

EUROPA ORIENTALIS 15 (1996): 2

МАНДЕЛЬШТАМ И “АХМАТОВА”. АНАЛИЗ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Татьяна Двинятина

АХМАТОВА

- 1 Вполоборота, о, печаль,
- 2 На равнодушных поглядела.
- 3 Спадая с плеч, окаменела
- 4 Ложнокассическая шаль.

- 5 Зловещий голос – горький хмель –
- 6 Души расковывает недра:
- 7 Так – негодующая Федра –
- 8 Стояла некогда Рашель (1914).¹

Что же касается стихотворения “Вполоборота...”, история его создания такова. В январе 1914 года Пронин устроил большой вечер “Бродячей собаки” не в подвале у себя, а в каком-то большом зале на Конюшенной. Обычные посетители терялись там среди множества “чужих” (т. е. чуждых всякому искусству) людей. Было жарко, людно, шумно и довольно бестолково. Нам это наконец надоело, и мы (человек 20-30) пошли в “Собаку” на Михайловской площади. Там было темно и прохладно. Я стояла на эстраде и с кем-то разговаривала. Несколько голосов из залы стали просить меня почитать стихи. Не меняя позы, я что-то прочла. Подошел Осип: “Как вы стояли, как вы читали”, и еще что-то про шаль...”? *

¹ Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х тт. М. 1990. Т. 1, с 93. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте, первая цифра - том, вторая - страница. Вопросы текстологии (иную пунктуацию первой строки в других публикациях стихотворения) мы оставляем в стороне.

² Ахматова А. А. Сочинения. В 2-х тт. М. 1990. Т. 2, с. 205-206. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте, первая цифра - том, вторая - страница.

В версификации этого стихотворения отчетливо прослеживается тенденция к перераспределению смысловой нагрузки, закрепленной за отдельными фрагментами формальной организации текста. Она проявляется, прежде всего, в перенесении смысловой нагрузки со специально отведенных традицией элементов структуры стихотворения (метрика, строфики, отчасти — синтаксис, рифмы и т. д.) на те фрагменты, которые обычно считались второстепенными для передачи поэтического содержания и не облечеными той семантической функцией, которую они выполняют в стихах Мандельштама.

В общем на фоне многочисленных и разнообразных символистских экспериментов в области ритмики, метрики, строфики и т. д. мандельштамовская версификация выглядит довольно скромно.

Стихотворение “Ахматова” написано типичным для “Камня” размером — 4-стопным ямбом: в 1912–1915 годы три четверти всех мандельштамовских стихотворений представляют собой ямб, — это пик ямбичности на протяжении всего творчества поэта, — из них около 70% 4-стопный ямб.³

Ничем — кроме равномерности — не примечательны строфики и синтаксис: первое четверостишие состоит из двух простых предложений, каждое из которых занимает две строки, вторую строфу образует одно сложное предложение, двоеточием разбиваемое на два простых, опять-таки по две строки на высказывание.

Типична охватная рифмовка aBVa cDDc (встречается в 30% стихотворений “Камня”), создающая — наряду с преобладающей двухударной ритмической формой 4-стопного ямба — выверенную замедленность поэтического движения.

С другой стороны, то перераспределение смысловой нагрузки, которое определяет формальную организацию рассматриваемого текста, обнаруживает себя в распространении отдельных элементов версификации на структуру всего стихотворения, причем в таком распространении, которое не претендует на главное содержание стихотворения и не подчиняет себе его семантику, а само распространяет ее. Речь идет об особенностях звуковой структуры текста.

Вокалическая система стихотворения построена на взаимодополнении и ритмичном чередовании гласных *e* и *a* (к а мы относим также о

³ Гаспаров М. Л. Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. “Новые стихи”. Комментарии. Исследования. Воронеж 1990, с. 336–346.

в безударной позиции и я после гласного и мягкого согласного): а господствует в безударном положении (а - 37, е - 5), е – в ударном (е – 9 при а – 4, о – 3, и – 2, у – 2); характерно, что в рифмах второй строфы происходит "выравнивание" по е (а-е-е-а; е-е-е-е).

Сами рифмы являются областью наибольшего противостояния безразличных и различительных для передачи смысла данного стихотворения приемов в организации поэтического текста: бедные, чисто грамматические рифмы первого четверостишия (печаль – шаль, поглядела – окаменела), в общем характерные для раннего Мандельштама,⁴ контрастируют с изысканным экзотическими сочетаниями второй строфы (хмель – Рашель, недра – Федра). Сгущение семантически нагруженных рифм во второй части стихотворения поддерживается примечательным совмещением в конце строк 5 и 8 рифм первого четверостишия: -аль, -ела, -ела, -аль – -ель, -ель. Отмеченными при этом остаются строки 6 и 7 – эмоциональный центр стихотворения.

Кроме того, в тексте присутствует целый ряд внутренних рифм и скреп, связующих оба четверостишия, – сама краткость стихотворения делает их еще более значимыми в общей структуре текста. Это, во-первых, точное повторение ритмического рисунка строк 2, 3 в двух последних строках стихотворения:

На равнодушных поглядела.	(а) – у – (а) – е
Спадая с плеч, окаменела	а – е – (а) – е
Так – негодящая Федра –	(а) – у – (а) – е
Стояла некогда Рашель.	а – е – (а) – е

Во-вторых, интересны переклички, пронизывающие все стихотворение и представленные уже в этих строчках: **равнодушных** – **негодящая Федра**; **спадая** – **стояла**. Звуковые повторы могут связывать как строфы: **равнодушных** – **души**, **ложно...** – **зловещий**, ...**класс...** – **голос**, **окаменела** – **некогда**, так и отдельные строки внутри строфы: **печаль** – **плеч** – в первой, **голос** – **горький**, **недра** – **некогда**, **негодящая** – **некогда**, **зловещий** – **негодящая**, **души** – **Рашель** – во второй. Наконец, особое место в инструментовке этого стихотворения отводится перекличке заключительных слов каждой строфы, своеобразной рифме рифм: **шаль** – **Рашель**. И то и другое слово имеет соответствующую ему внутри строфы пару, в результате

⁴ Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х тт. М. 1990. Т. I, с. 13-14.

