

**«МИР», «ПРОСТРАНСТВО», «ВРЕМЯ»  
В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ  
О. МАНДЕЛЬШТАМА**



## Глава IV

### Стихотворение «Нашедший подкову» (1923)<sup>1</sup>

#### 4.0. ТЕКСТ ПО ИЗДАНИЮ «СТИХОТВОРЕНИЯ» 1928 Г.

##### Нашедший подкову

##### I строфа (1—13)

1. *Глядим на лес и говорим:*
2. *Вот лес корабельный, мачтовый,*
3. *Розовые сосны,*
4. *До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,*
5. *Им бы поскрипывать в бурю,*
6. *Одинокими пиниями,*
7. *В разъяренном безлесном воздухе;*
8. *Под соленую пятою ветра устоит отвес, пригнанный к пляшущей палубе*
9. *И мореплаватель,*
10. *В необузданной жажде пространства,*
11. *Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра,*
12. *Сличит с притяженьем земного лона*
13. *Шероховатую поверхность морей.*

##### II строфа (14—27)

14. *А вдыхая запах*
15. *Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля,*
16. *Любуясь на доски*
17. *Заклепанные, слаженные в переборки*
18. *Не вифлеемским мирным плотником, а другим —*
19. *Отцом путешествий, другом морехода. —*

---

<sup>1</sup> Я благодарю М. Л. Гаспарова, который знакомился с моими материалами к «Нашедшему подкову» на всех этапах исследования, — за советы и наблюдения, А. К. Жолковского, прочитавшего большинство разделов этой главы, — за ценные замечания и С. В. Кодзасова — за обсуждение фонетических и стиховых аспектов «Нашедшего подкову».

20. Говорим:

21. И они стояли на земле,  
 22. Неудобной, как хребет осла,  
 23. Забывая вершушками о корнях,  
 24. На знаменитом горном кряже,  
 25. И шумели под пресным ливнем,  
 26. Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли  
 27. Свой благородный груз.

### III строфа (28—36)

28. С чего начать?  
 29. Всё трещит и качается.  
 30. Воздух дрожит от сравнений.  
 31. Ни одно слово не лучше другого,  
 32. Земля гудит метафорой,  
 33. И легкие двуколки,  
 34. В броской упряжи густых от натуги птичьих стай,  
 35. Разрываются на части,  
 36. Соперничая с храпящими любимцами ристалищ.

### IV строфа (37—44)

37. Трижды блажен, кто введет в песнь имя;  
 38. Украшенная названьем песнь  
 39. Долше живет среди других —  
 40. Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,  
 41. Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного одуряющего запаха —  
 42. Будь то близость мужчины,  
 43. Или запах шерсти сильного зверя,  
 44. Или просто дух чобфа, растертого между ладоней.

### V строфа (45—52)

45. Воздух бывает темным как вода, и всё живое в нем плавает, как рыба,  
 46. Плавниками расталкивая сферу,  
 47. Плотную, упругую, чуть нагретую, —  
 48. Хрусталь, в котором движутся колеса и шапахаются лошади,  
 49. Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханный заново  
 50. Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами.  
 51. Воздух замешан так же густо, как земля, —  
 52. Из него нельзя выйти, в него трудно войти.

### VI строфа (53—63)

53. Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой:  
 54. Дети играют в бабки позвонками умерших животных.

55. Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.  
56. Спасибо за то, что было:  
57. Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете.  
58. Эра звенела, как шар золотой,  
59. Полая, литая, никем не поддерживаемая,  
60. На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет».  
61. Так ребенок отвечает:  
62. «Я дам тебе яблоко», или: «Я не дам тебе яблока».  
63. И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова.

**VII строфа (64—71)**

64. Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.  
65. Конь лежит в пыли и храпит в мыле,  
66. Но крутой поворот его шеи  
67. Еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными ногами —  
68. Когда их было не четыре,  
69. А по числу камней дороги,  
70. Обновляемых в четыре смены  
71. По числу отталкиваний от земли пышущего жаром иноходца.

**VIII строфа (72—82)**

72. Так,  
73. Нашедший подкову  
74. Сдувает с нее пыль  
75. И растирает ее шерстью, пока она не заблестит,  
76. Тогда  
77. Он вешает ее на пороге,  
78. Чтобы она отдохнула,  
79. И больше уж ей не придется высекать искры из кремня.  
80. Человеческие губы,  
    которым больше нечего сказать,  
81. Сохраняют форму последнего сказанного слова,  
82. И в руке остается ощущение тяжести,  
83. Хотя кувшин  
    наполовину расплескался,  
    пока его несли домой.

**IX строфа (84—92)**

84. То, что я сейчас говорю, говорю не я,  
85. А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.  
86. Одни  
    на монетах изображают льва,

87. Другие —  
голову;  
88. Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки  
89. С одинаковой почестью лежат в земле.  
90. Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.  
91. Время срезает меня, как монету,  
92. И мне уж не хватает меня самого.

#### 4.1. ВСТУПЛЕНИЕ<sup>2</sup>

«В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным. Но все эти пропущенные знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель расставляет их от себя, как бы извлекая их из самого текста» («Выпад», 1923).

Читателя, воспитанного на постклассической, модернистской поэзии XX в., трудно удивить усложненным, герметичным языком, неожиданным и странным совмещением образов в пределах одного тропа, резким и логически немотивированным переходом от темы к теме, от сюжета к сюжету. Словом, всеми теми явлениями, которые бросаются в глаза уже при первом чтении «Нашедшего подкову» (1923)<sup>3</sup>, одного из самых длинных и самых

---

<sup>2</sup> В основе IV главы — два доклада, «Семантика начала — конца в стихотворении „Нашедший подкову“» (июнь 2000 г., конференция «Логический анализ язык: семантика начала и конца») и «„Нашедший подкову“: расшифровка заглавия» (Феномен заглавия. М., РГГУ, 15—16 марта 2001 г.), и статья «Семантика начала и конца, создания — разрушения, памяти — беспамятства в стихотворении „Нашедший подкову“» в сборнике «Логический анализ языка. Семантика начала и конца» (М.: Индрик, 2002. С. 443—460).

<sup>3</sup> Все перечисленные явления характерны и для других «темных» стихотворений Манделштама, многие из которых становились предметом отдельных исследований (К. Ф. Тарановского, О. Ронена, М. Л. Гаспарова, Ю. И. Левина и др. ).

темных стихотворений О. Мандельштама. Казалось бы, все вышеперечисленные явления в сумме дают «разорванное» модернистское сознание. В литературоведении оно хорошо известно, например, по стихотворениям Артюра Рембо<sup>4</sup>, писавшимся по следам его наркотических видений. Понятно, что расшифровка или хотя бы отчетливое понимание таких стихотворений — дело практически безнадежное.

Но «Нашедший подкову» — это другой случай. И даже несмотря на то, что мандельштамовская «деформация» языка и экзотика в средствах выражения мысли простирается куда дальше, чем в поэзии Рембо или Малларме, и захватывает еще и пропуска логики и сюжетных звеньев, расшифровка, как мы полагаем, возможна. Но она потребует не линейного, синтагма за синтагмой, чтения, а «парадигматического», многомерного, с забегами вперед и возвращениями назад. Такая интерпретация в полной мере отвечает процессу порождения поэтической речи, о котором Мандельштам неоднократно высказывался в прозе. Например, в «Разговоре о Данте»:

«Качество поэзии определяется быстротой и решимостью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонку на джонку.

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно меняющегося приказа орудийной сигнализации».

---

<sup>4</sup> Отметим в этой связи мандельштамовское восприятие «Voyelles» [Гласных] Артюра Рембо — «Цвет Пушкина? Всякий цвет случаен. У, идиотская цветовая азбука Рембо!» (ОМ, II: 15). Действительно, цветное и образное восприятие гласных Артюром Рембо не выводимо из каких бы то ни было литературных традиций или хотя бы культурных коннотаций, оно исключительно индивидуально, ср.: *A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / Golfes d'ombres (...)* [досл.: А, черный корсет, обросший (зд. *velu* — досл. 'обросший волосами') блестящими мухами, / Которые жужжат [глагол *bombinent* является окказиональным производным от латинского корня] вокруг жестокого зловония, заливы теней].

Парадоксальным образом смысловая компрессия в «Нашедшем подкову», позволяющая одно и то же место понимать по-разному, порождается по диалектической формуле «слишком мало одного и слишком много другого»: «экономия» проявляется в большом количестве метонимий и едва прорисованных сюжетных линий<sup>5</sup>, а также в том, что игнорируются причинно-следственные связи и опускаются естественные переходы от посылки к выводу, а «излишества» — в том, что Мандельштам тщательнейшим образом выписывает детали, дает несколько вариантов развития несюжетообразующих, побочных ситуаций, задерживается на второстепенных деталях (см., например, строки 42—44; 50; 74—77; 88). Это — первый симптом особого мышления о мире, основанного на противоречиях. Его вполне можно назвать **поэтической диалектикой** Мандельштама. Причем вполне в духе античной философии, различавшей *диалектику-науку* (спекулятивную науку о наиболее общих законах, о мышлении, которое через противоречия приходит к пониманию истины и т. д.) и *диалектику-речь* (искусство беседы, правила построения речи, проведения темы и т. д.), в поэзии Мандельштама обе они активно участвуют в процессе смыслообразования. Как именно — об этом раздел 4.5.

#### 4.2. ПРИНЦИПЫ РАЗБОРА СТИХОТВОРЕНИЯ

В связи с дешифровками сложных стихотворений Мандельштама неизменно встает вопрос герменевтического характера: где проходит граница между текстом и «кон-текстом» или текстом и «за-текстом» (термин В. П. Григорьева)? Иными словами, где исследователь, анализирующий текст и его содержание, дол-

---

<sup>5</sup> Такую экономию нельзя объяснить скрывающимся стихотворным метром — как известно, «Нашедший подкову» написан свободным стихом. Несостоятельными оказываются и другие возможные объяснения, а именно что за текстом «Нашедшем подкову» скрывается «разорванное» модернистское сознание, соединяющее несоединимое (как в поэзии Артюра Рембо) или, на худой конец, зашифровка в расчете на посвященных (как в поэзии Стефана Малларме). По многим интерпретациям «сложного Мандельштама», которые стали уже классическими, хорошо известно, что «пропущенные звенья» в поэзии Мандельштама часто восстанавливаемы — например, при обращении к интертексту (подробнее см. § 4.2).



жен остановиться и не привносить (или не «вчитывать») в него лишние смыслы? Это далеко не праздный вопрос<sup>6</sup>. Ведь существующая в филологии аксиома: значимо то, что проговаривается в тексте, а незначимо то, что опускается — для «Нашедшего подкову», как мы уже поняли, никак не годится<sup>7</sup>. В этом стихотворении как раз недоговаривается главное, по-видимому, в расчете на то, что читатель сам домыслит.

Итак, чтобы приблизиться к пониманию смысла, заложенного в «Нашедшем подкову», читатель (и исследователь) должен проделать дополнительную интеллектуальную работу — восстановить опущенные звенья в общей цепи.

Как именно восстанавливаются опущенные звенья, мандельштамоведению известно давно и хорошо. В рамках интертекстуального анализа — при помощи подтекстов; в рамках «контекстуального» анализа, когда стихотворение рассматривается на фоне всего написанного Мандельштамом, — при помощи параллельных мест из других стихотворений или из прозы; при анализе черновиков стихотворений отброшенные варианты проливают свет на содержание окончательной редакции текста<sup>8</sup>. И, наконец, при имманентном разборе текста опущенные звенья восстанавливаются на основе моделирования связности текста и отслеживания сцеплений разных мотивов и образов. Наше исследование также будет следовать этим герменевтическим установкам. Однако заметим: все перечисленные методы имеют своим объектом текст по преимуществу. Цель текстового анализа — дать интерпретацию стихотворения, а интерпретаций может быть много, ибо художественный текст предполагает неоднозначность. Но еще Р. Барт писал о том, что исследователь должен заниматься в

---

<sup>6</sup> Мандельштам писал в этой связи: «Искажение поэтического произведения в восприятии читателя — совершенно необходимое социальное явление, бороться с ним трудно и бесполезно: легче провести в России электрификацию, чем научить всех грамотных читателей читать Пушкина так, как он написан, а не так, как требуют их душевные потребности и позволяют умственные способности» («Выпад», 1923).

<sup>7</sup> Вообще, вопрос о «молчании» Мандельштама традиционно занимал в мандельштамоведении чуть ли не такое же место, как и то, что облечено в слово.

<sup>8</sup> Черновые варианты к «Нашедшему подкову» неизвестны.

первую очередь теми факторами текста, которые порождают многозначность:

«Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность не у с т р а н и м а я, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов. Текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла» (Барт 1989: 417)<sup>9</sup>.

Мы, в развитие мыслей Р. Барта об анализе смыслопорождающих «форм и кодов» текста<sup>10</sup>, готовы предложить еще и пятую интерпретацию, лингвистическую, которая имеет своим объектом «строительный материал» текста — лексику, грамматику, а в ряде случаев и фонетику. Наша лингвистическая интерпретация — это попытка прочесть текст поэта XX в. так, как мы читаем тексты на мертвых языках, заведомо требующих языковой «декодировки» (интерпретации значений слов и грамматических форм<sup>11</sup>, определения их референции<sup>12</sup>, наблюдения за звукописью) и последующей содержательной дешифровки. Но в отличие от Р. Барта наша задача состоит не в том, чтобы предусмотреть все возможные прочтения «Нашедшего подкову». Задача наша — увидеть, что Мандельштам вложил (или мог вложить) в это «темное» стихотворение.

Такая работа была бы невозможна без предшествующей пионерской интерпретации и комментариев к «Нашедшему подкову» Ст. Бройда (Broyde 1975), хотя с его прочтением мы не впол-

---

<sup>9</sup> Такое «плюралистическое» прочтение стихотворения Мандельштама «Не сравнивай: живущий не сравним...» недавно было предложено А. К. Жолковским (см. Жолковский 1999б).

