

Е.Ю. Куликова
Новосибирск, Россия

«ГОТИЧЕСКАЯ» ВЕРТИКАЛЬ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация: В статье рассматривается понятие «социальной архитектуры» (М.Л. Гаспаров) у О. Мандельштама через «вийоновский текст» в лирике поэта: анализируется пучок мотивов, рожденных готическими ассоциациями, формирующий картину современного Мандельштаму мира, в которую вписана судьба поэта, гибнущего в гибнущей России, а также трагическая судьба Франсуа Вийона и готической, средневековой «холодной» Европы.

Ключевые слова: Вийон, мотивный комплекс, готика, узор, плетение, нить, паутина.

E.Yu. Kulikova
Novosibirsk, Russia

“GOTHIC” VERTICAL IN THE POETIC WORLD OF O. MANDELSTAM

Abstract: This article discusses the concept of "social architecture" (M.L. Gasparov) in the lyric poet of O. Mandelstam through the "viyonovsky text": cluster of the motives, which have been given rise by Gothic associations is examined. This cluster forms a picture of the modern world of Mandelstam, in which is inscribed the fate of the poet, who is dying in the dying Russia, as well as the tragic fate of Francois Villon died in a gothic medieval "cold" Europe.

Keywords: Vignon, motivic complex, Gothic, Pattern, Braiding, Thread, Web.

В статье «Франсуа Виллон» О. Мандельштам предложил несколько основных характеристик французского поэта. Одна из самых важных черт – динамичность средневековой готики, унаследованная «школяром». Для Мандельштама образ Вийона ассоциируется с понятием готики (Вийон «рядом с готикой жил озоруючи»). Соединение с образом «бедного школяра» готики, динамики, строительства (метафорического заполнения пустоты) помогает понять то, как организованно пространство и по каким законам создается поэтическая ткань лирики Мандельштама. Нюансы значений готики для Мандельштама: «Физиология готики... заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым. Более того – она обеспечила ему почетное место в будущем, так как XIX век французской поэзии черпал свою силу из той же национальной сокровищницы – готики» [Мандельштам 2001: 475]. Европейской готике «суждено было стать важнейшим значащим компонентом мандельштамовской образной системы» [Аверинцев 1990: 12].

М.Л. Гаспаров подчеркивает, что, «может быть, еще важнее для Мандельштама переносный смысл понятия «архитектура» – социальная архитектура» [Гаспаров 2001: 272]. Понятие «социальной архитектуры» для поэта «было дважды близко. Во-первых, страх небытия, детское ощущение собственной хрупкости (“...неужели я настоящий, / И действительно смерть придет?”) были сквозной темой его ранних стихов в 17–20 лет; акмеизм для него был “сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия”. Во-вторых, в обществе чувствовал он себя изгоем: полупровинциал, разночинец, живущий в кругу беспочвенной богемы, получивший мировую культуру не по наследству, а по выбору и поиску; почувствовать себя равным в аристократическом братстве культуры хотя бы перед лицом небытия значило для него ощутить свое право на существование» [Гаспа-

ров 2001: 272]. М.Л. Гаспаров предполагает, что рассмотрение архитектуры в личном масштабе и изгнание Вийона парижским обществом – это основные мотивации, почему Мандельштам делает французского школяра героем своей статьи. Может быть, в нехватке, в отсутствии «готической нужности» Мандельштам в 1931 г. напишет следующие строки: «Я – трамвайная вишенка страшной поры / И не знаю, зачем я живу» [Мандельштам 2001: 110]. Если сопоставить два мотива – «камень» и «трамвайную вишенку», мы увидим, что первое – это материал, а второе – плоть. «Вишенка» мала, неустойчива и малозначима, так как эпитет «трамвайная» наводит нас на мысль, что эта «вишенка» не имеет своего места (переезжает) в эпоху «страшной поры», она гонима, нелюбима, и этим «вишенка» противопоставляется прочному готическому «камню».