образуется зозвучие, составляющее основу всего стихотворения: печаль – *шаль*: хмель – *Рашель*. Таким образом, одно из ключевых, последнее слово стихотворения, подготовленное двумя к нему рифмами, вдвойне ожиданно и столь же неожиданно, так как представляет собой **иностранные имя**.

Эксплицитно в тексте присутствуют три имени: Ахматова, Федра, Рашель. Однако при внимательном прочтении можно заметить, что по восьмистишию в изобилии рассыпаны буквы, составляющие еще одно имя. Они особенно частотны в отмеченной позиции конца строки, в rhymeующихся словах (из 49 букв, их составляющих, в это имя входит 36-73%, всего по стихотворению – 48%; некоторая поправка на изменение орфографии общей картины не меняет). Описывая Ахматову, поэт раздаривает себя по букве, — слова пытаются подземными водами его имени, стволы (нем. Stamm) тянутся, и кроны, сплетаясь, образуют то, что является названием и высшим смыслом стихотворения. В итоге семантический синтез стихотворения позволяет увидеть в нем парафраз имени **Ахматова**, звуковой синтез — анаграмму-сфрагиду имени **Мандельштам**.

AхМАТоВА

ВпоЛобороТА, о, пЕЧАЛЬ,
НА рАВНоДУШНЫХ поГЛЯДЕЛА.
спАДАя с пЛЕч, оКАМЕНЕЛА
ЛожНокЛАссическАя ШАЛЬ.
зЛоВЕщий гоЛос — горький хМЕЛЬ
ДуШи рАсковыvАЕТ НЕДрА:
ТАк — НЕгоДуюЩАя фЕДрА —
сТояЛА НЕкогДА рАШЕЛЬ.⁵

* * *

⁵ Об анаграмме у Мандельштама и различных к ней подходах см., напр.: Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур // Исследование по структуре текста. М. 1987, с. 228-232; Микушевич В. Ось (Звукосимвол О. Мандельштама) // Сохрани мою речь... Мандельштамовский сборник. М. 1991, с. 69-74; Парнис А. “Зачем так опрометчиво я взял твою тетрадь?...” Блок, Маяковский, Ходасевич и другие в парижском альбоме // Опыты 1994. № 1, с. 168; Cl. Brown. On reading Mandel'stam // Мандельштам О. Собр. сочинения. В 3-х тт. Washington 1967. Т. I, pp. X-XV, и др.

В интонационном, синтаксическом и композиционном плане стихотворение делится на четыре части, причем границы этого деления в каждом случае совпадают с границей двустишия.

Каждое двустишие содержит вставную синтаксическую конструкцию. В трех случаях из четырех это именная конструкция, расположенная каждый раз в конце первой строки двустишия, в одном — полупредикативная конструкция, стоящая в абсолютном начале двустишия. Регулярность и отмеченность вставных конструкций в общей системе стихотворения привлекает особое внимание к стыкам внутри предложений и всего текста. Синтаксические стыки и, как следствие их, семантические напластования, переходы и пробелы создают пространство преодоления линейности и однозначности, пространство принципиальной многозначности поэтического слова и текста.

Установка именно на такое восприятие задается уже в первой строке стихотворения — “Вполоборота, о, печаль...”: возможно, печаль была во взгляде героини (= печально поглядела), возможно, взгляд и весь облик героини вызвал печаль в душе зрителя, и эти слова — его реакция на нее, к тому же одно понимание не исключает другое. В строке 5 вставная конструкция вводит сравнение, при этом то, с чем сравнивается, оказывается в известной степени параллельным и равноправным тому, что сравнивается. В строке 7 вставная конструкция работает на повышение экономности и информативности поэтического текста: синтаксический стык позволяет достичь семантического эффекта сравнения, не прибегая к сравнительному обороту. Примечательно, что отводя синтаксическим стыкам столь важную роль в формальной и семантической организации текста, Мандельштам в значительной степени ориентируется на поэзию Ахматовой, в которой поэтика стыков, переходов, пробелов и т.п. разрабатывалась детально и систематически.⁶ К средствам создания семантической многозначности относится также неопределенность субъекта, едва ли не подчеркиваемая автором. Субъект изображения отождествляется с Ахматовой только благодаря заглавию стихотворения.⁷ Однако чьей “души

⁶ Цивьян Т. В. Наблюдения над категорией определенности-неопределенности в поэтическом тексте (поэтика А. Ахматовой) // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М. 1979, с. 348-363. Также: Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature 1974, № 7/8, с. 55-58 (Далее: РСП).

⁷ Ср. первое стихотворение первого ахматовского сборника, которое

расковывает недра” ее голос: зрительской? ее собственной? учитывая культурную проекцию — Федры, Рашили? Неопределенно и неважно. Такая семантическая неопределенность и многозначность — один из главных принципов поэтики акмеизма, важная составляющая акмеистского текста, здесь актуализируется на уровне микросюжета.⁸

Поэтический сюжет стихотворения предельно лаконичен. Сколько-нибудь подробному описанию Мандельштам предпочитает фрагментарность, единственными выразителями сюжета оказываются несколько деталей. Героиня оглядела зрителей и прочла или сказала что-то, что их потрясло. Здесь важно распределение глаголов: в первой строфе — два глагола совершенного вида, во второй — два глагола несовершенного вида. Собственно действие стихотворения сосредоточено в первой строфе: героиня *поглядела*, шаль *окаменела*, и ничто не мешает счастье последнее простой метонимией. Перед зрителями предстает статуя Ахматовой.⁹ Однако во второй строфе раздается ее голос. Заговорившая статуя — редуцированный вариант ожившей, одного из архетипов русской поэзии, начиная с Пушкина.¹⁰ Правда, в данном случае ситуация едва ли не обратная: в общем контексте стихотворения *расковывает* представляет собой своеобразную антитезу к *окаменела*; заостряя, можно сказать, что слова звучат после “окаменения”, при этом скульптурность осанки только усиливает впечатление от голоса.