<sup>10</sup> См. «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (Барт 1989).

<sup>11</sup> Программа анализа синтаксических времен (или времени в предложении) и перечень времен — в § 3.6.0.

<sup>12</sup> Референция — соотнесенность высказывания или какого-то из его элементов с действительностью. Здесь нам понадобится референция существительных: **конкретная** (или **конкретно-референтная**), если имя соотнесено с реальным, конкретным объектом, и **родовая** — если с классом объектов, и референция глагольных форм: **дейктическая**, если глагол соотнесен с осью времени, и **недейктическая** (обобщенная) — если нет.

не согласны (это касается прежде всего интертекстуальных выходов на современность и на русскую историю). Большой интерес для нас представлял «пиндарический» слой в «Нашедшем подкову», подробно представленный И. И. Ковалевой (Ковалева, Нестеров 1995). Наконец, мы учитывали и довольно произвольную интерпретацию этого стихотворения американской исследовательницей Клэр Кэвэна в стиле критического эссеизма: она представляет собой политэкономическое сравнение судьбы удачливого Пиндара и неудачника-Мандельштама (Cavanagh 1995)<sup>13</sup>.

Сразу отметим, что наши расхождения со многими предшественниками заключаются в том, что они шли в сторону индивидуализации, стараясь приписать большинству образов и мотивов некий «классический прецедент» (источник или подтекст). Однако грамматика этого стихотворения позволяет дать и другое прочтение, если двигаться в противоположном направлении, в сторону обобщений<sup>14</sup>.

Другое несогласие вызывает преимущественно античный интертекстуальный слой, предлагаемый для объяснения «Нашедшего подкову». По-видимому, подзаголовок «Пиндарический отрывок» в первой публикации (в «Красной Нови», № 2 (март-апрель)), а затем снятый (он отсутствует в прижизненном издании «Стихотворений» (1928 г.)), дает ложный след. Как мы постараемся показать дальше, не античный, а французский интертекстуальный слой (А. Шенье и О. Барбье) — вот что позволяет восстановить пропущенные логические и сюжетные звенья в «Нашедшем подкову».

Еще одно принципиальное расхождение состоит в том, что мы в отличие от других исследователей придерживаемся буквально-

<sup>13</sup> К сожалению, с исследованием Д. Майерс «The Hum of Metaphor and the Cast of Voice. Observations on Mandel'shtam's „The Horseshoe Finder“» [Гул метафоры и отливка голоса: заметки о «Нашедшем подкову Мандельштама»] мы смогли познакомиться непосредственно перед выходом книги, когда учесть всей найденные ею подтексты уже не представлялось возможным.

<sup>14</sup> На заключительной стадии работы мы познакомились со статьей Д. И. Черашней «Нашедший подкову» (анализ субъектной организации лирического сюжета) (Черашняя 1981), в которой проводится та же мысль — о «субъектной множественности», заложенной в языке этого стихотворения; однако сходная лингвистическая интерпретация приводит исследовательницу к принципиально другим выводам.

го чтения там, где необходимости в подтекстах и дополнительных контекстах не возникает — например, при интерпретации V, «воздушной», строфы; напомним, что раньше эта строфа понималась небуквально, либо как рассуждение о поэзии (Ст. Бroyд), либо как описание неба, тверди (Д. Майерс).

Чтобы интерпретация этого сложнейшего стихотворения выглядела убедительной, мы будем делать акцент не только на том, что выражено и как это выражено, но и на том, почему такая трактовка кажется нам предпочтительной.

Итак, истолкование и объяснение «Нашедшего подкову» будет осуществляться как серия «челночных» операций: от текста стихотворения — к языку и от языка — к тексту; от языка данного стихотворения — к поэтическому языку Мандельштама, от данного текста — к другим текстам Мандельштама<sup>15</sup>. В некоторых случаях мы позволяем себе обращаться к более поздним стихотворениям. Мы исходим из того, что в сознании поэта существует некоторый набор инвариантов, который в разное время реализуется по-разному<sup>16</sup>.

### 4.3. КОМПОЗИЦИЯ И ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ СТИХОТВОРЕНИЯ

Композиционно стихотворение построено по трехчастному диалектическому принципу: «тезис — антитезис — синтез».

---

<sup>15</sup> Истолкование «Нашедшего подкову» будет включать в себя анализ 1) подтекстов и источников; 2) параллельных мест из других произведений Мандельштама (контекстов); 3) сюжета и композиции; 4) образов и мотивов, позволяющих наметить самую общую тему стихотворения. Анализ данных языка будет сводиться к следующим процедурам: 1) лексическому анализу в виде частотного тематического тезауруса; 2) грамматическому анализу и статистическим подсчетам по синтаксическим временам и аспектуальным классам глаголов; 3) композиции различных языковых единиц (фонетических, лексических, грамматических); 4) определению дискурсивных особенностей стихотворения.

<sup>16</sup> Нельзя не согласиться с тем, что в сознании поэта есть какой-то устойчивый комплекс представлений (или тем), на научном языке называемых инвариантами, которые реализуются в мотивах (т. е. вариантах). Эта идея наиболее последовательно проводится в работах А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова в рамках модели «Тема ↔ Текст» (см. Жолковский, Щеглов 1986; Жолковский, Щеглов 1996; Shcheglov, Zholkovsky 1987; Жолковский 1994, Жолковский 1995, Жолковский 1999а, Жолковский 1999б).

**ПЕРВАЯ ЧАСТЬ (1—52):**  
«ТЕЗИС»

**ВТОРАЯ ЧАСТЬ (53—83):**  
«АНТИТЕЗИС»

**1. Основные мотивы**

создание X-а из Y-а память об X-е, сохраняемая Z-ом	vs.	разрушение X-а, конец X-а память об X-е, сохраняемая Z-ом
--	-----	--

**2. Представленное время**

циклическое	vs.	историческое (+ циклическое)
-------------	-----	------------------------------

**3. Точка зрения**

общечеловеческая (мы)	vs.	точка зрения «я» (+ общечеловеческая)
-----------------------	-----	--

**4. Рамка, вводящая сюжет**

<i>говорить</i> + содержание речи	vs.	_____
-----------------------------------	-----	-------

**5. Композиционные приемы**

_____	vs.	повторная иллюстрация тезиса
-------	-----	------------------------------

**ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ (84—92): «СИНТЕЗ»**

**1. Основные мотивы**

соединение по диалектическому принципу в единый «сценарий существования» мотивов создания — разрушения — памяти
---

**2. Представленное время**

«сценарий существования» соотносится с двумя моделями времени — линейным и циклическим («вечным возвращением»)
--

**3. Точка зрения**

точка зрения «я»; общечеловеческая точка зрения
---

**4. Метатекстовая «рамка»**

речь «я», на которую проецируется «вечное возвращение»
--

**5. Композиционные приемы**

повторная иллюстрация «сценария существования»
--

Остановимся подробнее на композиции и главных мотивах трех частей стихотворения. Сразу оговоримся, что мотивы — это исследовательская интерпретация содержания, абстракция первого уровня. Мотивы сводятся в темы, которые можно считать абстракцией второго уровня.

### *Композиция первой части*

В I части стихотворения — 1—52 — распределение строф следующее: 2 + 2 + 1.

В ней преобладает циклическое время (у человечества все повторяется) и до какой-то степени панхронизм (античность рядом с христианством; античность спроецирована на каждодневную ситуацию как норма). Все повествование идет в УЗУАЛЬНОМ времени и с обобщенными субъектами (смыслы ‘так заведено’, ‘все повторяется’). Основные темы — ‘строительство’ или ‘создание/начало’; с ними коррелируют идеи силы, мощи, красоты, положительные оценки или коннотации. Тема памяти о вещах дополняется темой ‘предназначенности одной вещи для создания другой’. Точка зрения — преимущественно общечеловеческая (исключение — III строфа, с внутренним монологом поэта).

### **Линейное развертывание главных мотивов**

#### **I. Повествовательная рамка**

— ‘смотрим... и *говорим*’ + гипотетическая ситуация плавания.

**Метаморфоза:** ‘сосны → корабль’.

**Темы:** ‘создание’, ‘память’, ‘предназначенность’.

#### **II. Повествовательная рамка**

— ‘вдыхаем... и *говорим*’ + гипотетическая ситуация строительства корабля.

**Метаморфозы:** ‘корабль ← сосны’.

**Темы:** ‘создание’, ‘память’, ‘предназначенность’.

**I. (1—13)** [в воображении говорящих] Лес и сосны в нем предназначены для строительства корабля;

Корабль (метонимически представленный *пниями, палубой, отвесом* (мачтой)) — [на плаву,] в море, в бурю;

Мореплаватель на нем совершает путешествие;

Мореплаватель [держится на плаву и осваивает морское] пространство.

**II. (14—27)** Корабль построен из сосен «отцом путешествий»;

[в воображении говорящих] Корабль хранит память о соснах, из которых он сделан; Сосны стремятся выполнить свое предназначение и стать кораблем.

**III. Внутренний монолог**

**поэта:** содержание монолога — ‘появление поэзии’ и наблюдение за колесничными состязаниями.

**Тема:** ‘создание’.

**IV.** Экзистенциальная закономерность: если в песне упомянуто имя, она существует дольше других.

**Темы:** ‘создание’, ‘память’.

**V.** Воздух как «человеческий» уровень мироздания, «природа» воздуха, закономерности.

**Темы:** ‘космология и закономерности’, ‘создание’.

**III. (28—36)** [резкий переход к теме поэтического творчества] Воздух и земля [заклаивают в себе материал для творчества и/или творческую энергию];

Подобрать слова мучительно трудно; [Первый отчетливый пиндаровский мотив — колесничные состязания] Двухолки (богов?) состязаются с человеческими колесницами.

**IV. (37—45)** [Второй отчетливый пиндаровский мотив — имя победителя в эпипикии] В песню должно быть введено имя [победителя];

Песня, хранящая память о событии или человеке, сама [хранится в памяти культуры] дольше, чем песни без имени.

**V. (45—52)** [резкий переход к теме воздуха]

[«Человеческий» уровень мироздания —] воздух;

В воздухе [происходит движение] всего живого;

В воздухе едут колесницы (метонимически представленные *колесами* и *лошадьми*); Каждую ночь воздух распаивается при помощи земледельческих и морских инструментов;

Воздух материален;

Человек попадает в мир [рождается] с трудом и не может выйти из воздуха (мира) [в другие миры или измерения].

### **Композиция второй части:**

II часть стихотворения — **53—83** — тематически делится на две части: 1 + 2 (об эре — VI строфа, о коне и подкове — VII и VIII).

II часть контрастна по отношению к первой. Здесь Мандельштам переходит к современности, которая выходит из круга повторов; соответственно УЗУАЛЬНОЕ время сменяется настоящими и прошедшими, которые передают и с т о р и ч е с к о е время — ко-

нец эры. Общечеловеческий опыт сменяется личным: появляется «я», его реплики, описание его действий.

Во второй части преобладают темы 'конца', 'разрушения/уничтожения', 'опустошенности', имплицитные отрицательные оценки. В то же время сохраняется и еще более отчетливо проводится тема 'памяти'; серия повторных иллюстраций этой темы продолжает идти в УЗУАЛЬНОМ времени и отражать общечеловеческую точку зрения.

**VI.** Конец эры. Речь Я-субъекта (благодарность за то, что было).

Эра-шар однозначно отвечает «да» и «нет» // так же однозначно («да» и «нет») отвечает ребенок. Лицо ребенка — память о голосе.

**Темы:** 'конец', 'память'.

**VII.** Эра кончилась, след ('память') от эры остается // поворот шеи умирающего коня — это тоже память (только о скачках).

**Темы:** 'конец', 'память'.

#### Линейное развертывание главных мотивов

**VI. (53—63)** [резкий переход к теме истории — два предвестника глобального исторического события — конца христианской эры, *шорох...* и *дети...*, подготавливают ее появление] Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой; Дети играют в бабки по звонкам умерших животных;

[Христианская] эра [, внутри которой находится «сейчас» Я-субъект], кончается;

Я-субъект благодарит за то, что было [речевой акт благодарности];

Я-субъект запутался в счете времени;

Эра кончилась;

[Христианская] эра[, состоявшая из гуманистических ценностей,] звенела, как золотой полой литой шар;

Эра отвечала на прикосновение к ней «да» или «нет»;

Так же однозначно ребенок отвечает на поставленный вопрос;

Лицо ребенка хранит память о голосе, произнесшем эти слова.

**VII. (64—71)** Звук от эры-шара еще звенит [и тем самым сохраняет память о своей первопричине];

[дальнейшее развитие этой темы — ] Конь [умирает] после скачек, превысивших его возможности;

Поворот шеи коня сохраняет память о быстром беге.



**VIII.** Подкова сохраняет память о беге // губы тоже сохраняют память о последнем сказанном слове, а рука — о тяжести кувшина.

**Темы:** 'конец', 'память'.

**VIII. (72—83)** [совмещение двух мотивов — «двуколка — конь — подкова» и «память об X-е»]

Подкова найдена человеком;

Нашедший подкову вешает ее на пороге;

Подкова [сохраняет память] о том, как она высекала искры из кремня;

Подкова, повешенная на пороге, [знаменует конец перемещения];

[совмещение двух мотивов — «конец» и «память об X-е»] Человеческие губы сохраняют память о последнем сказанном слове;

Человеческая рука сохраняет память о тяжести кувшина, который она несла;

Кувшин, принесенный домой, [знаменует конец перемещения].

#### **Композиция третьей части:**

В третьей части — **84—92** — происходит синтез главных тем первой и второй части, 'начала/создания' (первая часть) и 'конца/разрушения' (вторая), 'памяти' (обе части). Здесь появляется линейное (всеразрушающее) время, а циклическое представлено еще и в виде «вечного возвращения». Наконец, как и в первой части, здесь используется подобие рамочной композиции, метатекстовое рассуждение о происхождении своей собственной речи *То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли (...)*.