Характеристика готической архитектуры является едва ли не основой средневекового общества, положения человека в нем, сопоставления «я» и «эпохи», личности и века. В поэтике Мандельштама значимость «социальной архитектуры» отразилась в особенной любви к готике и Египту, а также в «звериных» мотивах в стихотворениях, посвященных кровавой революционной эпохе. Рассмотрим пучок мотивов, рожденных в лирике Мандельштама готическими ассоциациями, а вместе с этим вновь увидим картину современного ему мира, в которую вписана судьба автора – поэта, гибнущего в гибнущей России, а также трагическая судьба Франсуа Вийона и готической, средневековой «холодной» Европы. В стихотворении «Чтоб приятель и ветра, и капель...» две строки акцентируют внимание на взаимоотношениях Виллона и готического мира: «Рядом с готикой жил озоруючи / И плевал на паучы права / Наглый школьник и ангел ворующий / Несравненный Виллон Франсуа» [Мандельштам 2001: 186].

В данном контексте мотив «паука» многозначен. Первые возможные ассоциации, которые воз-

никают из этого текста, и, в особенности, из «архитектурных» стихов Мандельштама, связаны с готикой. М. Рубинс пишет, что при описании соборов поэтами (Виктором Гюго, Гюисмансом, Нервалем) «активно использовались органические метафоры (“лес” нефов, “растительность стен”, “чудесный паук” всей конструкции в целом)» [Рубинс 2003: 229]. Безусловно, такие органические формы из анатомии и зоологии в точности передают «физиологию готики». «Образ паука-крестовика как метафоры архитектурного плана собора связан с реминисценциями из французской литературы. В... стихотворении Готье собор Парижской Богоматери также сравнивается с пауком, чья паутина, наброшенная на башни и черные стены, становится кружевом арок... “Гранитный тюль” и “кружево арок” Готье отзовется в другом стихотворении Мандельштама, где есть такие строки: “Кружевом, камень, будь / И паутиной стань”» [Рубинс 2003: 232]. М.Л. Гаспаров в комментариях к стихотворению «На площадь выбежав, свободен...», посвященному Казанскому собору, отмечает, что «сравнение храма с пауком¹ (распускающим лапы-щупальца из верхней точки купола) – из Гюисманса» [Гаспаров 2001а: 596].

По мнению Н. Струве, Notre-Dame Мандельштама – «событие внутренней жизни и в то же время поэтический манифест... В этом стихотворении поражает прежде всего временная и пространственная протяженность: прошедшее, настоящее и будущее одновременно разворачиваются и свертываются, наподобие веера. Notre-Dame как раз и есть тот сгусток искусства, который не противопоставляет себя природе, а участвует в ее сложности» [Струве 1992: 151, 152]. Этот текст, как и «готические» романы, поражает нас объемом «органических метафор» («...распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод... подпружных арок сила... масса грузная ... чудовищные ребра»). Собор, переживший столетия, стоит перед поэтом, и Мандельштам «изучает “чудовищные ребра” не как археолог-романтик, а как тот, кто видит в средневековом соборе модель собственного художественного творчества. Собор его зовет. Легкому своду первой строфы соответствует в последней – дерзкое пожелание, неистовая уверенность, что и поэт создает нечто аналогичное прославленному собору: прекрасное из недоброй тяжести» [Струве 1992: 152].

Метафорический мотив «паука» возникает из зрительного восприятия готических соборов, готической архитектуры, передает «физиологию готики», является «органической метафорой», впервые использованной во французской литературе. В стихотворениях Мандельштама можно увидеть отрицательное начало, связанное с мотивом паука: «Наступил глухота паучья, / Здесь провал превыше наших сил» [Мандельштам 2001: 122]. Страх перед образом паука соседствует в лирике Мандельштама с восхищением перед красотой его плетения, и метафорическое значение слова «паутина» (узор, рисунок, гранитный тюль) оказывается связанным со сложным готическим комплексом (кружево камня,

вышитая каменная роза и т.д.), который, в конечном счете, отсылает к Вийону.