В высшей степени замечательно само употребление в этом контексте слова *окаменела*: оно вводит целый комплекс смыслов и ассо-

называется “Любовь” и начинается словами: “То змейкой, свернувшись клубком, У самого сердца колдует...”. Кто колдует? — понять можно только из названия, сам текст стихотворения окончательного ответа не дает.

⁸ Левин Ю. И. Заметки о поэтике Мандельштама // Russian Literature 1975, № 10/11; то же см.: Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М. 1991, с. 350-371. Также: РСП, с. 61-65.

⁹ Ср. метаописание стихотворения у Э. Голлербаха (Образ Ахматовой. Л. 1925, с. 80): “Он дал только фрагмент, но его восьмистишие останется на всегда в галерее Ахматовой, как бронзовое изваяние” (курсив мой. - Т. Д.). Там же сопоставления “портрета” Мандельштама с иконографическими изображениями Ахматовой.

¹⁰ О статуе в культуре начала XX века и ее связи с “петербургским царством” см.: Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М. 1987, с. 173-174. Статуарный миф самой Ахматовой заслуживает отдельного разговора.

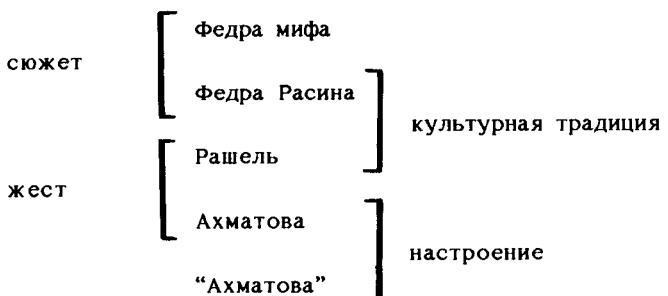
циаций, приданых в акмеизме *камню*, вплоть до названия сборника, в который входит стихотворение. Предпочтение пластических искусств музыке, одна из фундаментальных типологических характеристик акмеизма, обретает особое значение в творчестве Мандельштама. Для него непреложны онтологическая первозданность камня с одной стороны, и равноправность камня и слова — с другой. Архитектура становится тем важнейшим кодом, с помощью которого Мандельштам ставит первостепенные философские и эстетические проблемы, а сама поэзия — аналогом архитектурного строительства. В данном случае особенно интересно то, что каменная символика оказалась применена не к архитектурному творению и не для решения мировоззренческих проблем, а к бытовой ситуации, эпизоду обыденной — хотя и в известной степени театрализованной — жизни, — серьезная заявка на универсальность.

Семантической неопределенности и многозначности на уровне миросюжета противопоставлено выстраивание четкой культурологической схемы на уровне макросюжета, идеологической концепции стихотворения. По ней Ахматова вводится в мировую культурную парадигму, становится в один ряд с расиновской Федрой и прославленной исполнительницей ее роли французской актрисой Элизой Рашиль.

В этом ряду существует несколько этапов сопоставления. Само стихотворение описывает Ахматову. Образ Ахматовой раскрывается через сравнение с Элизой Рашиль. Рашиль играет Федру Расина. Федра Расина отсылает к Федре мифа, если пренебречь Федрой Еврипида и Федрой Сенеки. Таким образом, перед нами, по крайней мере, пятиуровневая конструкция, отношения между уровнями которой могут быть рассмотрены как отношения между элементами независимых семиотических систем. Диалог и, следовательно, порождение нового смысла происходит каждый раз на стыке двух систем — либо как результат их принадлежности к разным историческим пластам и традициям, либо как результат столкновения в одном историческом и культурном пространстве различных знаковых систем. В таких случаях действует особый механизм передачи и порождения информации, он был подробно исследован в целом комплексе работ Ю. М. Лотмана.

В данном стихотворении передача и возникновение новых смыслов осуществляется следующим образом. Федра мифа отсылает прежде всего к сюжету. Общее для Федры мифа и Федры Расина — сюжет, — Рашиль вне этого сюжета. Общее у Федры Расина и Рашили *культурная традиция французского театра классицизма*, — Федра мифа находится уже за пределами этой традиции. Общее у Рашили и Ахматовой —

жест, поза вполоборота и накинутая на плечи шаль, — Федра Расина текстуальна, она безотносительна к жесту. Общее у Ахматовой и стихотворения Мандельштама — лирическая эмоция, настроение, — обе Федры и Рашиль вне этого настроения, оно принадлежит кабаре и модерну (см. заметку Ахматовой о создании стихотворения). В итоге миф о Федре оборачивается мифом об Ахматовой, и в самой цикличности образа отзыается цикличность мифа.



Итак, времена связаны сюжетом (древность и классицизм) и жестом (классицизм и модерн). Организованные различным образом тексты — пьеса Расина и игра Рашили, поведенческий текст Ахматовой и поэтический текст Мандельштама — внутри пар синхронны, они объединены принадлежностью к одной культурной традиции и лирической эмоцией. Здесь открывается пространство двунаправленного движения: от текста в прямом к тексту в широком смысле слова (пьеса Расина — игра Рашили) и от текста в широком смысле слова к собственно тексту (Ахматова — «Ахматова»). И тут, как и в случае употребления синтаксических стыков для создания эффекта семантической многозначности, Мандельштам активно использует характерный для Ахматовой прием стыков и переходов: они не менее информативны, чем элементы ими связываемые.

В образе Ахматовой находят свое отражение и греческий миф, и французский классицизм XVII века, и наследующая ему традиция французского театра, и атмосфера кабаре и модерна начала XX века, причем такого кабаре и такого модерна, в которых возможным и необходимым становится обращение к классицизму. Стихотворение фиксирует тот редчайший момент, когда новая культурная эпоха рождается в случайно подмеченном, но знаменательном жесте: “До Ахматовой у нас никто так не дал жест. И никто после нее”¹¹ — неслу-

¹¹ Цветаева М. И. Сочинения. В 2-х тт. М. 1984. Т. 2, с. 403. Об ахма-

чайно Мандельштам был так потрясен реальным происшествием, ставшим толчком к созданию текста. Эта новая культурная эпоха рождается в особом жесте и особой эмоции, которые не были свойственны прежнему кабаре и прежнему модерну и не вполне порывают с ними, хотя и привносят отчетливо ощущаемое неоклассическое начало, подобно тому, как и сам акмеизм вырос из модернистской культуры начала века. Акмеизм, уже оформленный к тому времени организационно и ставший фактом литературной жизни, рождается в жесте, эмоции и самом стихотворении заново, его название отзывается в привычных анаграммах "Камня" и фамилии Ахматова. На торжество позваны лучшие гости: Ахматова, печаль, камень, театр, Федра.

Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на "Федре" .. (2,186).

Опосредованность возрождающегося классицизма выходит на уровень автометаописания, когда шаль называется *ложноклассической*, но не застывает на нем. "Тоска по мировой культуре" сделала свое: историко-культурная перспектива распахнута, и пространство культуры внезапно приобретает пронзительную сверхпроницаемость.— "Вдруг стало видимо во все концы света".

Темой Федры Мандельштам завершает "Камень" ("Я не увижу знаменитой 'Федры'..."), и ею же открывается "Tristia" ("Как этих покрывал и этого убora...")¹² — так Федра оказывается в точке выбора между культурой и судьбой. Полнотью смена "парадигмы культуры" "парадигмой судьбы" совершится в стихах 1930-х годов,¹³ но намечается она уже на перекрестке "Камня" и "Tristia" и именно в образе Федры — соотнесенном с Ахматовой. Так, очевидную параллель ко второму двустишию составляют строки:

Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем крепнет голос
И достигает скорбного закала
Негодованьем раскаленный слог...

товской "системе жестов" не раз писали мемуаристы, см. наприм.: Гинзбург Л. Ахматова. Несколько страниц воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой. М. 1991, с. 133-134.

¹² Известно, что в 1915 г. Мандельштам также принимается за перевод "Федры" Расина.

¹³ РСП, с. 66-67.

Но прочтем их в Present Continuous, и внятно расслышатся прощание с классическими шальми, невчитанное страдание в голосе, предсказание и шаг навстречу судьбе.

Я опоздал на празднество Расина...

* * *

Акмеистский текст немыслим без культурного контекста, в который он помещается автором и в котором он существует уже независимо от его воли. Тем более это справедливо для текста, обращенного акмеистом X. к акмеисту Y., т. е. сознательно нацеленного на диалог и в то же время являющегося своеобразным акмеистским автометаописанием. Ниже мы попытаемся обозначить лишь некоторые грани этого культурного пространства, в котором существует настоящеестихотворение и которое в принципе безгранично.

1. Прежде всего, “Ахматова” целым комплексом связей вплетена в общую ткань мандельштамовской поэзии.

Во-первых, к таким связям относится реализация в данном тексте фрагмента чрезвычайно важного в поэзии Мандельштама паронимического ряда печать/печаль/плечо/пчелы/плач/платок.¹⁴ Обращает на себя внимание то, что в целом ряде ключевых контекстов его элементы оказываются значимо сопоставлены с образом Ахматовой.

- (1) ...утаить я не могу,
Что на тебе печать Господня.
Такая странная печать... (1, 288)
- (2) Твое чудесное произношенье,
Горячий посвист хищных птиц;
Скажу-ль: живое впечатленье
Каких-то шелковых зарниц (1, 120)
- (3) Вполоборота, о, печаль... (1, 93)
- (4) Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль (1, 93)

¹⁴ О ряде плач/печаль/плечи в русской поэзии XIX-начала XX века см.: Очерки истории русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. М. 1990, с. 223 и др. В связи с разбирамиим стихотворением особенно примечателен отрывок из “Фе-дры” М. Цветаевой: “Руки в землю хотят — от плеч! Зубы щебень хотят — в опики!... Вместе плакать и вместе лечь!”

- (5) Когда-нибудь, в столице шалой (...)
Сорвут платок с прекрасной головы. (I, 119)
- (6) Привыкают к пчеловоду пчелы... (I, 361)
- (7) Глядели вдаль заплаканные очи,
И женский плач мешался с пеньем муз (I, 124).

(Примеры 1-6 взяты из стихотворений, впрямую, обращенных к Ахматовой). С другой стороны к этому ряду примыкает *шаль* — будучи, во-первых, точной рифмой к *печаль*, а во-вторых, функциональным аналогом платка, который будет сорван в *столице шалой*.¹⁵ Показательно, что все элементы паронимического ряда *печать/печаль/плечо пчелы/ плач/платок*, столь важного для Мандельштама, — константы поэтического мира самой Ахматовой, и центральный образ в этом ряду, как и у Мандельштама, — *печаль*.

- (1) Строителей ее благодарю,
Пусть их забота и печаль минует (I, 78)¹⁶
- (2) И печальная Муза моя... (I, 85)
- (3) Во мне печаль, который царь Давид
по-царски одарил тысячелетья (I, 99)
- (4) И о печали моей не спросит,
И о печали своей не скажет,
Только плечо мое нежно гладит... (I, 271)
- (5) Ты напрасно бережно кутаешь
меня плечи и грудь в меха (I, 56)
- (6) Только плач его слышу во сне (I, 103)
- (7) ...дом, где муза, плача, изнывала... (I, 153)
- (8) ...слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед (I, 92).

Во-вторых, существует целый ряд контекстов, не связанных с Ахматовой и с приведенным паронимическим рядом, составляющих параллели к различным фрагментам рассматриваемого текста. Среди таковых отметим:

¹⁵ Ср. также у Мандельштама: “Мелькают женщины в платках И тяжкоят, дворняжки *шалые*”. И у Цветаевой: “О муза плача, прекраснейшая из муз! О ты, *шальное* исчадие ночи белой!”

¹⁶ Примеры даются только из хронологически близких “Ахматовой” стихотворений. Все они носят, разумеется, сугубо иллюстративный характер.

Потом развязает их уста нечистые
Кровавый хмель (1, 260)

Душу от внешних условий
Освободить я умею.
Пенье — кипение крови
Слышу и быстро хмелею (1, 283).