В третьей части складывается сценарий существования, который иллюстрируется на примере поэтической речи, античных (?) монет и судьбы «я». Монеты существуют по законам линейного времени: их изготавливают, они имеют хождение как монеты, а затем они исчезают с лица земли и в земле лежат как равные; после археологических раскопок начинается их постсуществование, теперь уже по закону «вечного возвращения». Тезис о губительности линейного времени иллюстрируется дважды (монеты и «я»), тезис «ничто не исчезает бесследно» — тоже дважды (поэтическая речь, монеты).

Сценарий существования подается с двух точек зрения: общечеловеческая точка зрения — это взгляд на судьбу монет, а точка зрения Я-субъекта — взгляд на собственную судьбу.

Отметим еще прием остранения в самом начале строфы — *То, что я говорю, говорю не я, / А вырыто из земли подобно зернам окаменелой пшеницы.*

**IX. Метатекстовое рассуждение** (то, что я сейчас говорю, говорю не я); судьба монет, лирического героя; разрушающее (линейное) время.  
**Темы:** 'начало', 'конец', 'память' складываются в **сценарий существования** для монет и для лирического героя.

**Линейное развертывание главных мотивов:**

**IX. (84—92)** Все сказанное мною как повторение того, что уже существовало [так археологические зерна, пролежавшие в земле, в земле, выходят на поверхность];  
На монетах [оттискивают знаки власти или страны] — голову, льва;  
Монеты [, выйдя из употребления,] лежат в земле;  
Несмотря на разное денежное достоинство, они лежат, как равные;  
Время губительно воздействует на них и ставит свой оттиск;  
Время губительно воздействует на Я-субъекта и срезает его, как монету.

**4.4. «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В «НАШЕДШЕМ ПОДКОВУ»:  
СОДЕРЖАНИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ**

**4.4.0**

Соотношение «чужого» и «своего» в «Нашедшем подкову» предполагает обсуждение целого ряда вопросов: что перевешивает? какая функция у того или иного подтекста в «Нашедшем подкову» — структурная или орнаментальная? дает ли подтекст приращение смысла и если да, то какой это смысл? Заметим, что при такой постановке вопроса возможны два альтернативных прочтения. Если считать, что перевешивает «чужое», то стихотворение «Нашедший подкову» — это новый Пиндар, новый Овидий, повторяющий или имитирующий старые образцы. Именно такое впечатление складывается по прочтении исследований Ст. Бройда, И. И. Ковалевой, Д. С. Сегала, и именно так объясняет Мандельштам сущность «органического поэта» — И. Анненского: «...весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать» («Письмо о русской поэзии», 1922). Если считать, что перевешивает «свое», то тогда «Нашедший подкову» — это идеально написанное стихотворение, включающее в себя все, что нужно, и

понятное читателю без комментариев, — как в статье «О природе слова» (1921—1922):

«Отшумит век, уснет культура, переродится народ... и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего, где нет сочувственного понимания, где унылый комментарий заменяет свежий ветер вражды и сочувствия современников. Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорого читателя? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье...».

Проследить мандельштамовскую рецепцию «чужого» позволит анализ источников, подтекстов, а также первопрецедентов стихотворения «Нашедший подкову», а увидеть «свое» — анализ параллельных мест из прозы и поэзии, анализ языка, мотивов, композиции, приемов.

А начнем мы с того интертекстуального слоя в «Нашедшем подкову», который практически не учитывался раньше.

#### 4.4.1. Об интертекстуальном слое Андре Шенье и Огюста Барбье в стихотворении «Нашедший подкову» и вокруг него

Хотя в мандельштамоведении уже высказывалось предположение о том, что в «Нашедшем подкову» редкое имя *Heera* восходит к А. Шенье (и М. Ю. Лермонтову) — Омри Роненом (Ronen 1983: 203, фрагмент «Néæge, ne vas plus te confier aux flots...» (Épigrammes, XIII); Ронен 1992: 530—531, без уточнений) и Дианой Майерс (стихотворение «Néæge», Myers 1991), больше никаких интертекстуальных выходов ни на Андре Шенье (1762—1794, гильотинирован), поэта Великой французской революции, ни тем более на Огюста Барбье (1805—1882), поэта Июльской революции 1830-го года, не делалось. А между тем в начале 1920-х гг. именно их поэзией был поглощен Мандельштам, что сказалось на мотивах, образности целого ряда стихотворений 1920-х гг.<sup>17</sup> Чтобы это положение не осталось бездоказательным, обратимся к некоторым историческим, биографическим и литературным фактам.

<sup>17</sup> О том, что А. Шенье и О. Барбье имелись в библиотеке Мандельштама до 1930-х гг., пишет Н. Я. Мандельштам: «От прошлого остались Шенье, Барбье и вечный Вийон» (Мандельштам 1999: 286).

Революция 1917 г. в России воспринималась через призму поэзии французских революций: в начале 1920-х гг. имена Андре Шенье и Огюста Барбье — на слуху у всех, их «ямбы» становятся настолько популярны, что Г. Шенгели даже задумывает журнал с таким названием; их стихотворения (по большей части революционные) много переводятся (среди переводчиков — и Мандельштам). В статьях Мандельштама 1921—1923 гг. о поэзии<sup>18</sup> имя Шенье упоминается неоднократно, причем в первую очередь — с сатирическими ямбами, которые преимущественно писались им в тюрьме и были направлены против якобинской диктатуры:

«Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том месте, какое всего нужнее было для эпохи. Раскрылись я м б ы Шенье...» («О природе слова», 1921—1922);

«По мере приближения Великой французской революции псевдоантичная театрализация жизни и политики делала все большие успехи, и к моменту самой революции практическим деятелям пришлось уже двигаться и бороться в густой толпе персонификаций и аллегорий, в узком пространстве настоящих театральных кулис, на подмостках инсценированной античной драмы. Когда в этот жалкий картонный театр сошли настоящие фурии античного беснования, в напыщенной трескотне гражданских праздников и муниципальных хоров сначала трудно было поверить, и только поэзия Шенье, поэзия подлинного античного беснования, наглядно доказала, что существует союз ума и фурий, что древний я м б и ч е с к и й дух, распалывший некогда Архилоха к первым ямбам, еще жив в мятежной европейской душе» («Девятнадцатый век», 1922, разрядка моя. — Л. П.).

Вторым немаловажным поводом вспомнить об Андре Шенье, его ямбах и его трагической судьбе (он был гильотинирован якобинцами незадолго до окончания якобинской диктатуры) стал расстрел Н. Гумилева в августе 1921 г., который вписался в парадигму Андре Шенье: «поэт и власть»<sup>19</sup>. Как отмечает Е. П. Гречая

---

<sup>18</sup> Н. Я. Мандельштам пишет: «Поэзию XX века О. М. пересмотрел в 22 году. Случилось так, что два молодых человека решили попробовать, каково быть частными издателями, и заказали О. М. антологию от символистов до «сегодняшнего дня». Антологию запретили» (Мандельштам 1999: 285). В результате — серия статей о русской поэзии, которая проливает свет и на стихотворение «Нашедший подкову».

<sup>19</sup> Подробнее см. Гречая 1995: 465—466.

ная, под впечатлением от гибели Гумилева Г. Адамович посвящает свой стихотворный сборник «Чистилище» (1922) «Памяти Андрея Шенье»; М. Зенкевич посвящает свой перевод последних од и ямбов Шенье «Памяти Н. Гумилева»; цикл М. Цветаевой «Андрей Шенье», написанный в том же 1922 г. за границей (*Андрей Шенье взошел на эшафот. / А я живу — и это страшный грех*), однозначно воспринимается как реакция на казнь Гумилева<sup>20</sup>. Хотя Мандельштам воспринял расстрел Гумилева очень лично (об этом есть свидетельства Н. Я. Мандельштам, А. А. Ахматовой), никаких литературных эпитафий или посвящений другу и брату по акмеизму он не оставил, если не считать стихотворения «Умывался ночью на дворе...» (1921 г). В свете всего вышеизложенного можно предположить, что в этом стихотворении мотив казни (*Звездный луч — как соль на топоре*<sup>21</sup>) отсылает одновременно и к расстрелу Гумилева (что неоднократно отмечалось), и к казни Шенье. Более очевидна эта двуплановость — в варианте к стихотворению «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» (1922), в котором упоминаются не только *соль на топоре*, но и *заговорщишки* (Гумилев, как и Шенье, обвинялся в заговоре<sup>22</sup>):

*Пусть заговорщишки торопятся по снегу / И кто-то говорит, и хрупкий наст скрипит, / Есть соль на топоре, но где достать телегу / И где рогожу взять, когда деревня спит?* (цит. по Сегал 1998б: 685)<sup>23</sup>.

Хорошее знание поэзии французских революций (О. Барбье, А. Шенье) и «французской» античности XVIII в. (А. Шенье) выдает поэзия и проза Мандельштама 1920-х гг. Поскольку французское влияние в «Нашедшем подкову» ощущается менее всего, то

<sup>20</sup> Документальное свидетельство тому — в Гречаная 1995: 595.

<sup>21</sup> *Топор* в мандельштамоведении связывался с масонской символикой, с «Заблудившимся трамваем» Н. С. Гумилева (*В красной рубашке, с лицом, как вымя, / Голову срезал палач и мне* (см. Сегал 1998б: 674).

<sup>22</sup> О Шенье пишет Анри де Латуш, первый публикатор и биограф Шенье: «Объявленный врагом народа, избалованный в том, что он писал против свободы и защищал тиранию, он был также обвинен в странном преступлении — в заговоре с целью побега из тюрьмы» («О жизни и сочинениях Андрея Шенье»). Гумилев же дал согласие на участие в Кронштадтском заговоре, в чем и сознался на следствии (см. Степанов 1991).

<sup>23</sup> *Топорище* в другом стихотворении тоже привязано к историческим реалиям: *И для казни петровской в лесу топорище найду* 1931.

дальше схема изложения будет такой: свидетельство знакомства Мандельштама с тем или иным произведением Шенье и Барбье, отражение этого произведения в стихах и прозе Мандельштама, и, наконец, его влияние на «Нашедшего подкову».

Начнем с А. Шенье<sup>24</sup>. В конце 1922 г. Мандельштам пишет «Заметки о Шенье» (датировка по А. Г. Мецу, см. Мандельштам 1995: 626; а также Левинтон 1994: 33); в том же 1922 г. он заявляет на литературную секцию РАХН доклад «Андре Шенье и жанр газетной статьи в эпоху французской революции» (отмечено там же). «Заметки о Шенье» и сохранившиеся черновики к ним интересны для нас тем, что в них прямо и косвенно упоминаются стихотворения, которые — с большей или меньшей долей вероятности — послужили источниками «Нашедшего подкову».

Прежде всего в «Заметках о Шенье» прямо упоминается гражданская ода «Le Jeu de paume» [Игра в мяч]: «В „Jeu de paume“ наблюдается борьба газетной темы и ямбического духа...». Строки этой оды перелаживаются в статье «Слово и культура» (1921):

Шенье: *O jour! jour triomphant! jour saint! jour immortel! / (...) / O soleil, ton char étonné / S'arrêta. (...)* [О день! день триумфа! святой день! бессмертный день! / О солнце, твоя удивленная колесница / Остановилась];

Мандельштам: «Остановить? Зачем? Кто остановит солнце, когда оно мчит на воробьиной упряжи в отчий дом, обуянное жаждой возвращения? Не лучше ли подарить его дифирамбом, чем вымалывать у него подачки?»

Мандельштамовский топос французских революций, составленный из «Le Jeu de paume» (одновременно оды А. Шенье и картины Л. Давида «Клятва в зале для игры в мяч»), аллегии лошадей (коня), льва, идущих от поэзии О. Барбье — вошел в «Шум времени» (1923), в эпизод, посвященный русской революции 1905 г.:

---

<sup>24</sup> Сделаем одно библиографическое замечание. Сочинения А. Шенье были изданы посмертно. Во времена Мандельштама существовало два корпуса стихотворений. Самое первое издание, А. де Латуша (1819), с редакторскими правками, сокращениями, с редакторскими заглавиями и композицией стихотворений, выдержало много изданий, пока в 1874 не появилось издание Г. Шенье. Каким изданием пользовался Мандельштам, неизвестно (в опубликованном перечне изданий книг Мандельштама Шенье не значится).

«Тысяча девятьсот пятый год — химера русской Революции... Уже изда- лека петербуржцы тебя чуяли, улавливали цоканье твоих коней и ежи- лись от твоих сквозняков в проспиртованных аудиториях Военно-меди- цинской или в длиннейшем „jeu de raume“ меншиковского университе- та, когда рявкнет, бывало, как рассерженный лев, будущий оратор-армя- нин на тщедушного с.-р. или с.-д.».

И в «Нашедшем подкову» есть отголоски «Le Jeu de raume». Об этом см. комментарии к опорным словам **повязка 40; лапта 53, Дети играют в бабки... 54, шар 58, яблоко 62**; о более явных подтекстах из «Le Jeu de raume» в другом мандельштамовском стихотворении, «Язык булыжника мне голубя понятней...» того же года, см. **53, 58, 62**.

Косвенное упоминание еще одного жанра, «научной поэзии», в «Заметках о Шенье», заставляет предположить хорошее знание ранней поэмы Шенье «L'Invention» [Изобретение, или Замысел], на тему создания поэзии<sup>25</sup>. Идеи Шенье не выходят за рамки классицистической французской поэтики — спора «о старых и новых»: поэт современности должен следовать образцам класси- ческой античности органично, не насилуя свой стиль; для нового времени и новых открытий (Горичелли, Ньютона, Кеплера и Га- лилея) нужен новый Вергилий<sup>26</sup>. Переложение этих идей, в рам- ках «вечного возвращения», можно найти в статье Мандельштама «Слово и культура» (1921):

---

<sup>25</sup> К такому же выводу приходит и Д. Сегал. Вот что он пишет в дополне- ние к теме «Шенье — Гумилев» (Д. Сегал придерживается старой датировки «Заметок о Шенье» — 1915 г.): «Мандельштам употребил *гумилевский* термин „Научная поэзия“ для обозначения содержания поэмы Шенье „L'Invention“, посвященной безграничным перспективам поэзии... в „Заметках о Шенье“ Мандельштам закодировал поэтическую судьбу и — значимым зиянием — гражданскую трагедию Гумилева» (Сегал 1998а: 187).