М. Рубинс отмечает, что один из текстов сборника «Камень» «На бледно-голубой эмали...» (1909) «содержит несколько программных акмеистических мотивов» [Рубинс, 2003: 224]: дух строительства, «искренний пиетет к трем измерениям пространства», борьба «с пустотой и небытием», заполнение их творениями, дыханием, «духом мелочей» и предельными внешней жизни. Создание «словесных узоров» – один из способов борьбы с пустотой, а также метафорическое описание вечного искусства: «Рисунок, вычерченный метко, – / Когда его художник милый / Выводит на стеклянной тверди, / В сознании минутной силы, / В забвении печальной смерти» [Мандельштам 2001: 12, 13]. Для Мандельштама «создание вечного искусства» – это «решение конфликта между безличной вечностью и трепетной человечностью – смертный человек преодолевает свою смертность» [Гаспаров 2001: 200]. Комментируя строки «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло», М. Рубинс цитирует высказывание Р.Д.Б. Томсона, который пишет, что «процесс дыхания... “выступает как сама жизнь, как поэзия и искусство в целом”. Твердый материал, а именно стекло, на которое ложится дыхание, имеет коннотации постоянства. Это соответствует словам Теофиля Готье из стихотворения-манифеста «Искусство» о том, как при использовании твердого, неподатливого материала “легкий сон мечты” вливается “в нетленные черты” (пер. Н. Гумилева)» [Рубинс 2003: 225].

М.Л. Гаспаров отмечает, что тема преодоления смертности «впервые... возникает в двух стихотворениях 1909 г... “На бледно-голубой эмали...”... вечная природа оказывается сама похожа на рисунок, который выводит художник “в сознании минутной силы, в забвении печальной смерти”. Другое – это “Дыхание”... человек – мгновенное существо в теплице посреди холодной вселенной; но его теплое дыхание ложится на холодное стекло и застывает морозным узором» [Гаспаров 2001: 200, 201]. «Событие, случившееся раз и только в одно определенное время, обретает статус панхронического явления и высокий телеологический смысл – целеполагание жизни, в которой нуждается сам мир-вечность, сохраняющий в себе ее след (узор), дыхание, тепло. Но высокая цена жизненной цели сознается и самим поэтом; перед лицом смерти он скажет – *Так, чтобы умереть на самом деле, / Тысячу раз на дню лишусь обычной / Свободы вздоха и сознание цели*². Лишь смерть по-новому ставит вопрос о цели и целеполагании» [Топоров 1995: 432-433]. Как вариант «погребального савана» метафорический узор появляется в стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»: «Есть у нас паутинка шотландского старого пледа. / Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру» [Мандельштам 2001: 119]. Теплота старого пледа и контрастирует с мотивами смерти и погребения, и в то же время открывает уют и красоту (*паутинка*) покрывала, тем самым смерть здесь переживается как что-то мягкое и обыденное.

¹ Курсив автора – Е.К.

² Курсив автора – Е.К.

Н.Я. Мандельштам писала, что «в статье о Виллоне высказана еще одна из основных мыслей Мандельштама, относящихся и к его пониманию времени и поэзии. Я говорю о соотношении текущего мгновения, запечатленного в поэзии, и будущего как на земле, так и в вечности» [Мандельштам 2001: 220]. «Настоящее мгновение» Вийона равноценно *неповторимо-индивидуальным иероглифам-узорам* Мандельштама. Кроме того, «словесные рисунки» ассоциируются в поэзии Мандельштама с творениями художника, поэта и являются частью «мировой культуры», а приобщение к ней делает человека бессмертным.

Особое значение в контексте переживания судьбы и творчества Вийона имеет для Мандельштама мотив веретена, стержня для наматывания нити: «Бесшумное веретено» (1909), «Когда удар с ударами встречаются...» (1910), «На перламутровый челнок...» (1911), «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917), «Tristia» (1918), «Я знаю, что обман в видении немислим...» (1911):

Бесшумное веретено
Отпущено моей рукою
[Мандельштам 2001: 204].

Торопится, и грубо остановится,
И упадет веретено
[Мандельштам 2001: 15].

На перламутровый челнок
Натягивая шелка нити,
О, пальцы гибкие, начните
Очаровательный урок!
[Мандельштам 2001: 21].

Ну а в комнате белой, как прялка, стоит тишина
[Мандельштам 2001: 59].