Сразу несколько элементов образного строя связывают “Ахматову” с более поздним мандельштамовским стихотворением “Золотистого меда струя...”: обращение к греческой древности (*В каменистой Тавриде наука Эллады*), мотив печали (Здесь, в печальной Тавриде), мотив голоса (*далеко в шалаше голоса*) и сам жест, поза героини (*через плечо поглядела*).¹⁷

К мотиву каменеющей шали Мандельштам еще раз вернется через двадцать с лишним лет в стихотворении “Я молю, как жалости и милости...” (1937):

Там, где с розой на груди в двухбашенной испарине
Паутины каменеет шаль,
Жаль, что карусель воздушно-благодарная
Оборачивается, городом дыша.... (1, 246)

В этом отрывке оказываются и каменеющая шаль и готический собор, “каменность” которого столь важна для Мандельштама 1910-х годов (Ср. также многочисленные отголоски “Ахматовой” в этом четверостишии: жаль — печаль; карусель — хмель, Рашель; воздушно-, дыша — равнодушных, душа; оборачивается — вполоборота. К паутине в контексте описания собора ср. также: “И распластался храм Господень, Как легкий крестовик-паук” - 1, 94).

В-третьих, с точки зрения связей с ближайшим контекстом интересен словарь стихотворения. Мандельштам строит этот текст из самых значимых для него в это время образов и слов. Согласно подсчетам Ю. И. Левина,¹⁸ по количеству употреблений в “Камне” душа занимает 4

¹⁷ “Неслучайно, что пришлось оговаривать, (...) что ‘через плечо поглядела’ Вера Артуровна (Тогда жена С. Ю. Судейкина, потом - И. Ф. Стравинского), а не Ахматова” (Топоров В. Н. Ахматова и Блок. Berkeley 1981, с. 145). Оговаривать, впрочем, пришлось самой Ахматовой (2, 204).

¹⁸ Левин Ю. И. О частотном словаре языка поэта // Russian Literature. 2, 1972, с. 5-36.

место (14 употреблений), *печаль* — 6-11 место (12), *камень* — 39-48 место (6), *голос* — 64-96 место (4). В итоговом значимостном словаре поэта, определяющем отношение ранга слова в эталонном словаре к рангу слова в словаре поэта, *печали* отводится 17 место (при том, что в дальнейшем ее роль в поэтическом универсуме Мандельштама резко падает: в "Камне" 12 употреблений, за все последующее время — 3), *душе* — 25 место, *камню* — 53, *хмелю* — 95. В значимостном словаре "Камня" *печаль* стоит на 1 месте (при этом одна из самых частных к ней рифм *хрусталь* на 38), *душа* — на 7, *камень* — на 48. О связи "каменной" лексики с поэтической концепцией Мандельштама 1910-х годов уже говорилось.

В-четвертых, не забудем о включенности "Ахматовой" в мандельштамовский миф о Федре.

II. Данный текст следует рассматривать и как реплику в поэтическом диалоге Мандельштама и Ахматовой, как часть их совместного текста с разработанной системой общих образов, поэтических ходов и тем и, следовательно, с установкой на цитату.¹⁹

Во-первых, неслучайно сравнение Ахматовой — через Рафель с "негодящей Федрой".²⁰ Сюжет трагедии Расина в принципе соотносим с одной из повествовательных линий того лирического романа, который представляет собой поэзия Ахматовой 1910-х годов (Б. М. Эйхенбаум): героиня бессознательно и бездумно приносит страдания и смерть "веселому мальчику" ("Четки", гл. II, III). У Ахматовой именно он становится главным героем и жертвой любовной драмы, однако общая канва ее — преступная неодолимая любовь, ведущая к смерти невинного ребенка-юноши и мучительной сознание героиней своей вины — утверждает Федру в качестве одного из ахматовских зеркал.²¹

Во-вторых, образный строй стихотворения "Ахматова" ориентирован на образный строй ахматовской лирики. О значимости *печали* в поэ-

¹⁹ РСП., с. 70-71.

²⁰ К вопросу о "мифотворчестве" Мандельштама см. свидетельство В. М. Жирмунского о первоначальном варианте 'отравительница Федра' (Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л. 1987, с. 173). Вообще же миф о Федре был весьма популярен в поэзии начала века ("Пламень Федры" Кузмина, "Федра" Цветаевой и т. д.).

²¹ Подробно об этом см.: Цивьян Т. В. Античные героини — зеркала Ахматовой // Russian Literature 1974, № 7/8, с. 103-119; то же см.: Литературное Обозрение 1989. № 5, с. 29-33.

тическом мире Ахматовой отчасти уже говорилось. Не менее важен в нем и мотив горького/горечи. Для нашего рассмотрения существенным оказывается то обстоятельство, что в ряде контекстов печаль и горечь — как и у Мандельштама — сопоставлены друг с другом, более того, именно в этих контекстах возникает третий член поэтического ряда — слава, не названная Мандельштамом, но явно присутствующая в его стихотворении через славу Расина, “Федры”, Рашели и, очевидно, самой Ахматовой.

Дал Ты мне молодость трудную.
Столько печали в пути.
Как же мне душу скучную
Богатой Тебе принести?
Долгую песню, льстивая,
О славе поет судьба (I, 66).

Еще так недавно он был довольным
И только слыхал про печаль (...)
Я знаю: он с болью своей не сладит,
С горькой болью первой любви (I, 59).

И, печальнью повесть узнав,
Пусть они улыбнутся лукаво...
Мне любви и покоя не дав,
Подари меня горькою славой (I, 58).²²

С другой стороны с печалью и горечью у Ахматовой коррелирует хмель:

Ах, со мной, печальной узницей,
Ты опять побить не смог. (...)
В сердце темный, душный хмель.... (I, 34).

Ср. также:

Твоя печаль, для всех неявная,
Мне сразу сделалась близка,
И поняла ты, что отравная
И душная во мне тоска (I, 47).

²² Это не единственная точка соотнесенности горького/горечи с приведенным выше паронимическим рядом в поэзии Ахматовой. См.: “Пророчишь, горькая, и руки уронила...” (горький — пчела).