<sup>26</sup> Сходные вопросы — в прозаическом фрагменте «Опыт о причинах и следствиях совершенства и упадка литературы и искусства», а также в «Ami, chez nos Français ma Muse voudrait plaire...». Это последнее стихотворение примечательно тем, что в нем Шенье фактически излагает интертекстуаль- ную теорию заимствований, мимо которой Мандельштам едва ли мог прой- ти. Достоин упоминания еще одно произведение в стиле научной поэзии, с аллегорическими соловьями (поэт как соловей, который свободно поет на природе) — *Quand la feuille en festons a couronné les bois, / L'amoureux rossignol n'étouffe point sa voix...*, которая в «Заметках о Шенье», возможно, дала «ожере- лье из мертвых соловьев» (ОМ, II: 164).

«Серебряная труба Катулла:

Ad claras Asiae volemus urbes —

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Ног ведь это *должно* быть по-русски... И так, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы — и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость... Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином».

Шенье в «L'Invention» сопоставляет древние языки (в частности латинский), языки великой литературы и современные романские языки (в основе которых — латинский): романские языки, которые при своем рождении были дикими, варварскими и неблагозвучными, теперь достигли того уровня, когда и на них может создаваться литература:

*Quand le Nord, s'épuisant de barbares essaims, / Vint, par une conquête en malheurs plus féconde, / Venger sur les Romains l'esclavage du monde, / De leurs affreux accents la farouche âpreté / Du latin en tous lieux souilla la pureté: / On vit de ce mélange étranger et sauvage / Naître des langues sœurs, que le temps et l'usage, / Par des sentiers divers guidant diversement, / D'une lime insensible ont poli lentement / [далее описываются романские языки — испанский (кастильский), португальский, итальянский, французский; о французском — ] / Et notre langue même, à tout esprit vulgaire / De nos vers dédaigneux fermant le sanctuaire.*

Прозаическое переложение Мандельштамом этого места — в статье «О природе слова» (1921—1922):

«Когда латинская речь, распространившаяся по всем романским землям, зацвела новым цветением и пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература, детская и убогая по сравнению с латинской, но уже романская».

Хорошее знание «L'Invention» Шенье выдают и другие мандельштамовские статьи о поэзии 1921—1923 гг., где помимо упоминаний Шенье проговариваются его идеи — в частности идея изобретения — *invention* и идея примера — *exemple*:

«Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель... Поэзия дышит ртом и носом, и воспоминанием и изобретением. Нужно



быть факиром, чтобы отказаться от одного из видов дыхания» («Литературная Москва». 1922).

«Собственно творческой в поэзии является не эпоха и з о б р е т е н и я, а эпоха подражания. Когда требники написаны, тогда-то и служить обедню» («Буря и натиск», 1923, разрядка моя. — Л. П.).

Заметим, что в более позднем по времени «Разговоре о Данте» (1933) та же ситуация «заимствования — оригинального творчества» подается уже через призму Библии и схоластики, хотя *exemplum* — ‘пример’ — все-таки указывает на Шенье:

«Антиномичность дантовского „опыта“ заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Пример извлекается из патриаршей торбы древнего сознания с тем, чтобы быть возвращенным в нее обратно. Эксперимент, выдергивая из суммы опыта те или иные нужные ему факты, уже не возвращает их обратно по заемному письму, но пускает в оборот» (разрядка моя. — Л. П.)<sup>27</sup>.

По-видимому, целый комплекс мотивов, образов из «L’Invention» Шенье перешел в стихотворение «Нашедший подкову». Описание поэтического изобретения (*invention*) поэта современности как колесничного состязания с Вергилием и Гомером и как самостоятельного плавания без ориентиров в лице поэтов античности вполне могло стать источником соответствующих эпизодов III и I строф:

---

<sup>27</sup> По-видимому, влияние Шенье на Мандельштама сохраняется и в 30-е гг.: эпиграф к «L’Invention» Шенье, *Audendum est* [да будет позволено], грамматически — герундив с семантикой долженствования, перекликается с «долженствующая быть хвалимой» — *laudatura est* из «Путешествия в Армению» (1931—1932). Ср.:

«— Ты в каком времени хочешь жить?

— Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном — в „долженствующем быть“.

— Там мне дышится. Так мне нравится. Есть верховая, конная, басмаческая честь. Оттого-то мне и славный латинский „герундиум“ — это глагол на коне.

Да, латинский гений, когда был жаден и молод, создал форму повелительной глагольной тяги как прообраз всей нашей культуры, и не только „долженствующая быть“, но и долженствующая быть „хвалимой“ — *laudatura* [должно быть — *laudanda*. — Л. П.] *est* — та, что нравится...». А весь пассаж перекликается с грамматическим пассажем из «Заметок о Шенье» (ОМ, II: 163) и из «Литературной Москвы».

*Mais, qu'après de leur chars, dans un char enlevée, / Sur leurs sentiers marqués de vestiges si beaux, / Sa roue ose imprimer des vestiges nouveaux! / Quoi! faut-il, ne s'armant que de timides voiles, / N'avoir que ces grands noms pour nord et pour étoiles, / Les côtoyer sans cesse, et n'oser un instant, / Seul et loin de tout bord, intrépide et flottant, / Aller sonder les flanc du plus lointain Nérée, / Et du premier sillon fendre une onde ignorée?*

Немаловажно и то обстоятельство, что в «L'Invention» упоминается Пиндар (возможно, это упоминание спровоцировало Мандельштама на подзаголовок «Пиндарический отрывок»). Наконец, в «L'Invention», полной перифраз и метонимий, называются *человеческие губы* — *Un langage sonore, aux douceurs souveraines, / Le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines*, заимствованные Мандельштамом, см. 80.

Третий жанр, в котором писал Шенье, античный, также обсуждается в «Заметках о Шенье». Это идиллии, или буколики (в разных изданиях Шенье одна и та же группа стихотворений дается то как «идиллии», то как «буколики»):

«Что такое поэтика Шенье? ... Различаются явно: пасторально-пастушеская (Bucoliques, Idylles) и грандиозное построение почти „научной поэзии“»;

«Странно после античной элегии со всеми аксессуарами, где глиняный кувшин, тростник, ручей, пчелиный улей, розовый куст, ласточка — и друзья, и собеседники, и свидетели, и соглядатаи любящих, найти у Шенье уклон к совершенно светской элегии в духе романтиков, почти Мюссе, как, например, третья элегия „A Camille“».

Пасторально-пастушеской буколикой, или идиллией (у Шенье — без перечисленных античных аксессуаров, но в античной стилистике), могла быть для Мандельштама одно из двух стихотворений, которые в русской переводческой традиции назывались «Неэра». С большей долей вероятности это буколическая идиллия «Accours, jeune Chromis, je t'aime, et je suis belle...»<sup>28</sup>, с мень-

<sup>28</sup> Впервые приводится в «Гении христианства» Шатобриана. Шатобриан о Шенье: «Революция отняла у нас человека, обладавшего редкостным даром сочинения эклог, господина Андре Шенье. Мы видели рукописный сборник его идиллий, где есть вещи, достойные Феокрита» (цит. по: Французская элегия XVIII—XIX в. 1989). «Accours, jeune Chromis...» — одно из наиболее популярных у русских поэтов стихотворение Шенье (там же). В изданиях XIX в. она публиковалась то как буколика, то как идиллия, то как отрывок (или даже два отрывка). Благодаря героине Неэге (Néège) на русский язык она переводилась как «Неэра» (Д. П. Ознобишин), «Неэра» (В. И. Любич-Романов) и т. д., см. § 4.4.2.

шей долей вероятности — «трагическая» «Néæge» (Néère) [Неэра], обе с выходом на морскую тематику. Об этом см. комментарий к опорному слову **Неэра** 50. В вариантах к статье «Заметки о Шенье»<sup>29</sup> упоминаются еще две идиллии, повлиявшие своей образностью и мотивами на «Нашедшего подкову». Одна из них, «L'Aveugle» [Слепец], со слепцом-Гомером<sup>30</sup>, могла послужить источником строк 41—44, описывающих исцеление от беспамятства, вызванного запахом растений. У Шенье же описывается беспамятство от напитка из собранных трав:

*Ensuite, avec le vin, il versait aux héros / Le puissant népenthès, oubli de tous les maux;  
/ Il cueillait le moly, fleur qui rend l'homme sage; / Du paisible lotos il mêlait le  
breuvage; / Les mortels oublièrent, par ce philtre charmés, / Et la douce patrie et les  
parents aimés.*

Есть и прозаическая рецепция этого пассажа, ср. заимствования — *мудрый, готовил настой* в статье «О природе слова» (1921—1922):

[об И. Анненском] «А в это время директор Царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом, выпитывая в себя змеиный яд *мудрой* эллинской речи, готовил настой таких *горьких, полынно-крепких* стихов, каких никто ни до, ни после его не писал»<sup>31</sup>.

Еще одна идиллия, которую Мандельштам мог знать, кстати с *кувшином* и *ручьём* (как в «Заметках о Шенье») — «Hylas» [Гилас] — могла дать образ **знаменитого горного кряжа** 24. Гилас — один из аргонавтов, в связи с чем в идиллии Шенье упоминается строительство корабля на горе Пелион, ср.: *Le navire éloquent, fils des bois du Pénée* [красноречивый корабль, сын лесов Пеней<sup>32</sup>]. Эта же идиллия дала мотив **кувшина** 83, от которого остается ощущение

<sup>29</sup> Приводятся в Мандельштам 1993: 550—552.

<sup>30</sup> Заслуживают внимания и другие упомянутые идиллии: в «Антологии житейской глупости» элегия Шенье «В древнем вкусе» названа «Альционой», по самому примечательному образу (*Это Гарик Ходасевич, по фамилии Греницион, / Несмотря что Альциона есть элегия Шенье...* 1925).

<sup>31</sup> Другая идиллия «Ceta, mont ennoblí par cette nuit ardente...» [свободное переложение А. С. Пушкина — «Покров, упитанный язвительною кровью...»], с горой Этой, на которой Геракл вырывает пихты для костра, с ветром (*Le vent souffle et mugit...*), могла дать мотив сосен, стоящих на знаменитом горном кряже.

<sup>32</sup> Точнее, не названного Пелиона, где протекает река Пеней.

**тяжести 82**, ср. *тяжелый кувшин* в строке *Dans le cristal sonnante plonge l'urne pesante*.

Подтексты из поэзии Шенье более отчетливо обнаруживают себя в других стихотворениях 1920-х: помимо «Язык булыжника мне голубя понятней...» (с «Le Jeu de raime», что неоднократно отмечалось) это стихотворение «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (1922), переработка экфрагмиса Шенье «Sur un groupe de Jupiter et d'Europe» [На изображение Юпитера и Европы]<sup>33</sup>. Шенье в качестве источника выдает параллельное место из прозы Мандельштама (статья «Пшеница человеческая», 1922), где *Зевс* (из мандельштамовского стихотворения) назван *Юпитером*, как и у Шенье, предпочитавшего, в отличие от Мандельштама, древнегреческим названиям — латинские<sup>34</sup>:

«...Юпитер превратился в простого быка [начало экфрагмиса Шенье — *Étranger, ce taureau* (...) — Л. П.], чтобы на широкой спине, тяжело фыркающая и с розовой пеной усталости у губ, перенести чрез земные воды драгоценную ночь [Шенье: *charge adorée*. — Л. П.] — нежную Европу, и та слабыми руками держалась за квадратную шею [Шенье: (...) *d'une main tremblante / Tient sa corne d'ivoire*... — Л. П.]»,

а также повтор строчки Шенье *Et, redoutant la vague et assauts humides* в *Видно, стращает ее вод маслянистый блеск*. Возвращаясь к «Нашедшему подкову», отметим, что и образно, и метрически<sup>35</sup>, и интертекстуально стихотворение «С розовой пеной усталости...» подготавливает его; об этом — комментарии к **ноша, хребет 4**.

Экфрагмис — это эллинистический жанр, описание чаш, статуй, картин и изображенных на них или ими сцен. В стихотворении «С розовой пеной усталости...» Мандельштам от экфрагмиса Шенье заимствует только I и III строфы, с описанием мифа, а II строфа, об искусном воплощении мифа в бронзе, вынесена за скобки. Зато в жанре экфрагмиса выполнено более позднее стихотворение Мандельштама, 1937 г., — описание кратера в стихо-

<sup>33</sup> Другим источником, живописным, назвалась картина В. Серова «Похищение Европы».

<sup>34</sup> Мандельштам в 1920-е гг. отдавал предпочтение Древней Греции и древнегреческим именам, ср.: «Рим — Эллада, лишенная благодати» («Скрябин и христианство»).

<sup>35</sup> «...дольники 1922 г. предшествуют у Мандельштама первым его опытам в области свободного стиха» (Тарановский 1962: 123).

творении «Кувшин»<sup>36</sup>. Еще один отголосок Шенье? И можно ли связать *кувшин* одноименного стихотворения 1937 г. и *кувшин* «Нашедшего подкову» с поэзией Шенье? Вероятность небольшая, о **кувшине** в «Нашедшем подкову» см. 83.

Еще одно стихотворение, «Венецкой жизни...» (1920), может быть прочитано на фоне Шенье-Пушкин: в нем *Vesper* восходит к незаконченному фрагменту Шенье «*Près des bords où Venise est reine de la mer, / Le gondolier nocturne au retour de Vesper* (...)» и пушкинскому вольному переводу «Близ мест, где царствует Венеция златая...» (подробнее см. § 3.6.2).