Снует челнок, веретено жужжит
Мандельштам 2001: 66].

Что с дивной легкостью мы, созида, числим
И достигает звезд полет веретена
[Мандельштам 2001: 220].

Данные мотивы воссоздают картину мира, маркируют время, обозначают место лирического героя в этом мире. Движение веретена может иметь роковой, судьбоносный характер, когда человек не может управлять временем и подчинен ему, что подчеркивает хрупкость человеческой жизни, – это основной мотив лирики Вийона (см.: «*Vivre aux humaine est incertain / Et après mort n'y a relaiz...* – Да и бессмертья мне не дали, – / В чужие уходя края...» [Вийон 2002: 46-49]; «*Quiconques meurt, meurt a douleur* – Умрет любой, скорбя умрет» [там же: 106, 107] и т.д.). Сравним со стихами Мандельштама, возвращающими нас к древнегреческой мифологии, к образам богинь судьбы Мойрам – Лахесис («дающая жребий»), Клото («прядущая»), Атропос («неотвратимая»):

Бесшумное веретено
Отпущено моей рукою
... Переливается оно
Безостановочной волною –
Веретено.
... Остановить мне не дано –
Веретено

[Мандельштам 2001: 204].

Иногда время может подчиняться человеческой руке. Вспомним строки из стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...»: «Помнишь, в греческом доме, любимая всеми жена, / Не Елена – другая, – как долго она вышивала» [там же: 59]. Пенелопа, каждую ночь распускающая свой *узор* («Виноград, как старинная битва, живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке» [там же]), тем самым «останавливала», «сохраняла», «возвращала» время, отдавая сроки замужества. Мандельштам, подобно древнегреческой героине, плетет нить своего повествования так же медленно и аккуратно, сцепляя слово со словом, как нить с нитью. Не случайно он не называет имя Пенелопы, а говорит о ней через другой – гораздо более скандальный и яркий образ – Елены. Этим он как будто затягивает рассказ, заставляя читателя, с одной стороны, искать разгадку, а с другой, «вышивая» строки о Пенелопе с особой теплотой. Елену «сбодили» греки (так написал о ней поэт в другом стихотворении, тоже посвященном связанному с Франсуа Вийоном). Елена – это вообще другой полюс существования (она, скорее, связана с мотивами «пира во время чумы», с мотивами воровства, кражи), отличный от тихого, но необыкновенно обдуманного поведения Пенелопы. Как и Елена, Пенелопа «любимая всеми жена», но ее судьба – в плетении и распускании нити. Подобно Мойрам, она плетет свою судьбу. Мандельштам намеренно искажает греческий сюжет: у него Пенелопа «вышивает», а не ткёт, как у Гомера. Она создает *узор* на ткани, будто пишет стихотворение о своей любви к Одиссею.

По-видимому, для Мандельштама образы «кудрявого» винограда отчасти перекликаются с образами паука и паутины – через общие оттенки переплетения, скручивания, изгиба: «Плод нарывал. Зрел виноград... / ... Вода холодная течет / Крутятся, играя, как звереныш. / И как паук ползет по мне – / Где каждый стык луной обрызган, / На изумленной крутизне / Я слышу грифельные визги» [там же: 91] («Грифельная ода»). Зреющий на «курчавых» лозах виноград через «крутящегося» зверя (звереныша) выводит на ассоциацию с ползущим пауком. Между тем именно косвенная отсылка к Вийону связывает эти два отстоящих друг от друга образа. В эссе о Вийоне Мандельштам пишет: «он любил в себе *хищного, сухопарого зверька* и дорожил своей *потрепанной шкуркой*»³. «Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, – пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы, – не каждый *зверь*⁴ сумел бы так выкрутиться» [там же: 474]. Пучок ассоциаций, созданных Мандельштамом, через играющего «звереныша», который напоминает читателю о Вийоне, продолжен образом паука, ползущего вверх по «обрызганной луной» паутине, – образ поэзии, рожденной сложным кружевом слов – «грифельных визгов».