Характерно, что почти все эти образы встречаются в контекстах, описывающих внутренний мир лирической героини. Таким образом, Мандельштам создает свое стихотворение с помощью и с учетом ахматовского поэтического словаря, значительные фрагменты которого составляют автоописание лирической героини поэзии Ахматовой.

В-третьих, в тексте стихотворения присутствует и прямая отсылка к лирике адресата. *Горький хмель* — цитата из ахматовского стихотворения “Как соломинкой, пьешь мою душу...”, одного из первых в “Вечере”. Отметим, кстати, параллелизм голоса (у Мандельштама) и души (у Ахматовой):

Зловещий голос — горький хмель	Как соломинкой, пьешь мою душу
Души расковывает недра...	Знаю, вкус ее горек и хмелен.

В образной системе поздней Ахматовой голос становится голосом *памяти*, он есть не только лучшее выражение души и даже не только сама душа, но и — выше — зов судьбы и вечности: *И голос вечности зовет С неодолимостью нездешней...*. Таким образом, эта цитата является сжатым, почти формульным выражением ключевых для Ахматовой мотивов, впервые представленных в названном стихотворении и впоследствии щедро рассыпанных по всей ахматовской лирике.

III. Присутствие Пушкина в акмеистском тексте несомненно; более того, оно составляет одну из самых значимых констант поэтического мира акмеизма. Это присутствие проявляется и в ориентации на определенный тип взаимодействия поэта и культуры (позиция частного лица, сочетание прозы и поэзии, цитатность, не притязательность “внешних” элементов формы при напряжении “внутренних” и т. д.), и в насыщенности стихотворений Ахматовой и Мандельштама пушкинскими мотивами, и в особой, не сводимой к сумме аллюзий и параллелей, пушкинской атмосфере. Так, стихотворение Мандельштама может быть воспринято как своеобразный перифраз начальных строк “Черной шали”:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.

Ср. также *младая гречанка* как параллель к Федре. Вообще связи между рядом стихотворений, развивающих тему Федры, и целым комплексом значений и ассоциаций, объединенных в поэтической системе Мандельштама именем Пушкина, заслуживают отдельного рассмотрения.

ния (ср. хотя бы соотнесение Федры и Пушкина через образ черного солнца).²³

IV. В связи с “Ахматовой” особого внимания заслуживают отзывы на представление “Федры” в Петербурге в 1853 году. По предположению Т. В. Цивьян,²⁴ книга “Ж. Расин. Федра, перевод в стихах размером подлинника Льва Поливанова с приложением этюда Патена о французской классической трагедии и другими объяснительными статьями” (М. 1895) была знакома и Мандельштаму и Ахматовой. Наряду со всеми русскими переводами “Федры” в эту книгу были включены рецензии на представление трагедии Расина в Петербурге с Элизой Ращель в главной роли. Очевидно, они явились одним из главных источников мандельштамовского стихотворения.

В описании Ахматовой-Рашели Мандельштам фрагментарен, весь облик героини выстраивается им по нескольким чертам: поза (осанка), взгляд, шаль, голос. Все они имеют адекватные параллели в текстах рецензий на игру Ращели. Более того, величественная осанка, глубокий голос, скульптурность всего облика актрисы — не просто отдельные моменты в описании ее игры, а доминанты, отмечаемые критиками; собственно, эти доминанты, и прежде всего именно они, и создают образ Ращели-Федры — он состоит из тех же “фрагментов”, что и образ Ахматовой.²⁵

²³ Jeanne van der Eng-Liedmeier. Mandel'stam Poem “V Peterburge my sojdemysja snova” // Russian Literature 1974, № 7/8, с. 181-202; Кузмина С. Два превращения одного солнца. Заметки к “пушкинской теме” Мандельштама // Литературное Обозрение 1991. № 1, с. 37-40; Мордвинов А. Б. Сюжет черного солнца в творчестве О. Мандельштама // Человек. Культура. Слово. Мифо-поэтика дверняя и современная. Вып. 2. Омск 1994, с. 84-131. Об образе черного солнца в мировом искусстве см.: Сарыкин А. Я. “Черное солнце” // Краткие сообщения института народов Азии. Вып. 80. М. 1965, с. 20-32.

²⁴ Цивьян Т. В. Кассандра — Диадона — Федра. Античные героини — зеркала Ахматовой // Литературное Обозрение 1989. № 5, с. 33.

²⁵ См. многочисленные замечания о сценичности и скульптурности ахматовского облика и ахматовских портретов (!), содержащиеся, например, в “Записках об Анне Ахматовой” Л. Чуковской. Хронологическая приуроченность выводит их за рамки настоящего изложения, но дает нашему сюжету отчетливую перспективу. Ср. напр.: “Она была несомненна, достоверна, среди всех колеблющихся недостоверностей. (...) О ней тянуло писать, потому что сама она, ее слова и поступки, ее голова, плечи и движения рук обладали той завершенностью, какая обычно принадлежит в этом мире одним лишь великим произведениям искусства (здесь и далее курсив

Невозможно забыть невыразимой горечи (здесь и далее курсив мной - Т. Д.) в ее взгляде и голосе, когда она сознавала преступность своих желаний, и в то же время чувствовала, что они так овладели ею, что для нее нет спасения, нет исхода! А фигура ее, когда она входила? Вы чувствовали, что она сгорала внутренним огнем, что она стояла на краю могилы (...).²⁶

Надобно признаться, что мы никогда не видели сценического лица, которое было бы так богато одарено природой, как г-жа Рашель: высокий стройный рост, и прекрасное выразительное лицо, тип восточной красоты, черные огненные глаза, роскошные черные волосы, падающие беспорядочными локонами на мраморную шею. (...) Чудный голос ее поразил нас с первых же звуков. Сильный, мужественный, в низких тонах почти мужской, он вместе с тем так глубок, так изменчив, что в нем отливается свободно все бесконечное разнообразие чувств человеческих. (...) Этот страстный, симпатический голос есть богатейшее сокровище г-жи Рашель. Это одно из тех магических орудий артистки, которым она производит неотразимое впечатление на сердце зрителя.²⁷