В поэзии Мандельштама 30-х гг. густота цитирования Шенье явно ослабевает, и все же есть одно загадочное стихотворение, выпадающее из мандельштамовской образности и тематики, — мусульманское «Бежит волна-волной, волне хребет ломая...» (1935), которое звучит как свободная вариация на тему «Byzance», «Византии», А. Шенье («*Byzance, mon berceau, jamais tes janissaires / Du musulman paisible ont-ils forcé le seuil?*»)<sup>37</sup>. Сходство это обнаруживает себя на уровне мотивов, образов, звукописи. Если у Шенье противопоставляются спокойные мусульмане-*янычары* (помимо *янычар* упоминается *султан*), живущие *радостями жизни* (упоминается *гафем*), по законам Корана, — французам, нарушающим закон, несущим предательство, *смерть* и *разрушение*, то у Мандельштама все страхи и бесчинства советского строя (интерпретация Н. Я. Мандельштам) даются через Турцию, полуреальную, полуфантастическую.

Интертекстуальный слой Шенье в творчестве Мандельштама требует дальнейшего исследования (мы перечислили наиболее вероятные заимствования, переключек же между поэзией Шенье и поэзией и прозой Мандельштама существенно больше). Но уже и на этом этапе понятно, что поэзия Мандельштама вобрала в себя не только подлинную античность, но и античность, отражен-

<sup>36</sup> По-видимому, античный цикл 1937 г. тоже вобрал в себя поэзию Шенье и продолжил стихотворение «С розовой пеной усталости...»: Крит, дельфины, море; nereиды — узнаваемая топика Шенье.

<sup>37</sup> У Шенье, родившегося в Константинополе, Византия упоминается дважды. Второе стихотворение, «*Partons, la voile est prête, et Byzance m'appelle...*», переводилось Пушкиным, но при этом Византия выпала из текста перевода: «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...».

ную в новоевропейской поэзии. Это первый вывод, который позволяет сделать французский интертекстуальный слой.

Перейдем теперь к О. Барбье. В 1923 г. Мандельштам переводит «Ямбы» Огюста Барбье, за переводом следует оригинальное произведение на те же темы — «Язык бульжника мне голубя понятней...» (1923) и статья «Огюст Барбье (Поэт французской революции 1830 г.)» (1923).

Другое оригинальное произведение Мандельштама, «Сумерки свободы», построенное на образности стихотворения Барбье «Quatre-vingt-treize» [1793]:

*Un jour que de l'Etat le vaisseau séculaire, / Fatigué trop longtemps du roulis populaire, / Ouvert de toutes parts, à demi démâté, / Sur une mer d'écueils, sur des cieux sans étoiles*<sup>38</sup>, / *Au vent de la Terreur qui déchirait ses voiles, / S'en allait échouer la jeune Liberté*<sup>39</sup> и т. д.,

появляется в 1918 г. В нем судьба послереволюционной России описывается как плавание корабля государства, управляемого *мужами* в сумерках.

Такое же историсофское преломление поэзии Барбье получает в «Нашедшем подкову». Источники «Нашедшего подкову» — «L'émeute» [Мятеж], откуда образ ветра, налетающего на деревья, как предвестника большого исторического события, см. комментарии к 53, и «O Corse à cheveux plats! que ta France était belle...», цикл «L'idole» [Кумир], часть III, направленное против культа Наполеона (аллегорически представленного корсиканцем) в защиту Франции (ее аллегория — *cavale*, лошадь, или *jument*, кобыла, как в переводе Мандельштама). Сюжет «O Corse à cheveux plats!...» Барбье — свободная лошадь, не знающая ни стальной узды, ни золотых вожжей, ни руки хозяина, свободно бежит, где хочет; корсиканец, увидев ее аллюр, оседлал ее, заставил смять народы Европы, загнал ее, довел до изнеможения; и в день сражения, под обстрелом, лошадь упала, подмяв под себя и всадника. В переводе Мандельштама («Кобыла») финал стихотворения Барбье звучит так:

<sup>38</sup> Прозаическое использование *неба без звезд* — в статье «Девятнадцатый век»: «И все науки вместе шарили по беззвездному небу (а небо этого столетия было удивительно беззвездным)» (ОМ, II: 196).

<sup>39</sup> Перевод Мандельштама — «Когда корабль столетний государства...».

*Строгая ей бока, ломая позвоночник, / Ты взвил струной свою рабу / И бешеной  
узды холодную цепочкой / Рванул ей нежную губу, / И в поле, где война цветет,  
как поле гречи, / Стальной огрызок тебе, / Она, как на ковер, упала на карте-  
чи, / На ребра положив тебя.*

От Барбье в «Нашедшем подкову» — образ **коня**, лежащего в **пы-  
ли 65** [*foussière* — пыль, прах, упоминается у Барбье], **бег 67**  
[*course rapide*], **пышущий жаром иноходец** [*allure; haletante et sans  
force* — о лошади] **71**.

Обсуждаемый французский интертекстуальный слой позволя-  
ет сделать еще один вывод. Историческая мысль Мандельшта-  
ма подпитывается не только трактатами, публицистикой, романа-  
ми, но еще и поэзией. Аристотель писал, что поэзия философич-  
нее истории; так вот, для Мандельштама это действительно так.  
Уроки французских революций, воплощенные в поэзии О. Бар-  
бье и А. Шенье, образно и интертекстуально насыщают поэзию  
Мандельштама, обогащая и дополняя опыт частного человека,  
пережившего революцию XX в. и смену двух эпох, историческим  
опытом XVIII и XIX в.

#### 4.4.2. Комментарии к тексту

Название — **НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ** — кажется на первый  
взгляд ярким и броским, но в достаточной степени случайным,  
присоединенным к тексту стихотворения *par hasard*. Начнем с  
того, что «нашедший подкову» — это дескрипция с неясной ре-  
ференцией: имеется ли в виду конкретный субъект или родовой?  
Второй вопрос касается ассоциаций и дальнейшего развития мо-  
тива обретения подковы в тексте: что обрел «нашедший подко-  
ву»? предмет, который можно повесить над дверью? удачу, кото-  
рая в русских поверьях связывается с подковой? талисман, защи-  
щающий от напасти? На этот вопрос мы предложим ответ в  
следующем разделе (§ 4.4.3).

Подзаголовок стихотворения, сопровождавший в некоторых  
изданиях стихотворение «Нашедший подкову», — **ПИНДАРИ-  
ЧЕСКИЙ ОТРЫВОК** — поддерживается на текстовом, метриче-  
ском уровнях, не говоря уже об уровне мотивов.

Что касается строения текста «Нашедшего подкову», то его  
можно рассматривать как **отрывок**, который не имеет ярко  
выраженного зачина, зато имеет ярко выраженную концовку.

Пиндарическим отрывком «Нашедшего подкову» делают два обстоятельства. По своим метрическим особенностям «Нашедший подкову», написанное свободным стихом, вписывается в западноевропейскую (немецкую и отчасти французскую) традицию перевода пиндаровских од и подражания им<sup>40</sup>. Помимо этого, в «Нашедшем подкову» обнаруживают себя типично пиндаровские мотивы. К ним однозначно относятся колесничные состязания (36) и песни, посвященные победителям (эпиникии) (37—38); к ним также нередко причисляют мореплавание и строительство корабля, что нам кажется менее вероятным.

Отрывистый стиль, резкие переходы также придется считать заимствованной приметой пиндарического стиля, если, конечно, в стихотворении мы не обнаружим никаких сквозных тем и «скреп».

### *Первая часть*

#### *I и II строфы*

*Источники, подтексты, параллельные места*

**1 Глядим на лес и говорим** — всякий раз, когда *мы* ('люди') *глядим на лес, мы говорим...*: далее, 2—13 — прямая речь.

**2 Лес корабельный, мачтовый** — *лес*, пригодный для корабля; параллели *И корабельный лес* — *высокие дома* 1917; *⟨...⟩ порубка могоучего циркульного леса* 1930.

**4 ноша (и хребет 22)** — параллель в стихотворении с морской и мифологической топикой — «С розовой пеной усталости...» (1922), переработка экфрагмиса Шенье: [Зевс, везущий Европу по морю] *Ноша хребту непривычна* *⟨...⟩*; в этом стихотворении встречаются также *палуба*, как в 8, *лоно*, как в 12, *рыбы*, как в 45<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Сложная пиндаровская строфа в XVIII в. еще не была изучена и воспринималась как аметрический хаос, произвольно расчленяемый на строки. Соответственно, подражали Пиндару в Европе (особенно в Германии, от Клопштока до Гете и Гельдерлина) стихотворениями, написанными свободным стихом (см. Гаспаров 1989: 254). «Пиндарической» также считается метрически упорядоченная строфика оды Андре Шенье «Le Jeu de Raume» (Гречаная 1995).

<sup>41</sup> *Ноша, лоно* из стихотворения «С розовой пеной усталости...» определенно восходят к Шенье; есть небольшая вероятность, что и **влажность** в



**6 одинокими** — ‘не в составе леса, порознь, в виде досок корабля’. **6 пиниями** — *pinus*, лат., ‘сосна’, возможно, восходит к поэзии Овидия и Катуллы, у которых она метонимически означает ‘корабль’, отмечено И. И. Ковалевой<sup>42</sup>. Другое понимание — пиния как итальянская сосна, отм. Д. Майерс, А. Г. Мецем<sup>43</sup>.

**7 В разъяренном безлесном воздухе** — в *воздухе* моря, не леса, во время бури.

**8 отвес (и хрупкий прибор геометра 11)** — метафорическое (и перифрастическое) обозначение мачты. О строительных и архитектурных коннотациях мандельштамовского *отвеса* свидетельствует описание собора Notre Dame: *С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес* 1912<sup>44</sup>, а об уподоблении мачты — геометрическому прибору (*линейке*) — описание Адмиралтейства: *Ладья воздушная и мачта-недотрога, / Служа линейкою преемникам Петра, / Он учит: красота — не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра* 1913. Другое понимание отвеса, как инструмента строительства (англ. *ruler, line; symbol of strength and steadiness*), с опорой на «Илиаду» Гомера (*Словно правильный шнур корабельное древо*

---

«Нашедшем подкову» **11, 49**, отсутствующая в стихотворении «С розовой пеной усталости...» — от экфрагмиса Шенье (о волнах — *assaults humides* [влажные приступы (на Европу)], о Юпитере — *l'humide ravisseur* [влажный похититель]). К поэзии Шенье также можно возвести **лоно** 12 (его излюбленные перифразы с *sein* многочисленны, в частности, *sein des mers profondes* в стихотворении о Юпитере и Европе).

<sup>42</sup> Ср. подобную метонимию в русской поэзии — Батюшков «Элегия из Тибулла»: *Тогда не мчалась ель на легких парусах, / Несом ветрами в лазоревых морях*, которая приводится в Myers 1992 как подтекст к этой строфе.

<sup>43</sup> Д. Сегал видит в «Нашедшем подкову» овидиевский подтекст из *Tristia* (I, IV, 9): «*pineae texta sonant pulsu stridore rudentes* [сосновые обшивки [ребра] гудят, канатные [снасти] под ударами (ветра) скрипят (пер. Д. Сегала)], который охватывает **пинии**, звуки, издаваемые кораблем, сравнение бедного моряка с неумелым всадником и — как продолжение этого сравнения — крутую шею коня. По мнению Д. Сегала эта овидиевская тристия разворачивается в картины I—III строфы «Нашедшего подкову», в том числе благодаря сходству латинского *texta* с русским словом *текст* (Сегал 1998б: 534—536). Нам представляется, что ассоциации с Овидием (особенно *texta* : *текст*) не бесспорны.

<sup>44</sup> *Отвес* встречается и в прозе Мандельштама, также в связи с приданием формы — «Мысль Чаадаева — строгий отвес к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая» («Петр Чаадаев»).

*ровняет*, 15, 409—12) предлагает Д. Майерс (Myers 1991: 6—7).

**8 палуба** — метонимически означает корабль (продолжение списка частей корабля — 15—17).

**9 мореплаватель** — Ст. Бройд считает, что в подтексте зд. — строчка из «Стансов» А. С. Пушкина, о Петре I — *То мореплаватель, то плотник*, и под **мореплавателем** нужно понимать Петра I, который к тому же традиционно воспринимался как зачинатель новой эры в истории России (Broyde 1975: 179). Мы же склонны считать эту строчку Пушкина возможным источником, но никак не подтекстом. **Мореплаватель 9** и **мореход 19** — один образ, обобщенный, не требующий конкретизации; та же синонимия **мореплаватель/мореход** и даже в такой же последовательности — в статье «О собеседнике».

**11 геометр** — параллель более позднего времени *Скажи мне, чертежник пустыни, / Сытучих песков геометр, / Ужели безудержность линий / Сильнее, чем дующий ветр?* 1933—1934, с блоковским подтекстом. Не исключено и влияние Бергсона на формирование семантического комплекса «отвес (мачта) — геометр — строительство корабля»: «...nous naissons artisans comme nous naissons géomètres, et même nous ne sommes géomètres que parce que nous sommes artisans» [мы рождаемся ремесленниками, как мы рождаемся геометрами, и геометрами мы является в такой же степени, в какой мы являемся ремесленниками] (Bergson 1966: 44—45).

**12 притяжение земного лона** — первичное значение — закон гравитации, ср. параллель из прозы: «К девятнадцатому веку применимы слова Бодлэра об альбатросе: «Шатром гигантских крыл он пригвожден к земле». Начало столетия еще пробовало бороться с тягой земли» («Девятнадцатый век», 1922), вторичное значение, имплицитованное **лоном**, тяга вернуться домой, ср.: «живые силы эллинской культуры... устремилась в лоно русской речи» («О природе слова», ОМ, 1921—1922); [о символизме и футуризме] «...история... властно повелела им возвратиться в лоно обшей материнской стихии языка и поэзии» («Буря и натиск», 1923).

**14 А вдыхая запах** — всякий раз, когда мы ('люди') вдыхаем сосновый запах корабля и любуемся на сосновые доски... мы *говорим* 20; далее, 21—27 — прямая речь.