В стихотворении «Я знаю, что обман в видении немислим...» «полет веретена» достигает звезд, «оно оторвалось от медленной земли» и является «эфирным гонцом»: исчезает понятие времени, «по-

³ Курсив наш – Е.К.

⁴ Курсив наш – Е.К.

лет веретена» осуществляется «тканью мечты», и именно таков «завет» Мандельштама поэту: «Гуманным облаком окутай свой треножник» [Мандельштам 2001: 220] (отсылка к пушкинскому «Поэту»). В стихотворениях «Бесшумное веретено» и «Когда удар с ударом встречаются...» картину мира, нарисованную поэтом, можно прокомментировать строчками из «Tristia»: «Всё было встарь, всё повторяется снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» [Там же: 66]. Мандельштам подчеркивает статичность мира («Всё одинаково темно... И, непрерывно и одно...») [там же: 204], но лирический герой в этих двух стихотворениях меняет свое отношение к миру, свое положение и значение в нем. Если в 1909 г. пишутся строки «Всё в мире переплетено / Моею собственной рукою» [там же], то в стихотворении 1910 г. узоры уже принадлежат другой, чужой руке и имеют негативный, опасный характер. Наконецники отравленных дротиков образуют «острый узор», который «нацелен» на лирического героя:

Узоры острые переплетаются,
И, все быстрее и быстрее,
Отравленные дротики взвиваются
В руках отважных дикарей
[Мандельштам 2001: 15].

В стихотворении «На перламутровый челнок...» «приливы и отливы рук» расцениваются как «очаровательный урок», как «заклинание», поэт просит начать «однообразные движенья».

В целом, процесс тканья, название материала (пряжа, нить) значимы в поэзии Мандельштама («Золотое руно, где ж ты, золотое руно?», «И я люблю обыкновенье пряжи» и т.д.). В мировой культуре одним из наиболее частых воплощений пряжи в мифологии выступает мотив нити или веревки, что соотносится, в первую очередь, с жизненным путем человека и с динамикой бытия вообще. Несомненно, эту мысль Мандельштам читал и в строках Вийона:

Mes jours s'en sont allez errant
Comme, dit Job, d'une touaille
Font les filetz, quant tisserant
En son poing tient ardente paille:
Lors, s'il ya nul bout qui saille,
Soudainement il le ravit.
Si ne crains plus que rien m'assaille,
Car a la mort tout s'assouvit
[Вийон 2002: 96].

Бесследно разлетелись дни,
И не вернуть уже былого.
Ткач, сколько нитку ни тяни,
До края заткана основа,
И места нет, на коем снова
Я ткал бы жизнь, как до сих пор!
Не жду ни доброго, ни злого, –
Смерть разорвет любой узор!
[Вийон 2002: 97] (перевод Ф. Мендельсона)

Путь поэта, как и путь всякого живущего, есть процесс плетения полотна. Узор на ткани у Вийона становится узором жизни, но он не вечен, как и жизнь любого человека. Ж. Фавье трактовал эти стихи Вийона как отклик на «текст книги Иова, выражающего свое отчаяние: “Дни мои бегут быстрее челнока и кончаются без надежды”» [Фавье 1991: 239].

В «готических текстах» Мандельштама подчеркнута противопоставление человека и гнетущей власти. М.Л. Гаспаров отмечает, что строки стихотворения «(Реймс – Лаон)» «лиса и лев боролись в челноке» – «это аллегории хитрости и силы, маленького человека и гнетущей власти. Лев как символ власти неудивителен; а о маленьком человеке нам напоминают... строки из статьи о Виллоне» [Гаспаров 2001: 282]. Мотив «зверька» перейдет у Мандельштама в метонимические «шкурки»: «Да будет так: прозрачная фигурка / На чистом блюде глиняном лежит, / Как белычья распластанная шкурка; / Склонясь над воском, девушка глядит» [Мандельштам 2001: 66]; «И растянул сапожник неуклюжий / На башмаки все пять воловьих шкур» [Там же]; «Как нагибается булочник, с хлебом играющий в жмурки, / Из очага вынимает лавашиные влажные шкурки⁵» [там же: 100].

