Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года*. Москва, 1996.
- ГАСПАРОВ 2001a = ГАСПАРОВ М. Л. Комментарии. В кн.: МАНДЕЛЬШТАМ О. *Стихотворения. Проза*. Москва–Харьков, 2001. 604–710.
- ГАСПАРОВ 2001b = ГАСПАРОВ М. Л. Мандельштамовское «Мы пойдем другим путем»: о стихотворении «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...». В кн.: ГАСПАРОВ М. Л. *О русской поэзии*. Санкт-Петербург, 2001. 333–349.
- ГОЛЕНИЦЕВ–КУТУЗОВ 1967 = ГОЛЕНИЦЕВ–КУТУЗОВ И. Н. Примечания. Ад. В кн.: ДАНТЕ Алигьери: *Божественная комедия*. Москва, 1967. 496–559.
- ГОРДОН 1929 = ГОРДОН Ш. «Голем». В кн.: *Литературная энциклопедия в 11 томах*. Т. 2. Москва, 1929. 577–578.
- ГРИГОРЬЕВ–ПАРНИС 1986 = ГРИГОРЬЕВ В. П., ПАРНИС А. Е. Примечания. В кн.: ХЛЕБНИКОВ В. *Творения*. Москва, 1986. 653–714.
- ДАЛЬ = ДАЛЬ В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 1–4. Москва, 2001.
- ДИОНИСИЙ 2010 = ДИОНИСИЙ СКИТОБРАХИОН: Поход Диониса и Афины. *Вопросы классической филологии* 15 (2010): 556–643.
- ДОБРУШИНА 2016 = ДОБРУШИНА Н. Р. Сослагательное наклонение. В кн.: *Материалы к корпусной грамматике русского языка. Глагол*. Ч. 1. Санкт-Петербург, 2016. 102–160.
- ИВАНОВ 2000 = ИВАНОВ Вяч. Вс. «Вы помните, как бегуны...»: Данте, Мандельштам и Элиот. В кн.: ИВАНОВ Вяч. Вс. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 2. Москва, 2000. 423–434.
- КИХНЕЙ 2001 = КИХНЕЙ Л. Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика. Москва, 2001.
- КУН 1954 = КУН Н. А. *Легенды и мифы Древней Греции*. Москва, 1954.
- ЛЕКМАНОВ 2013 = ЛЕКМАНОВ О. А. «Стихи о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама: опыт прочтения. В кн.: *Русская публицистика и периодика эпохи первой мировой войны: политика и поэтика*. Москва, 2013. 255–265.
- ЛИХАЧЕВ 1976 = ЛИХАЧЕВ Д. С. Гипотезы или фантазии в истолковании темных мест «Слова о полку Игореве». *Звезда* 1976/6: 203–210.
- ЛОСЕВ 1957 = ЛОСЕВ А. Ф. *Античная мифология в ее историческом развитии*. Москва, 1957.
- МАНДЕЛЬШТАМ 1983 = МАНДЕЛЬШТАМ Н. Я. *Воспоминания. Книга вторая*. Paris, 1983.
- МАНДЕЛЬШТАМ 1990a = МАНДЕЛЬШТАМ О. *Сочинения в 2 томах*. Т. 1. Москва, 1990.
- МАНДЕЛЬШТАМ 1990b = МАНДЕЛЬШТАМ О. Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред. В кн.: МАНДЕЛЬШТАМ О. *Сочинения в 2 томах*. Т. 2. Москва, 1990. 257–258.
- МАНДЕЛЬШТАМ 1990c = МАНДЕЛЬШТАМ О. Разговор о Данте. В кн.: МАНДЕЛЬШТАМ О. *Сочинения в 2 томах*. Т. 2. Москва, 1990. 214–254.
- МАНДЕЛЬШТАМ 2019 = МАНДЕЛЬШТАМ Н. Я. *Воспоминания. Книга третья*. Москва–Берлин, 2019.
- МАРГОЛИНА 1989 = МАРГОЛИНА С. *Мировоззрение О. Мандельштама*. Marburg, 1989.