**15 смолистых слез, проступивших...** — почти дословный повтор стихотворения «За то, что я руки твои не сумел удержать...»: *Прозрачной слезой на стенах проступила смола* 1920.

**15 корабль** — Ст. Бройд указывает два возможных понимания слова-символа *корабль*: если основываться на параллельном месте из «Сумерек свободы» *В ком сердце есть, тот должен слышать, время, / Как твой корабль ко дну идет* 1918 (а также — *Чудовищна, как броненосец в доке, — / Россия отдыхает тяжело* 1913), — то это Россия и российская государственность, если на прозаической параллели — «...и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего» («О природе слова»), — то поэзию. Для нас же это образ-обобщение.

**18 вифлеемский мирный плотник** — новозаветный Иосиф, — первая примета христианства; вторая — *наша*, т. е. христианская, *эра* 55. **18 другой, 19 отец путешествий, друг морехода** — Петр I (Ст. Бройд, О. Ронен). Ст. Бройд приводит в качестве подтекста стихотворение Б. Лившица «Набережная» — *Кто здесь плотник, Петр или Иосиф, / Поздно было спрашивать, когда / Якоря у набережной бросив / Стали истомленные суда*. Соответственно, Петр I еще раз фигурирует в подтексте, теперь уже как **отец путешествий, друг морехода**. Другие предположения — Одиссей? Нептун? Арг, строитель корабля аргновтов? Наше понимание — в 9.

**21—22 на земле, неудобной, как хребет осла** — подтекст из фрагмента Архилоха «О Фасосе» в переводе В. Вересаева: *...как осла хребет, / Заросший диким лесом, он вздымается* (отмечено Д. Майерс, Myers 1991: 9).

**23 Забывая верхушками о корнях** — *сосны* зд. соединяют землю и небо.

**24 на знаменитом горном кряже** — возможно, Пелион, связанный, прежде всего, с путешествием аргонавтов (И. И. Ковалева). Самый вероятный претендент в подтексты — «Hylas» А. Шенье, см. § 4.4.1).

**25 пресный** — противопоставление *соленого* морского ветра (8) и *пресного* (над землей) ливня.

**26 безуспешно** — на тот момент. **26 соль** — обычное для латинского и древнегреческого языков именование моря. То, что *соль* связывался в сознании Мандельштама с *морем/океаном*, свидетельствуют строчки более позднего времени: *Греки сбондили Елену / По волнам, / Ну, а мне — соленой пеной / По губам* 1931; *В синий, синий цвет синели океана въелась соль* 1937, а также проза: «Это песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе оке-

анскую соль» («Разговор о Данте», 1933). 26—27 — общий смысл: *предлагая небу* ('физическому' и 'идеальному' одновременно) сделать их, сосны, кораблем.

*Язык, образы, мотивы, сюжет*

**Глядим и говорим 1, <вдыхая... любуясь...> говорим 14—20** — предпочтительно УЗУАЛЬНОЕ прочтение граммы настоящего времени, и тогда 1 л. Мн. ч. этих глаголов соответствует обобщенному субъекту, людям вообще. Общий смысл этого места такой: всякий раз когда мы ('люди') глядим на лес (<вдыхаем... любуемся...>), мы говорим. Тем самым обе строфы отражают общечеловеческую точку зрения.

С такой трактовкой согласуется родовая, а не конкретно-референтный статус следующих номинаций: *мореплаватель* 9, *отец путешествий, друг морехода* 19; ее также поддерживают вводимые в текст дескрипции — *кто введет в песнь имя* 37, *нашедший подкову* 73 с более явно выраженной родовой референцией.

В мандельштамоведении в образе *мореплвателя* видели:

- аргонавтов и корабль «Арго», отмечено Д. Майерс (Myers 1991: 9), И. И. Ковалевой (Ковалева, Нестеров 1995: 166—167)<sup>45</sup>;
- Овидия и его «вынужденное плавание к берегам Сарматии, осложняемое тем, что буря все время гонит корабль к берегам Италии» (Сегал 1998б: 534)<sup>46</sup>;
- Петра I (Ст. Бройд),

а в *отце путешествий, друге морехода* —

- Арга, строителя корабля «Арго» (И. И. Ковалева (Ковалева, Нестеров 1995: 168));
- Одиссея (V песня «Одиссеи» Гомера, Д. И. Черашняя (Черашняя 1981: 66);
- Посейдона, морского бога и покровителя Истмийских игр (К. Кэвэна (Cavanagh 1995: 167)).
- Петра I (Ст. Бройд, О. Ронен).

Заметим, что все исследователи прибавляли к этим фигурам некоторый комплекс мотивов, взятый из первоисточника (Пинда-

<sup>45</sup> Овидий, «Любовные элегии», II, II, 1—4, Катулл, стихотворение LXIV, Пиндар, IV Пифийская.

<sup>46</sup> Овидий, IV тристия из I книги.

ра, Овидия, Гомера) и реализованный в «Нашедшем подкову». Следствием «родовой» интерпретации, предлагаемой нами, является то, что необходимость в установлении личности мореплавателя и строителя корабля сама собой отпадает. Наконец, родовая интерпретация согласуется с намечаемой нами топикой первой части, а именно с закономерностями.

I и II строфы имеют зеркальную композицию. Обе они двухчастны: глаголами восприятия — *глядеть* I, 1 и *любоваться* II, 16, *вдыхать* II, 15 задается некоторый фрагмент действительности (*сосны* I и *корабль* II), который затем обсуждается и домысливается в прямой речи. Прямая речь вводится одним и тем же глаголом говорения — *говорить* I, 1; II, 20, в форме I л. Мн. ч.

Содержание прямой речи в I и II строфах также зеркально: в I — это переход от причины (сосен) к следствию (кораблю), а во II — от следствия (корабля) к причине (соснам). И там, и там эта цепочка разворачивается в воображаемую сцену — мореплавания и сопряженных с ним трудностей (в I строфе) и сосен, которые пытаются выполнить свое предназначение и стать кораблем (во II строфе).

Во II строфе также описывается строительство корабля как реальная, а не воображаемая картина.

Лексические переключки двух строф — следующие: точные повторы — *верхушки* 4, 23; синонимы — *ноша* 4 / *груз* 27 (применительно к соснам); *поскрипывать* 5 / *шуметь* 25 (также применительно к соснам); антонимы — *соленый* 8 / *пресный* 25. Общие мотивы — «сосны, становящиеся кораблем». Общая «подача» реальности — расщепление множества на единичные составляющие, «лес → *сосны/пинии*» (1—6) и «*корабль* 15 → *палуба* 8; *отвес* 8 и *хрупкий прибор геометра* 11 ('мачта'); *доски* 16; *переборки* 17; *обшивка* 15.

### III — IV строфы

*Источники, подтексты, параллельные места*

**28 С чего начать?** — продолжая анализ пушкинских подтекстов в «Нашедшем подкову», Ст. Бройд приводит заключительную строчку «Осени» *Куда ж нам плыть?* как синтактико-ритмическую модель для этой строки (Broyde 1975: 182). **28 начать** — имеется в виду поэтическое творчество; зд. и дальше — внутренний монолог поэта.

**29 трещит и качается** — предикаты отсылают к *поскрипывающим* 5 и *шумящим* 25 соснам, а также к *пляшущей* палубе 8.

**30—32** — общий смысл: как сосны предшествуют кораблю и содержат его в себе, точно так же *воздух* и *земля* предшествуют поэтическому творчеству и содержат его материал (*сравнение, метафору*) в себе. Эти строки напоминают об «L’Invention» Шенье, с природой-матерью, диктующей законы творчества. Мотив творящей природы находит продолжение сначала в «Армении» (1930) — *Лазурь да глина, глина да лазурь, / Чего ж тебе еще? Скорей глаза сощурь, / Как близорукий шах над перстнем бирюзовым, / Над книгой звонких глин, над книжною землей, / Над гнойной книгой, над глиной дорогой, / Которой мучимся, как музыкой и словом,* а затем в «Восьмистишиях» — *И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме* 1933—1934.

**32 Земля гудит...** — параллель — вариант к «Оде Бетховену» (1914) — *Когда земля гудит от грома.*

**33 двуколки** — колесницы встречаются в поэзии Мандельштама неоднократно, а *двуколки* (как и *квадриги*) — по одному разу. В «Антологии античной глупости», как и в статье «Слово и культура» (см. комментарии к **34** и § 4.4.1), колесница связана с богами: *Катится по небу Феб в своей золотой колеснице* — / *Завтра тем же путем он возвратится назад* 1912(?); вариант к 4-й строфе «Ода Бетховену» опять-таки соединяет *колесницу* и *полубога* — *Диониса: Тебя предчувствуя в темнице, / Шенье достойно принял рок. / Когда на черной колеснице / Он просиял, как полубог, дек. 1914* (цит по: Сегал 1998а: 325)<sup>47</sup>. Если в подтексте — колесницы, идущие от Шенье («L’Invention»), *char*, то весьма вероятно французско-русская звуковая переключка *char : шар* **58**, подсказанная нам А. К. Жолковским.

**34 В броской упряжи густых от натуги птичьих стай** — другие контексты для *птичьих упряжей* отмечает Ст. Брод: это статья «Слово и культура»: «Остановить? Зачем? Кто остановит солнце, когда оно мчится на воробьиной упряжи в отчий дом, обуянное жаждой возвращения? Не лучше ли подарить его дифирамбом, чем вымалывать у него подачки? (ОМ, II: 168) и стихотворение «Сумерки свободы»: *Мы в легионы боевые / Связали ласточек — и вот / Не видно солнца; вся стихия / Щебечет, движется,*

<sup>47</sup> Немаловажно для нас и упоминание Шенье рядом с *колесницами*.

живет 1918. На возможный подтекст к этому месту — «Гимн Афродите» Сафо — наше внимание обратил М. Л. Гаспаров: *Стала на червонную колесницу; / Словно вихрь, несла ее быстрым лётном, / Крепкокрылая, над землею темной / Стая голубок* (пер. Вяч. Иванова); *⟨...⟩ всходила / На колесницу / Золотую. Мчала тебя от неба / Над землей воробушков милых стая; / Трепетали быстрые крылья птичек / В даях эфира* (пер. В. В. Вересаева). Еще один контекст, где соединены густота и птичьи стаи — стихотворение «Все чуждо нам в столице непотребной...» (1918): *И птичьих стай густые перелеты / Угрюмые волнуют небеса.*

Мы полагаем, что место **33—36** нужно понимать так: двуколки богов стремятся превзойти колесницы участников состязаний (последние метонимически представлены как **храпящие любимцы ристалищ**). Более естественным было бы понимать это место как соперничество поэта или поэзии<sup>48</sup>, представленных *птичьей упряжью*, с участниками колесничного состязания, если бы не отсутствие подобных контекстов в творчестве Мандельштама.

**37** — зачин строфы **Трижды блажен**, возможно, восходит к «Энеиде» Вергилия (I, 94), которая входила в программное гимназическое чтение (отмечено М. Л. Гаспаровым). **37 имя** — *имя* победителя, как в эпиникиях Пиндара.

**38—39** — общий смысл — *имя* как отличительная примета песни позволяет ей сохранить память о победителе и тем самым обеспечивает песни более долгое существование. **Имя** как мотив «личное» подготавливает появление «я» во второй и третьей частях стихотворения (наблюдение А. К. Жолковского, устное сообщение).

**40 повязка** — восходит к самому началу оды Андре Шенье «Le Jeu de raume» — *Reprends ta robe d'or, ceins ton riche bandeau, / Jeune et divine Poésie* [Снова надень свое золотое платье, повяжи [голову] богатой повязкой, / Юная и божественная Поэзия]. Среди других источников называлось античная Мнемозина, богиня, связанная

---

<sup>48</sup> М. Л. Гаспаров так и объясняет это место, со ссылкой на Автомедонта из начала «*Argi amandi*» Овидия. Такого же мнения придерживается Д. Майерс, также со ссылкой на Овидия (и на «Слово о полку Игореве») (Myers 1991: 17). Третий источник, в котором представлена колесница поэтов — это «*L'Invention*» Шенье, см. § 4.4.1.

с памятью, и мать муз, имевшая повязку (диадему) (эпиникии Пиндара) (отмечено Ст. Бройдом).

**41 исцеляющий** — параллель *Слово — чистое веселье, / Исцеленье от тоски!* 1915. **41 беспаямство** — параллель *В беспаямстве ночная песнь поется. / <...> / Среди кузнечиков беспаямствует слово,* стихотворение «Я слово позабыл...» 1920 (ср. также вариант этого стихотворения — *А на губах, как черный лед, горит / И мучит память: не хватает слова. / Не выдумать его: оно само гудит, / Качает колокол беспаямства* *ночного*). О преодолении беспаямства — статья «Скрябин и христианство»: «Это муза припоминания — легкая Мнемозина, старшая в хороводе. С хрупкого, легкого лица спадает маска забвения — проясняются черты; [далее о Скрябине. — Л. П.] торжествует память — пусть ценою смерти: умереть значит вспомнить, вспомнить — значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение, хотя бы это стоило смерти» (цит. по: Мандельштам 1993).

**42—44 мужчина... сильный зверь... чобр** — это типичная для Мандельштама иерархия живых существ, от высших (*мужчина*) до низших (наблюдение М. Л. Гаспарова). Подобная иерархия есть в стихотворении «Ламарк» (1932).

**44 чобр**, эфириносный кустарник (отмечено в ОМ, I: 497), встречается еще и в варианте к стихотворению «Нет, не мигрень...» (1931): *Да коктебельского горького чобру пучок положи мне под голов[у]* (ОМ, I: 394). Соотнесенность поэзии (античной или в античных тонах) с дикими (крымскими?) растениями, воздействующими на человеческие ощущения — обоняние, вкус, — встречается и в прозе (место об Анненском в статье «О природе слова»). Возможный источник обоих эпизодов — «L'Aveugle» [Слепец] А. Шенье, с описанием настоя трав, дающего забвение.