С появлением в творчестве Мандельштама мотива «века-волкодава» «зверек» получает отражение в еще более метонимически обостренной метаморфозе: «Бал-маскарад. Век-волкодав. / Так затверди ж назубок: / Шапку в рукав, шапкой в рукав... / И да хранит тебя Бог!» [Там же: 109]; «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей: / Запихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей» [там же: 108]. «Шапка» – убитый зверь, тоже своего рода метафора человека, погубленного веком, «социальной архитектурой». Н. Струве пишет, что «повелительные наклонения “запихай”, “уведи” обращены “к собственной судьбе”... Таинственным образом Мандельштам провидел несовместимость свободы и правды. Оставаться на свободе – значит участвовать во лжи» [Струве 1992: 43]. Видимо, поэтому лирический герой просит «заточить» себя, «заклечь в клеть». Это наблюдение важно с той точки зрения, что динамика, связанная с образом Вийона, является, по определению Д.И. Черашней, «доминантой», «определителем поведения человека, установочным продвижением личности, постепенным восхождением в новое и высшее, изменением себя ради узнавания высшего⁶» [Черашняя 2004: 106]. В данном случае очевидно отступление от доминанты, так как живой, подвижный зверек деформируется в бездушную вещь, а использование повелительного наклонения и отражение просьбы – как бы «остановка» самого лирического героя, надеющегося на то, что определенные действия примет кто-либо другой. Наконец, движение «запихай меня лучше, как шапку, в рукав» прямо противоположно движению вперед, например, по «беговой дорожке», как это происходит в стихотворении «Довольно кукусься...», связанном с Вийоном.

Хотелось бы отметить, что появление мотива шапки заявлено уже в ранних текстах Мандельштама включением слов «зверь» и мех («шубы») в один ряд в стихотворении «О временах простых и грубых...»: «И дворники в тяжелых шубах / На дере-

⁵ Удивительно, как армянский хлеб может быть увиден взглядом поэта: он сочетает в себе мотивы гадания, воплощения человека в маленького зверька, игру со своим создателем – булочником.

⁶ Курсив автора – Е.К.

вянных лавках спят... / Привратник, царственно ленив, / Встал, и *звериная зевота* / Напомнила твой образ, скиф» [Мандельштам 2001: 38]. «Зверек» в поздних текстах Мандельштама преобразуется в мотив шапки, но это не одна модификация, противопоставленная «веку-волкодаву»: «зверек» становится жертвой, жертвенным приношением. О том, что мотив жертвенного ягненка связан с текстами, посвященными революции, пишет А.А. Hansen-Love в работе «Mandelstam's thanatopoetics»: «The motif of the “victim-lamb” can be seen in those of Mandelstam's poems which discuss the destruction of the Apollonian culture-world through the chaos of the Revolution and the Civil War⁷: “Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки... / Словно нежный хрящ ребенка / Век младенческой земли, – / Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли”» [Hansen-Love 1993: 141]. В «Зверинце», например, этот мотив обыгрывается в контексте войны 1914 г.: «Эфир, которым не сумели, / Не захотели мы дышать – / Козлиным голосом, опять, / Поют косматые свирели. / Пока ягнята и волы / На тучных пастбищах водились...» [Мандельштам 2001: 51]. «Миротворческий пафос этого стихотворения резко контрастировал с воинственно-патриотическим духом, преобладавшим в поэзии во время первой мировой войны» [Мандельштам 1990: 474].

В этом аспекте интересна мандельштамовская «трилогия о веке» (определение Е.Г. Эткинда). Исследователь включает в нее стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Век» и «1 января 1924». Данная «трилогия» – один из путей реализации «социальной архитектуры» в поэзии Мандельштама. Кроме того, при рассмотрении текстов о веке выстраивается тематическая пара «белка – волк» / «человек – век», что отсылает нас к мандельштамовскому Вийону, объясняя тем происхождение поэтического мифа о французском поэте. В своем эссе Мандельштам пишет, что «Виллон в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя» [Мандельштам 2001: 474]. Таким образом, белка находится в антитетичной позиции к волку, подобно человеку (поэту, в данном случае), всегда противопоставленному государству (в рассматриваемом нами контексте – веку).