мой - Т. Д.). Судьба Ахматовой — нечто большее, чем даже ее собственная личность — лепила тогда у меня на глазах из этой знаменитой и заброшенной, сильной и беспомощной женщины — изваяние скорби, сиротства, гордыни, мужества" (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. I. 1938-1941. Изд. 2-е, испр. и доп. Париж 1984, с. 12). "Я еще раз про себя удивилась тому, как человек может быть таким совершенным и таким выраженным. Хоть сейчас в бронзу, на медаль, на пьедестал. Статуя задумчивости — если задумалась, гнева — если рассердилась" (там же, с. 174). И т. д. Как отмечает А. Докукина-Бобель, "мотив жизни в камне" и связанная с ним "тема человеческого окаменения при страдании и боли" еще в самом начале 1910-х годов пришли к Ахматовой от А. Модильяни, обратившемся в то время от живописи к скульптуре (Докукина-Бобель А. Анна Ахматова в неизвестных рисунках Модильяни // Russica Romana. Vol. I. 1994, с. 171).

²⁶ Льюис Дж. Рашель в "Федре" // Расин Ж. Федра... М. 1895, с. 134.

²⁷ Ср.: Зловещий голос — горький хмель — Души расковывает недра... "Меня поразил голос Ахматовой (...) — голос, глубокий и низкий, прекрасно поставленный, обладающий необыкновенной чистотой и полнотой звука; голос, который нельзя забыть" (Петров Вс. Фонтанный Дом // Воспоминания об Анне Ахматовой. М. 1991, с. 222).

(...) Но если вы обратите внимание на пластическую сторону ее игры, на эту ожившую движущуюся скульптуру Греции, то, конечно, будете не менее удивлены роскошью и разнообразием форм, какие вы тут встретите. Посмотрите на эту бледную тоскующую царицу, в золотом венце, в пурпурной мантии (ср. шаль - Т. Д.) (...) Разве это не изящный, классический снимок с античного барельефа? (...) Разве это не статуя, виденная вами когда-то, теперь ожившая? Действительно, перед вами как будто ожил древний мрамор, будто получили движение и жизнь эти изящные образы, завещанные древностью.²⁸

V. Блок и Мандельштам: стихи к Анне Ахматовой — тема отдельной работы. Здесь мы отметим только некоторые блоковские параллели к “Ахматовой” из стихотворений, хронологически ей близких.

Во-первых, это примечательное текстовое совпадение. Непосредственно перед “Ахматовой” было написано первое стихотворение цикла “Черная кровь”, начинающееся словами “*В пол-оборота ты встала ко мне...*” (2 января 1914).²⁹ Ср., однако, также и у самого Мандельштама: “*Сначала нам слегка взгрустнется, Мы спросим кофе с кюрассо. В полоборота обернется фортуны нашей колесо!*” (1, 291).

Во-вторых, это возможные мотивные реминисценции из того же блоковского цикла. Героиня стихотворения Мандельштама “на равнодушных поглядела”. Теснота стиховного ряда и неопределенность объекта создают дополнительное окказиональное значение *равнодушно поглядела*. Мотив взгляда проходит через весь цикл “Черная кровь”: взгляд может быть и губительным, и “жадным”, и “усталым”. Но важен и мотив взгляда — *не-взгляда*, встречающийся уже в первом стихотворении цикла, он может быть сопоставлен с *равнодушным взглядом* из стихотворения Мандельштама. Ср. у Блока:

Ширится круг твоего мне огня,
Ты, и *не глядя, глядишь на меня!*
Пеплом подернутый бурый костер
Твой *не глядящий, скользящий твой взор!*³⁰

В-третьих, и “Анне Ахматовой” Блока (16.12.1913) и “Ахматова” Мандельштама (нач. января 1914) сопоставимы как едва ли не самые

²⁸ Н. Д. Г-жа Рашель на петербургской сцене в роли “Федры” // Расин Ж. Федра... М. 1985, с. 138-139.

²⁹ Отмечено В. Н. Топоровым (Ахматова и Блок. Berkeley 1981, с. 82).

³⁰ Блок А. А. Собрание сочинений. В 8-ми тт. М.-Л. 1960. Т. 3, с. 54.

существенные точки развертывания ахматовского образа-мифа 1910-20х годов. Один из кодов, которые Блок использует для построения поэтического образа Ахматовой, — это код Кармен.³¹

У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в это время Блок бредил Кармен и испанизировал и меня. Я и красной розы, разумеется, никогда в волосах не носила (II, 196).

В своей статье о Блоке Мандельштам писал:

Свобода, с которой обращается Блок с тематически материем этой поэтики (XIX века — Т. Д.), наводит на мысль, что некоторые сюжеты, индивидуальные и случайные до последнего времени, на наших глазах завоевали гражданское равноправие с мифом. Таковы темы Дон-Жуана и Кармен (II, 189).

Однако и сам Мандельштам закрепляет в своем стихотворении определенный мифологический образ Ахматовой, отличный от блоковского, но в высшей степени частотный и характерный для литературного сознания 1910-х годов. Показательно, что доминантами и блоковского и мандельштамовского стихотворений-портретов Ахматовой явились жест (“Вы накинете лениво...”) и шаль — один из главных, неизменных сигнатур ахматовского образа (знаменитое блоковское “а где шаль?”). С другой стороны, именно различие в определении шали — “испанской” и “ложноклассической” — диктует в конечном счете различие двух версий “ахматовского мифа” — “романтической” и “классической”, принадлежащих соответственно русскому романтизму и русскому классицизму начала XX века.