*Язык, образы, мотивы, сюжет*

В III—IV строфах на уровне тем и мотивов происходит резкий переход к теме поэтического творчества и обстоятельствам, его порождающим.

III строфа переключает читателя с общечеловеческой точки зрения на точку зрения поэта. Открывающая этот фрагмент строка — *С чего начать?* 28 — кладет начало внутреннему монологу поэта, который продолжается размышлением о выборе слов — *Ни*



*одно слово не лучше другого* 31. В этой строфе используется преимущественно НАСТОЯЩЕЕ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОЕ время, передающее то, что происходит в момент обдумывания или внутреннего проговаривания, например, *Все трещит и качается* 29. IV строфа, с УЗУАЛЬНЫМ временем, опять возвращает читателя к общечеловеческой точке зрения: [*песнь*] *дольше живет среди других* 39.

Внутренний монолог в III строфе посвящен не воображаемым сценам, как в I и II строфах, а реальности. Причем на сей раз реальностью становится даже и издаваемые звуки, *Все трещит и качается* 29, которые отсылают читателя к двум предшествующим строфам. Вторично появляется в этой строфе и *воздух* 30, только на этот раз он связан не с мотивом моря, а с мотивом творчества.

Некоторые параллели III строфы с двумя предшествующими можно видеть в том, что мир (ранее он был представлен *соснами*, теперь — *землей* и *воздухом*) предназначен для человеческой деятельности, будь то ремесло или творчество; в III строфе появляется дополнительный смысл — мир содержит в себе потенциальную творческую энергию. Еще одним скрепляющим звеном между III строфой и предшествующей является *земля* 32, хотя и в другом значении.

III—IV строфы объединены и тематически (о поэзии), и логически — тесной причинно-следственной связью: мир рождает поэзию, поэзия должна сохранить память о реальных событиях (блажен тот поэт, который введет в песнь имя), тогда беспмятство минует эту песню. Еще одним связующим звеном между III и IV строфами является мотив «лучший», «избранный», «отмеченный»: 31, 36, 40.

«Пиндаровский» слой этих двух строф обширен. Появление пиндаровского мотива колесничных состязаний связано с мотивом творчества опосредованно, через пиндаровские эпипикии (песни на победу в играх), которые сочинялись в честь победителя. Отсюда второй после колесничных состязаний пиндаровский мотив — имя победителя, которое должно прозвучать в оде.

IV строфа может служить примером поэтики опущенных звеньев, с одной стороны, и излишеств — с другой. Мандельштам опускает существенные детали в расчете на эрудицию читателя — например, чье имя должен ввести поэт в песнь. Эта деталь восстанавливается при помощи пиндаровского подтекста — *имя*

победителя. Зато в этой строфе с чрезвычайной подробностью и тщательностью выписаны детали, которые не имеют никакого отношения к сюжетной линии: это, например, троекратное объяснение причины одуряющего запаха.

### *У строфа*

#### *Источники, подтексты, параллельные места*

Традиционно, начиная со Ст. Бройда, в качестве параллелей к месту 45—52 приводились статья «Слово и культура» (1921) —

«Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие времена, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен»,

и строчка из стихотворения «Сестры — тяжесть и нежность...» —

*Время вспахано плугом и роза землю была 1920,*

а само это место интерпретировалось как рассуждение о поэзии<sup>49</sup>. В качестве контрпримера к такому пониманию можно привести другое рассуждение Мандельштама, в основе которого также положен образ вспаханной земли:

«Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании и зерна старого сюжета дали обильные всходы» («А. Блок», 1921—1922).

Мы же придерживаемся буквального понимания этого места. Как можно было видеть из толкований ключевых слов, приведенных в главах I—III, космологическая составляющая в стихотворениях Мандельштама имеет самостоятельную ценность. *Воздух* — чрезвычайно употребительное слово; более того, во многих контекстах оно является семантически выделенным, отмеченным (см. § 1.4.3). Мандельштамовская космология, как правило, не смешивается с другими тематическими областями, не служит

<sup>49</sup> *Воздух и поэзия, воздух и стих*, соотносятся в некоторых прозаических контекстах: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» («Четвертая проза»); «Воздух стиха есть неожиданное» («О собеседнике»), но при этом *воздух* никогда не служит в поэзии Мандельштама эмблемой или аллегорией поэзии.

вспомогательным средством символов и аллегорий (единственное исключение из этого правила — это слово *солнце*).

Есть еще один веский довод в пользу буквального прочтения V строфы — семантизация фонетического контекста *воздуха*. На звукописном фоне других строф (см. § 4.6) фонетическая густота звуков (и букв), из которых состоит слово *воздух*, особенно *В*, неслучайна. Это инструментовка V строфы

— на **В**: четыре из восьми строк начинаются на *В*, и кроме этого *В* становится самостоятельной фонетической темой: *Воздух быВает темным как Вода... Все жиВое В нем плаВает... плаВниками... В котором... ВлажнЫй... Вилами... Воздух... В него... ВыЙти... Войти* 45—52;

— на **О**: *вОздух... т[О]мным... вс[О] живОе* 45;

— на **З**: *воЗдух* 45; *черноЗем... Заново... треЗубцами... воЗдух Замешан... Земля... иЗ него нельЗя* 49—52;

— на **Д**: паронимия *возДух* : *воДа* 45; *Движутся... лошаДи... кажДую* 48—49; *возДух... трУдно* 51—52;

— на **У** (ударное в 5 случаях и неударное — в 13 остальных): *упрУтую* 47, *трезУбами, плУгами* 50, *зУсто* 51, *трУдно* 52;

— на **Х**: *воздуХ* 45, 51 : *Хрусталь... шараХаются... распаХанный* 48—49.

Анаграмма *воздуха*, скорее неосознанная, чем осознанная, в IV—V строфах складывается, в частности, из следующих звуковых (и буквенных) комплексов: *ЗапаХ, ДУХ, ВОДа, ХрУсталь, ДвижУтся, ЗанОВО, трУдно, ВОйти*<sup>50</sup>.

По поводу семантизации фонетики Т. М. Николаева пишет:

«Хотя известный тезис К. Уоткинса о том, что анаграммы — это язык богов, а аллитерации — язык людей, может быть оспорен (можно выстроить промежуточные случаи), несомненно, что в случае анаграмм мы уже имеем заданное слово... Причудливая игра его обломков имеет свой собственный ритм и постепенно собирается, как мозаичная картинка, в перцепции воспринимающего» (Николаева 2000: 432).

<sup>50</sup> Другие случаи анаграммирования в поэзии Мандельштама: др.-греч. χελιδών [хелидон], 'ласточка', в «Стихах о неизвестном солдате» (1937) (*Будут люди холодные, хилые, / Убивать, холодать, голодать / (...)/ Научи меня, ласточка хилая, / Разучившаяся летать*), отмечено В. Н. Топоровым (Топоров 1981: 120); Ницше в «Раковине» (1911) (*Но ты полюбишь, ты оЦЕНИШЬ / Ненужной раковины ложь*), отмечено О. Роненом (Ронен 1992: 520). Более явный случай сознательной паронимии или сознательного анаграммирования, обсуждавшийся в мандельштамоведении: *НЕВА* как вздувшаяся *ВЕНА*, а также *ВОРО-НЕЖ* — блажь, *ВОРОНЕЖ* — ворон, нож.

Наличие и аллитераций, и анаграммы для ключевого слова этой строки — *воздуха* дает еще больше оснований «читать Мандельштама так, как он написан», без привнесения аллегорических интерпретаций.

**45 Воздух** — для Мандельштама — это человеческий уровень мироздания. **Все живое** включает в себя человека. **45 Воздух бывает темным, как вода** — параллель *Словно темную воду, я пью помутившийся воздух* 1920. *Воздух* в поэзии Мандельштама объясняется и метафоризируется через *воду*: например, *воздухом* в поэтическом мире Мандельштама не *дышат*, его *пьют* (см. § 1.4.3), ср. также *Океан без окна, вещество* 1937. *Воздух* как *вода*, в которой **плавают все живое**, имеет отдаленную параллель в ранней поэзии Мандельштама: *Прекрасен храм, купающийся в мире* 1912. Этот контекст дает основания для отождествления *воздуха* со **сферой 46** и миром **52**.

**46 сфера** — источником **сферы** мог послужить диалог «Тимей» Платона (бог-демиург придает миру форму сферы, самой совершенной из фигур, см. § 2.2<sup>51</sup>) или Птолемея система мира, со сферою воздуха и сферою огня в центре вселенной (и Платонова, и Птолемея система описываются в популярной книге К. Фламариона «История неба»). **Воздух** как вместительница с определенными контурами — в «Египетской марке» (1927): «Уже весь воздух казался огромным вокзалом для жирных нетерпеливых роз» (ОМ, II: 72). Учитывая, что этот тот же Павловский вокзал, который в поэзии перифрастически описывается как *вокзала шаф стекляннй*, где *запах роз в гниющих парниках* 1921, то позволительно и в «Нашедшем подкову» соотнести *сферу* с воздухом.

**47—48 плотную, упругую, чуть нагретую... хрусталь, в котором...** — *воздух* во многих поэтических пейзажах Мандельштама материализуется (*воздух сумрачно-хлопчатый; в гуще воздуха степно-*

<sup>51</sup> «В сущности, только две формы являются превосходнейшими из объемных — шар (globus), ибо так следует переводить [греческое] σφαῖρα; из плоских — круг или окружность (по-гречески κύκλος); только этим двум формам присуща та особенность, что все их части совершенно сходны между собой и крайние точки отстоят от центра на одинаковом расстоянии — правильнее этого ничего не может быть» (Цицерон, «О природе богов», пер. М. И. Рижского).

го) и перенимает свойства того или иного места, а также событий, в нем происходящих. Ср. [о Венеции] *воздух твой зраненный; И без тебя мне снова / Дремучий воздух пуст; И воздуха прозрачный лес / Уже давно пресыщен всеми* (подробнее — в § 1.4.3). **Воздух** в этом стихотворении — тоже не исключение, ср. эпитеты **разъяренный, безлесный** 7.

**48 хрусталь** — как вспомогательный образ метафоры встречается еще и в строчке *Хрусталь волны упругий* (отмечено Ст. Бройдом, Brojde 1975: 186).

**48 колеса и лошади** — метонимически продолжают сюжетную линию двуколок, начатую в 33—36<sup>52</sup>.

**49 влажный чернозем** — параллель из более позднего стихотворения «Чернозем» (1935) *Комочки влажные моей земли и воли*. По-видимому, представление о том, что *вода, влага*, с одной стороны, и *земля, чернозем*, с другой, являются «первоэлементами» мира, и породило метафорическое объяснение сущности воздуха через водно-земные соответствия, равно как и морскую атрибутику<sup>53</sup>.

**49 Неера** — морская нимфа, дочь Океана, возлюбленная Зевса (по другим мифам — Гелиоса). Объяснение О. Ронена: «Имя, которое Мандельштам вводит в стихотворение, звучит как „Неера“, в классической мифологии известная также как Метанира — мать Триптолема, основателя Элевзинских мистерий (праздников плодородия), первого человека, обученного Деметрой пахать землю, в этом отрывке соединяет в себе и все другие одноименные женские образы (например, в поэзии Альбия Тибулла, Шенья и Лермонтова), одновременно сохраняя свое этимологическое значение — „новизна“. Так Мандельштам нашел имя для изобретенной им богини обновления и рядом с ней поместил в поэтический пантеон Мнемозину, продемонстрировав таким образом один из своих критических постулатов: „Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобретать“.

<sup>52</sup> М. Л. Гаспаров предлагает такое понимание — колесница Фаэтона проезжает по небу, кони шарахаются, Фаэтон погибает. Однако, по нашим наблюдениям, *воздух* в отличие от *лазури* в поэтическом языке Мандельштама никогда не означает 'небо', боги же в его поэзии являются небожителями (см. стихотворение «Ветер нам утешенье принес...»).

<sup>53</sup> *Вода* с ее космогоническими и космологическими функциями описывается в § 1.4.8.

брести, вспоминающий тот же изобретатель“» (Ронен 1992: 531; см. также Ронен 1983: 203)<sup>54</sup>. Мы склоняемся к тому, чтобы считать источником *Нееры* два стихотворения Шенье. Наиболее вероятный претендент на источник — буколика «Accours, jeune Chromis, je t'aime, et je suis belle...», «пасторально-пастушеская», переведившаяся Авр. Норовым (как «Неера»), Д. Ознобишиным («Неера»), И. Козловым («Вольное подражание А. Шенье»), В. Любичем-Романовым («Неэра»), С. Дуровым («Неэра»), А. К. Толстым («Ко мне, младой Хромид, смотри, как я прекрасна...»)<sup>55</sup>. В этом стихотворении Шенье — и уподобление героини (Нееры) богине, и пастушеско-водная образность (пастухи; волны, матросы), ср.: *⟨...⟩ et les bergers, le soir, / Lorsque, les yeux baissés, je passe sans les voir, / Doutent si je ne suis qu'une simple mortelle, / Et, me suivant des yeux, disent: «Comme elle est belle! / Néære, ne vas point te confier aux flots / De peur d'être déesse, et que les matelots / N'invouent, au milieu de la tourmente amère, / La blanche Galathée et la blanche Néære [Глядели пастухи, друг друга вопрошая: / Неэра, не веряй себя морским волнам, / Не то богинею ты станешь, и пловцам / Придется в бурю звать, к стерну теряя веру, / Фетиду белую и белую Неэру!]*, неточный перевод А. К. Толстого]. Вторая идиллия, озаглавленная в самом сборнике стихотворений Шенье «Неæге», переводилась на русский язык только как «Неера»<sup>56</sup>: это жалобы героини перед смертью, обращение к возлюб-

<sup>54</sup> К этому можно добавить, что имя *Нееры* было распространено в античной поэзии (Гораций, «Оды», III, 14, 12; Вергилий, «Буколики», III, 4; Тибулл, III, 1 и 2; Французская элегия XVIII—XIX вв. 1989: 628), откуда она попала во французскую поэзию; у русской поэзии уже было два источника — латинская поэзия и французская (помимо Шенье — Мореас, отмечено М. Л. Гаспаровым).