Один из ключевых образов в этих текстах – век. Он «персонифицирован – это пес-волкодав, который кидается на человека» [Эткинд 1995: 216]. Возможно, в создании Мандельштамом данного образа сказалось влияние скандинавских мифов: гигантский волк Фенрир как символ хаоса проглатывал Солнце при конце света. Это сближение усиливается, если учитывать, что в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» мотив «чаши на пире отцов» причастен к пиру в Валгалле. «Второй персонаж – “я” – человек, живущий в пространстве, но вне времени: географическое пространство определено словами “сибирские степи” и “Енисей”;

это – Россия. Временной ограниченности нет... “кровавые кости в колесе” вызывают в памяти средневековую казнь» [там же: 216-217], а появление средневековья – отголосок отражения в тексте фигуры Вийона. «Век-волкодав» – «двойная материализация: уже *век*⁸ – метонимическое преобразование отвлеченного понятия «время»; *век-волкодав* – это метонимия, пережившая еще и превращение в метафору. Метонимический *век* в русской поэзии привычен [там же: 218]. Помимо волкодава, в стихотворении есть еще образ «зверька» («зверьков») – голубые песцы. В отличие от «социальной архитектуры», которую воплощает собой век, песцы становятся символом первобытной природы, а – через отсылку к Вийону – и культуры. «Сухопарый зверек», в которого превращается мандельштамовский Вийон, ассоциативно переключается не только со страшным «век-волкодавом» (антитетично), но и с бесконечно прекрасными сияющими голубыми песцами.

Можно проследить эволюцию образа века. «В стихотворении “Век” то был несчастный зверь с перебитым хребтом: его еще можно исцелить музыкой, красотой, культурой. В стихотворении “1 января 1924” – умирающий отец, который, вопреки смерти, продолжает жить в современности. И тут, и там век – минувший. В последнем звене трилогии – век нынешний. Он олицетворен псом-волкодавом, кидаемым не только на волков, но и на людей. Он страшен, потому что не отличает одних от других, своих от чужих» [там же: 232].

Осмысление своего века и своего времени, анализ метаморфоз происходящего вокруг поворачивает русского поэта в сторону судьбы Вийона и в сторону Франции. Она виделась Мандельштаму, помимо личного восприятия, сквозь призму ее авторов – не только Франсуа Вийона, но и Поля Верлена, Огюста Барбье, «Ямбы» которого поэт переводил в 1923 г., через год после создания «Века» и «незадолго до того, как писал “1 января 1924”» [там же: 238]. Не случайным является и написанное в 1923 г. «Язык булыжника мне голубя понятней...» («Париж») – его «темы, образы и ритм... навеяны “Ямбами” Барбье» [Мандельштам 1990: 498]. Лев, один из центральных образов в этом стихотворении, – реминисценция из Барбье, воплощение народного восстания. Это тоже зверь, меняющий свой облик на протяжении текста: от «нежных львят», сравниваемых с котятками, до «большеголового» льва, который «лапу поднимал, как огненную розу».

Между стихотворениями «1 января 1924» и «Язык булыжника мне голубя понятней...» есть и другая мотивная связь: время, буквально представленное катящимся (или хрустящим, пахнущим) яблоком («Кто веку поднимал болезненные веки – / Два сонных яблока больших», «Снег пахнет яблоком», «И яблоком хрустит саней морозных звук», «Вновь пахнет яблоком мороз» [Мандельштам 2001: 93-94] в «1 января 1924»; «И клятвой на песке как яблоком играли», «И грызла яблоки, с шарманкой, детвора» [там же: 92] в «Париже»). Этот мотив звучал еще в «Камне», в стихотворении «С веселым ржанием па-

⁷ «Мотив “жертвенного агнца” можно увидеть в тех стихотворениях Мандельштама, в которых рассматривается уничтожение культуры мира Аполлона через хаос революции и гражданской войны».

⁸ Курсив здесь и далее в цитате автора – Е.К.