- МЕЦ 1994 = МЕЦ А. Г. Текст стихотворения О. Э. Мандельштама «Флейты греческой тэта и йота...» по новонайденной копии. *Russian Studies* 1 (1994): 215–227.
- МИХАЙЛОВ–НЕРЛЕР 1990 = МИХАЙЛОВ А. Д., НЕРЛЕР П. Комментарии. В кн.: МАНДЕЛЬШТАМ О. *Сочинения в 2 томах*. Т. 1. Москва, 1990. 441–611.
- НЕРЛЕР 1987 = НЕРЛЕР П. Примечания. Разговор о Данте. В кн.: МАНДЕЛЬШТАМ О. Э. *Слово и культура*. Москва, 1987. 291–297.
- ОСИПОВ 1997 = ОСИПОВ В. П. Болезнь и смерть В. И. Ленина. В кн.: ЛОПУХИН Ю. М. *Болезнь, смерть и бальзамирование В. И. Ленина: правда и мифы*. Москва, 1997. 177–199.
- ПАНОВА 2003 = ПАНОВА Л. «Мир», «пространство», «время» в поэзии О. Мандельштама. Москва, 2003.
- ПАНОВА 2019 = ПАНОВА Л. *Итальянцы, русые. Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама*. Москва, 2019.
- РОНЕН 2002 = РОНЕН О. *Поэтика О. Мандельштама*. Санкт-Петербург, 2002.
- СЕМЕНКО 1997 = СЕМЕНКО И. М. *Поэтика позднего Мандельштама*. Москва, 1997.
- СОШКИН 2004 = СОШКИН Е. Горенко и Мандельштам. *Wiener Slawistischer Almanach* 53 (2004): 73–129.
- СТРАТАНОВСКИЙ 1998 = СТРАТАНОВСКИЙ С. Г. Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О. Мандельштама. *Звезда* 1998/1: 213–221.
- СТРУВЕ 1988 = СТРУВЕ Н. О. *Мандельштам*. London, 1988.
- СУРАТ 2009 = СУРАТ И. З. *Мандельштам и Пушкин*. Москва, 2009.
- СУРАТ 2019 = СУРАТ И. З. Поэтика загадки: о стихотворении Осипа Мандельштама «Сегодня ночью, не солгу...». *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка* 2019/6: 67–73.
- ТЕРРАС 1995 = ТЕРРАС В. И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама. В кн.: *Мандельштам и Античность*. Москва, 1995. 12–32.
- CICERO 1873 = M. TULLII CICERONIS: *De finibus bonorum et malorum*. Leipzig, 1873.
- FORTUNATIUS 1863 = C. CHIRII FORTUNATIUS: *Artis rhetoricae. Libri III*. In: *Rhetores Latini minores*. Leipzig, 1863. 79–134.
- HARD 2003 = HARD R. *The Routledge Handbook of Greek Mythology*. London, 2003.
- КАHN 2020 = КАHN A. *Mandelstam's Worlds: Poetry, Politics, and Identity in a Revolutionary Age*. Oxford, 2020.
- LIDDELL–SCOTT 1869 = A *Lexicon Abridged from Liddell and Scott's Greek–English Lexicon*. Oxford, 1869.
- OLSEN 2013 = OLSEN D. A. *World Flutelore. Folktales, Myths, and Other Stories of Magical Flute Power*. University of Illinois Press, 2013.
- QUINTILLIANUS 1854 = M. FABII QUINTILLIANI: *Institutionis oratoriae. Libri duodecim*. Vol. 2. Leipzig, 1854.
- РОНЕН 1983 = РОНЕН О. *An Approach to Mandel'stam*. Jerusalem, 1983.
- WETTSTEIN 1751 = WETTSTEIN J. J. *Novum Testamentum Graecum*. Vol. 1. Amsterdam, 1751.
- ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ 1743 = ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΦΑΛΗΡΕΩΣ: *Περὶ ἐρμηνείας*. Glasgow, 1743.
- ΑΛΥΠΙΟΣ 1895 = ΑΛΥΠΙΟΥ: *Εἰσαγωγή μουσική*. In: *Musici scriptores Graeci*. Leipzig, 1895. 367–406.



VASILY PAVLOVICH MOSKVIN

Department of Russian and its Teaching Methods, Volgograd State Socio-Pedagogical University

Ten Dark Places in O. Mandelstam's Poetry: Comments and Transcript

A number of solutions are proposed that shed light on the dark and controversial passages in ten poetic texts of the outstanding Russian and Soviet poet O. Mandelstam. The existing interpretations of such passages in modern special literature are critically analyzed. The tactics that implement the characteristic for late Mandelstam "orientation to riddle" (O. Ronen) are identified, the basic functions of this orientation in his poetics are determined. As the analysis has shown, the main of these tactics is a metaphor that is in various ways darkened, and therefore allows for variability of interpretations, or is more or less hermetic, i.e. closed to an exhaustive and unambiguous interpretation. Such "dark" metaphors, the main subject of which does not lend itself to confident explication, the poet called "heraclitic".

The paper provides arguments in favour of the fact that the internal form of the term *heraclitic metaphor* goes back to the nickname of the early antique Greek philosopher Heraclitus of Ephesus – σκοτεινός 'dark'. Among the applied by O. Mandelstam methods of darkening of semantic transfers were the most popular, and therefore characteristic for his author's idiostyle: 1) the lack of context, in particular, the non-closed nature of metaphors of type mentioned above; 2) carefully "hidden", i.e., as a rule, no more than a one-word, allusive reliance on a precedent text, often little-known, and therefore inaccessible to a wide readership; 3) "disguised" indication of a separate element (or elements) of the actual for the poet everyday or historical consituation, based on which an adequate understanding of the text can be achieved.

This means that the interpretation that more or less corresponds to the author's intention obligatorily involves the use of contextual, consituative, or intertextual analysis of the semantic transfers constructed by the poet, in particular, "heraclitic metaphors", while the analysis of semantic transfers obligatorily requires the use of transformational analysis. Accordingly, the researcher's remoteness from the above-mentioned linguistic methods, primarily from experimental, i.e., distributive and transformational analysis, if not deprives of a clear perspective, then significantly complicates further hermeneutical understanding of the creative heritage of the late Mandelstam, i.e., those texts that were written by him after 1920.

The study has shown that the darkness of a number of such texts which sometimes comes close to the sphere of hermeticism has a certain functional justification. "Orientation to riddle", or, in ancient terminology, "dark hint" (κάλυμμα, συγκάλυμμα), in the vast majority of cases is used in the poetic texts of O. Mandelstam not as a familiar attribute of the Aesop language (opinion of N. Struve) but for aesthetic purposes, i.e. as a technique that gives the text an emotionally minor, stylistically elevated, often prophetic shade, the character of Enigma.

Keywords: poetic speech, poetics, O. Mandelstam, semantic transfer, verbal image, Heraclitic metaphor, obscurity of speech, hermetic text