VI. В едва ли не самой богатой из поэтов XX века иконографии Ахматовой целый ряд ее изображений сопоставим с мандельштамовским стихотворением или отсылает к нему, используя его составляющие. Шаль, поза “вполоборота” (профиль), полный печали взгляд — наиболее частые элементы иконографического “словаря” Ахматовой, которые присутствуют и в портретах А. Зельмановой, Н. Альтмана, О. Делла-Вос-Кардовской, и в статуэтке Н. Данько, и на многих фотографиях вплоть до фотографий 1946, конца 1950-х и 1960-х годов с пометами “Голицыно” и “Комарово” (начало 1960-х и 1965), др. Заметим, кстати, что в самом обилии изображений Ахматовой и, в частности, в художественных отголосках “Вполоборота...” можно увидеть неожиданный, “с обратной стороны”, выход к раннему акмеистскому тезису

³¹ Мальц А., Лотман Ю. Стихотворение Блока “Анне Ахматовой” в переводе Деборы Вааранди // Блоковский сборник II. Тарту 1972, с. 4-24.

о предпочтении изобразительных искусств другим и своеобразное его подтверждение, которое тем более интересно, что происходит оно на совершенно ином уровне культурного бытования. И тогда уже не просто совпадением кажется тот факт, что ахматовские изображения часто называют камеями:³² камея — акмеизм, — анаграмма прозрачна и глубока одновременно.³³

VII. Названные выше черты образа Ахматовой в изобилии рассеяны по всему “ахматовскому тексту” русской литературы XX века. Вот лишь некоторые примеры:

В. Гиппиус:

*Печальным взором и пьянящим
Ахматова глядит на всех,
глядит в глаза гостей молчащих,
Печальным взором и пьянящим,
Был выхухолем настоящим
Ее благоуханный мех.
Печальным взором и пьянящим
Ахматова глядит на всех (По пятницам в ‘Гиперборее’...)*

А. Блок:

*Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи... (Анне Ахматовой)*

М. Цветаева:

*(...) тебя, чей голос — о глубь! о мгла! (Ахматовой, 2)
У тонкой проволоки над волной овсов
Сегодня голос — как тысячи голосов!*

³² См., напр.: Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству. Искусство фотопортрета. Изд. 2-е. М. 1972, с. 100; Милашевский В. С. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. Изд. 2-е, испр. и доп. М. 1989, с. 165; Молок Ю. Камея на обложке (К истории одной мистификации) // Опыты 1994. № 1, с. 116.

³³ Л. Чуковская приводит и курьезный и показательный вопрос юной “показательной поклонницы” к Ахматовой: “Правда ли существуют две ваши статуэтки и обе в Париже, так как вы — акмеистка?” (Чуковская Л. Ук. соч., с. 172). Подробно о портретах Ахматовой, их место в художественном сознании 1920-х годов и связи с “петербургским текстом”, а также библиографию вопроса см.: Молок Ю. Ук. соч., с. 115-147; также: Молок Ю. Вокруг ранних портретов // Литературное Обозрение. 1989. № 5, с. 81-84.

И бубенцы проезжие — свят! свят! свят!
Не тем же ль голосом, Господи, говорят?
Стою, и слушаю, и растираю колос,
И темным куполом меня замыкает — голос. (Ахматовой, 10)

Н. Недоброво:

И голос твой у горла, ластясь, вьется.
(С тобой в разлуке от твоих стихов...)

Г. Адамович:

Вот пришла, вошла на эстраду,
Незнакомые пела слова,
И у всех от мутного яда
Отуманилась голова (По утрам свободный и верный...)

М. Лозинский:

И тихих песен мимолетный хмель... (Не забывшая)

А. Тарковский:

К твоим ногам прильнуть заставил
Сладчайший лавр, горчайший хмель... (Памяти А. А. Ахматовой, 1)

Ф. Сологуб:

Когда звучит стихотворенье...
Пчела над зыбким медом уст... (Анне Ахматовой)

Н. Павлович:

И голоса виолончель,
И глаз ее мерцанье.
Стихов неповторимый хмель,
Как с жизнью расставанье (Анна Ахматова, 1)

И равнодушно величава (...)
Она, как шаль, носила славу
В прекрасной гордости своей (Анна Ахматова, 2)

Г. Иванов:

Но Всеволода Князева они
Не вспомнят в дорогой ему тени,
Ни Олечки Судейкиной не вспомнят,
Ни черную ахматовскую шаль...
(Январский полдень. На берегах Невы...)

Ср. он же: “Только шаль на ее плечах прежняя — темная в красные розы”. “Ложноклассическая шаль”. Какая там шаль ложно-классическая — простой бабий платок, накинутый, чтобы не зябли плечи!”.³⁴

В. Шкловский: «Анна Ахматова (...) в шелковой шали, которая кажется цитатой из Блока и Мандельштама (Курсив мой - Т. Д.).»³⁵

Последнее замечание В. Шловского очень важно. Акмеизм реабилитировал вещь, утвердил цитату. Границы между вещью и цитатой стираются. Шаль, бывшая для Блока метафорой Кармен, для Мандельштама — метафорой Федры, становится метонимией Ахматовой. Синтезировать метаписания предстояло самой Ахматовой — в автометаописании:

...Войду сама я
Шаль воспетую не снимая...
И как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота...³⁶

Разговор об акмеистической цитате, начатый В. Н. Топоровым, Р. Д. Тименчиком, Т. В. Цивьян, может и должен быть продолжен. В частности, отдельного внимания заслуживает способность акмеистского текста *продуцировать цитату*. Текст оказывается направленным не только в прошлое (цитаты из предшествующих текстов), но и в будущее (использование в последующих текстах и само создание текста в расчете на будущую цитату).³⁷ Рожденная “тоской по мировой культуре”, цитата становится фактом судьбы, не только мир реализуется в тексте, но и текст в мире, и там, где должна была быть между ними граница, звучит цитата: **неумолкаемость ей свойственна**.

(март 1994)

³⁴ Иванов Г. В. Собрание сочинений. В 3-х тт. М. 1994. Т. 3, с. 61.

³⁵ Шкловский В. Б. Гамбурский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914-1933). М. 1990, с. 147.

³⁶ Цит. по: Цивьян Т. В. Кассандра — Диодона — Федра, с. 31.

³⁷ Так, знаменитое ахматовское “поэзия — сама одна великолепная цитата”, безусловно, создано в расчете на будущее цитирование и на бытование именно как цитаты.