сутся табуны» («Я слышу Августа и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы» [Мандельштам 2001: 48]), но у позднего Мандельштама яблоко связано с «умираньем века» и в то же время – с творчеством, с преодолением разрыва между поэтом и временем. Метонимический образ яблока косвенно выплывает в стихотворении об Александре Герцевиче:

И власть, с утра до вечера,
Заученную *хруст*,
Одну сонату вечную
Играл он наизусть

[Мандельштам 2001: 109].

Вечная соната еврейского музыканта хрустит, как яблоки, которые грызет парижская детвора, как мчащиеся по снегу сани, и «музыка позволяет победить страх смерти»⁹ [Струве 1992: 48]. Эта победа возвращает нас к поэту, как и Мандельштам, не потерявшемуся в сложной иерархии «социальной архитектуры», который «любил в себе хищного, сухопарого зверька» [Мандельштам 2001: 474]. «Зверек» из статьи «Франсуа Виллон» претерпевает разнообразные деформации. Есть одна линия: «зверек – шкурка – шапка», и это путь слабости, расподобления, безжизненности. При сопоставлении судеб Мандельштама и Вийона данный ход можно обозначить как потерю личности внутри «социальной архитектуры», в мире готики или в мире нового послереволюционного времени. Но есть и другая линия: это образ века, требующего от поэта понимания «языка бульжника» и поиска «потерянного слова». Век, который был так суров к Мандельштаму, который нарисовал ему трагическую судьбу превращения из «живого зверька» в «беличью шапку», век, с которым поэт все время спорил, век, который лишил его «чаши на пире отцов», – именно этот век и горькая судьба оказались для Мандельштама связующей нитью между ним и французским школяром-вором, неоднократно ощущавшим себя в грубых руках правосудия. Для каждого из них век стал судьей – безжалостным, холодным и несправедливым, тем более что вырваться из его пут невозможно: «Попробуйте себя от века оторвать...». Но – сквозь этот (XV или XX) век – и Вийон, и Мандельштам прошли, «минуя

Данные об авторе

Елена Юрьевна Куликова – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии Сибирского отделения РАН.

Адрес: 630090, Новосибирск, ул. Николаева, 8.

E-mail: kulis@mail.ru

About the author

Elena Yurievna Kulikova – Candidate of Philology, Associate Professor, Senior Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk).

внуков, к правнукам». Век-судья, пристрастный и жестокий, остался в истории, закончился, а два поэта всегда будут существовать в настоящем, здесь и сейчас.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. ст. С. Аверинцева. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 5-64.

Вийон Ф. Стихи: Сборник / Сост. Г.К. Косиков. – М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2002. – 768 с.

Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. – 480 с.

Гаспаров М.Л. Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Проза / Сост. Ю. Фрейдина, предисл., коммент. М. Гаспарова, подгот. текста С. Василенко. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. – С. 586-669.

Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. – М.: Изд-во «Олимп», Изд-во «Астрель», Изд-во «АСТ», 2001. – 512 с.

Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. ст. С. Аверинцева. – М.: Худож. лит., 1990. – 638 с.

Мандельштам О. Стихотворения. Проза / Сост. Ю.Л. Фрейдин; предисл. и коммент. М.Л. Гаспарова; подгот. текста С.В. Василенко. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2001. – 608 с.

Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с. – (Сер. «Современная западная русистика», т. 46).

Струве Н. Осип Мандельштам. – Томск: Изд-во «Водолей», 1992. – 272 с.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

Фавье Ж. Франсуа Вийон / Пер. с фр.: пер. В. Никитина (главы I–XIII), Р. Родиной (главы XIV–XXI); ред. С. Емельяников. – М.: Радуга, 1991. – 480 с.

Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход: Учеб. пособие. – Ижевск, 2004. – 450 с.

Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. – СПб.: «Максима», 1995. – 568 с.

Hansen-Love A.A. Mandel'stam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism: To Honor V.F. Markov. – Moscow, 1993. – P. 121-157.

⁹ В этом стихотворении тоже упоминается вариация «шкурки» в контексте власти музыки над *этим веком*: «Нам с музыкой-голубою / Не страшно умереть, – / Там хоть вороньей шубою / На вешалке висеть» [Мандельштам 2001: 109].