<sup>55</sup> Мог ли знать Мандельштам эти переводы? В комментариях издания Французская элегия XVIII—XIX вв. 1989 сообщается, что это стихотворение было самым известным у русских переводчиков и поэтов. Вот косвенное указание на знакомство с переводами и переложениями Шенье самого Мандельштама: «Не раз русское общество переживало минуты гениального чтения в сердце западной литературы. Так Пушкин, и с ним все его поколение, прочитал Шенье» («О природе слова», 1921—1922).

<sup>56</sup> Авр. Норовым («Прощание Нееры»), И. Крешевым («Неэра»), Б. Е. Миличем, Г. Русаковым, Н. И. Кролем («Неэра. Вольный перевод А. Шенье»), Е. М. Миличем «Неэра». Данные по переводам — Шенье 1995, Французская элегия XVIII—XIX вв. 1989.

ленному (путешествующему по морю) и воспоминания о плавании к берегам Пестума, могла слиться с первой и добавить к вышеописанному «топосу Нееры» мотив путешествия<sup>57</sup>.

Фонетически слово *Неера* с двумя гласными подряд — такое же орнаментальное явление, как *аониды* в «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920).

Морская богиня в стихотворении с близкой космогонической топикой — *И сосцами летучей богини / Воспой обоженный сосуд* 1937 (в том же «античном» цикле 1937 г. — морские *Нефеиды*).

**50 трезубец** — как атрибут моря есть в цикле «Армения» (1930), ср.: *Вдали якорей и трезубцев, / Где жухлый почил материк* 1930. **Плуг**, земледельческий инструмент, уже не в первый раз входит в один ряд с морским инструментарием, ср.: *Как плуги брошены, ржавеют якоря* 1913; ⟨...⟩ *Мужайтесь, мужи, / Как плугом, океан деля* 1918.

**51 Воздух замешан... Воздух 51, земля 51 / чернозем 49, вода 45** и, возможно, **искры 79** (вместо 'огня') — представляют собой четыре стихии, которые в античной философии считались четырьмя первоэлементами материи.

**52 выйти... войти** — *воздух* зд. репрезентирует мир, в который входят (рождаются) и из которого при жизни не выходят. Основанием для такого понимания служат контексты для слова *пространство*, с попаданием в него и выходом из него: *Нам ли, брошенным в пространстве, / Обреченным умереть / О прекрасном постоянстве / И о верности жалеть!* 1915; *И я выхожу из пространства / В запущенный сад величин* 1933—1934 (подробнее см. § 2.6)<sup>58</sup>. Любопытно, что зрительный аналог такому пониманию воздуха, или

<sup>57</sup> Именно эта Неера приводится Д. Майерс в качестве подтекста (Myers 1991: 28).

<sup>58</sup> Вообще, мотив прикованности человека к миру (а также пространству и времени) был необыкновенно актуален для Манделштама-символиста (земной мир из-за невозможности выйти за его пределы получал отрицательные оценки — ср. *земная клеть, земное заточенье*) и Манделштама-акмеиста (только в этот период оценки сменились на положительные и нейтральные), см. § 1.1. В 20-е гг. судьба в передаче Манделштама нередко принимала вид прикованности человека к месту и невозможности выхода за его пределы, ср. *И так устроено, что не выходим мы / Из заколдованного круга* 1920 (ср. также интенцию *вырваться* в строчках *Из горящих вырвусь рядов / И вернусь в родной звукояд* 1922).

атмосферы, приводится в самом начале книги К. Фламариона «Атмосфера»: «Воздушное море покрывает весь земной мир; волны его омывают горы и долины, и на дне его живем мы, насквозь пропитанные тою же стихиею. Эта животворящая жидкость вливается в наши легкие. С каждым вздохом среди нее начинается хрупкое существование новорожденного младенца, и она же принимает последний вздох умирающего» (последнее положение, напоминающее мандельштамовские вхождение и выход из атмосферы, иллюстрируется картинкой (№ 1)) (Фламарион 1900: 1—2).

По наблюдениям О. Ронена, фонетически Неера подготавливает ключевое слово **эра 58**; по наблюдениям М. Л. Гаспарова **сфера 46** и **Неера 49** фонетически трансформируются в **эру 58**.

Цветопись (в словах **темный 45**, **чернозем 49** и **ночь 49**) подготавливает тему конца эры: «бессолнечный период», начавшийся в поэзии Манделштама с 1917 г., продолжился и в 20-е гг., отсюда метафоры *черного* и *похороненного солнца*, *черный бархат советской ночи* и *всемирной пустоты* (1920), а также [о воздухе] *И, как слепые, ночью долгой / Мы смесь бессолнечную пьем* 1917, реализующие мотив «нарушенного хода вещей» и, возможно, мотив заката цивилизации (§ 1.4.5).

*Язык, образы, мотивы, сюжет*

III и IV строфы еще раз убеждают нас в том, что концептуализация действительности выполняется под знаком «закономерность». Основными областями действия закономерностей были 'человеческая память', 'человеческая деятельность/творчество' и 'культура'.

Но где закономерности проявляются с регулярностью, не знающей исключений? Конечно же, в природе, в мире. Таким образом, пятая строфа, посвященная описанию воздуха как человеческой среды или наиболее человеческого уровня мироздания, может считаться итогом рассуждений о закономерностях: она о порядке, царящем в мире и касающемся людей. И фоновыми становятся недейктические времена: УЗУАЛЬНОЕ (*воздух бывает темным, как вода* 45), ВНЕВРЕМЕННОЕ (*все живое в нем плавает, как рыба* 45; *воздух замешан так же густо, как земля* 51) и даже ВСЕВРЕМЕННОЕ (во второстепенной пропозиции с квантором *каждый* — *каждую ночь распаханный заново* 49).



*Воздух-‘среда’* в изображении Мандельштама напоминает воду, а все живое — рыбу, которая расталкивает эту упругую сферу<sup>59</sup>. *Воздух-‘вещество’* или *воздух-‘среда’* (строка 51 делает возможными оба прочтения) попадает в постоянное круговращение всего живого: он распаивается каждую ночь при помощи реальных и мифологических морских и земледельческих инструментов.

Пятая строфа прямым и косвенным образом стягивает к себе многие слова, образы, мотивы четырех предшествующих строф. Это, в первую очередь, новая композиция *воздуха, воды, земли, правда*, здесь все эти слова употребляются в значении ‘вещество’ (и ‘первоэлементы мира’), а *воздух* — еще и в значении ‘среда’; другой повтор — эпитет *влажный* (11 и 49); продолжение морского пейзажа I строфы — развернутая метафора *все живое плавают, как рыба*, морская нимфа *Неера* и морской инструментарий. От III строфы в ней — продолжение сюжета двуколок (*движутся колеса и шапахаются лошади*). Наконец, *распаханный* и (густо) *замешанный* продолжают мотив созидательной деятельности.

Вся «водная» топка этой строфы (*вода... плавать... рыба... плавники... влажный... Неера... трезубцы*), как и «земляная» топка (*чернозем... распаханный... вилы... плугами... земля*), по-видимому, связана с тем, что и вода, и земля в поэтическом мире Мандельштама участвуют в космогонии, в создании всего сущего (см. §1.4.2 и §1.4.8).

Итак, в этой строфе круг замкнулся, цикличность представлена в своем «высшем» виде. Дальше — выход из круга повторов, распрямление времени.

#### 1 часть. Итоги

Разобранные пять строф распадаются на три смысловых континуума (2 + 2 + 1), внутри которых выделяются две стержневые темы. Это

- 1) «создание X-а из Y-а»;
- 2) «память об Y-е, сохраняемая X-ом» (она не охватывает V строфы).

---

<sup>59</sup> Воздух-сферу можно представить как наполненный водой воздушный шарик, внутри которого плавают все живое (аналогично *рыбе*); соответственно, сфера расталкивается изнутри.

Третья по значимости тема в I—II строфах имеет локальный характер. Это

3) «предназначенность Y-а для создания X-а».

Тема памяти выдвинута на первый план, т. к. на нее тратится наибольшее количество языковых средств. Тема создания, напротив, оттеснена на второй: глаголы, формирующие ее, в большинстве своем имеют форму СТРАДАТЕЛЬНЫХ ПРИЧАСТИЙ ПРОШ. ВРЕМЕНИ (*заклепанный, слаженный; украшенная названьем песнь, а также распаханый и замешан*, исключение — *кто введет в песнь имя*) и являются вторичными предикатами. Третья тема реконструируется на основе сюжетной коллизии «сосны → корабль».

Объединяющей для III—IV строф и V строфы становится плохо прорисованная сюжетная линия «*двуколки, храпящие любимцы фисталищ → колеса, лошади*».

Тематические области, попавшие в эту часть, — 1) трехуровневый мир (*земля — воздух — небо*, инвариантная триада для поэзии Мандельштама, и *вода (море, соль, влажный, Неера)*); 2) пространство (*пространство* как 'расстояния и места'; разворачивание текстового пространства по вертикали и по горизонтали); 3) природа (*сосны*); 4) корабль, строительство корабля, мореплавание; 5) колесничные состязания; 6) поэзия, ее создание (*песнь, имя*); 7) закономерности.

Время, представленное в этой части, можно считать циклическим, несущим с собой повторяемость.

Положительные оценки и коннотации — *любимец* 36; *отмеченный* 40; *знаменитый* 24, *благородный* 27, *блажен* 37, *лучше* 31, *украшенный* 38 — работают на идею нормы (а может быть, идеала). Семантика интенсивности — *необузданный* (*необузданная жажда пространства*) 10, *разрываются на части* 35, *слишком* 41, *трижды* (*блажен*) 37 — и в целом высокая стилистика создают эффект мощи и великолепия мира.

### **Вторая часть**

#### **VI строфа**

Эта строфа, как и предшествующая, представляет наибольшую трудность для понимания из-за опущенных звеньев (например, о какой эре идет речь?) и соединения разнородных образов (например, эры и шара, звучания шара и ребенка, говорящего

*Я дам тебе яблоко*). Мы полагаем, что понимание этой строфы требует хорошего знания прозы Мандельштама нач. 1920-х гг., где проговариваются те же идеи, а также знание главного подтекста — оды А. Шенье «Le Jeu de paume».

*Эра* должна прочитываться как христианская; об этом свидетельствует статья «Скрябин и христианство» и, в частности, недавно восстановленное ее окончание:

«Эллинство, оплодотворенное смертью, и есть христианство. Семя смерти, упав на почву Эллады, — чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени, мы ведем летоисчисление с того момента, как его приняла земля Эллады» («Скрябин и христианство», 1916—1917; цит. по: Мандельштам 1993)<sup>60</sup>.

Конец эры и наступающее за ним небытие, ничто, до какой-то степени совпадает с историософскими рассуждениями Мандельштама по поводу конца XIX века, гуманного, христианского, и сменяющего его XX века, иррационального, подавляющего человека. В стихотворениях «Век» (1922) и «1 января 1924» (1924) основная сюжетная коллизия — болезненная для Мандельштама (и его лирического «я») смена столетий; главные герои в этих стихотворениях — XIX (век-отец) и XX (чуждый век). Конфликт времени и лирического «я» в «Нашедшем подкову» проистекает и разрешается несколько иначе, чем в двух вышеназванных стихотворениях, как именно — см. IX строфу.

Итак, в поэзии 20-х гг. представлены два века, а в прозе того же времени историческая перспектива удлиняется еще на один век, XVIII<sup>61</sup>. О нем — статья «Девятнадцатый век» (1922) —

---

<sup>60</sup> По поводу *эры* и *летоисчисления* в книге «История неба» (1875) К. Фламарион пишет: «Слово ЭРА, АЕРА, происходит, говорят, от четырех заглавных букв Ab Exordio Regni Augusti, т. е. „от начала царствования Августа“. После счета по нескольким разным началам, христианская Европа приняла за точку отправления Рождество Христа, которое тоже достоверно нельзя определить. Это летоисчисление господствует ныне во всех христианских странах» (Фламарион 1994: 435). Вне зависимости от того, знал ли Мандельштам это место, отметим сюжетно связанные *эру* и *летоисчисление*, а также игру латинских корней *neAERA* — *AERA*.

<sup>61</sup> В поэзии Мандельштама 1923 г. XVIII в. представлен имплицитно, на уровне подтекстов из А. Шенье и О. Барбье (в стихотворении о Наполеоновской Франции).

«После восемнадцатого, который ничего не понимал, не располагал малейшим чутьем сравнительно-исторического метода и, как слепой котенок в корзине, был заброшен среди непонятных ему миров, наступил век всепонимания — век релятивизма, с чудовищной способностью перевоплощения, — девятнадцатый. Но вкус к историческим перевоплощениям и всепониманию — непостоянный и преходящий, и наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания других миров. В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской:

Ветер нам утешенье принес,  
И в лазури почуяли мы  
Ассирийские крылья стрекоз,  
Переборы коленчатой тьмы.

В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковыйному, мы являемся колонизаторами. Европезировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его теологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк.

И в этой работе легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний исторический день. Элементарные формулы, общие понятия восемнадцатого столетия могут снова пригодиться. «Энциклопедии скептический причет», правовой дух естественного договора, столь высоко осмеянный наивный материализм, схематический разум, друг целесообразности, — еще послужат человечеству. Теперь не время бояться рационализма. Иррациональный корень надвигающейся эпохи, гигантский неизвлекаемый корень из двух, подобно каменному храму чужого бога, отбрасывает на нас свою тень. В такие дни разум — *ratio* энциклопедистов — священный огонь Прометей».

Еще одно описание XVIII в., только не на фоне настоящего, а на фоне античности, — в «Заметках о Шенье». Место, о котором пойдет речь, интересно для нас тем, что в нем появляется образ *золотого шафа* — того, который в «Нашедшем подкову» репрезентирует эру<sup>62</sup>:

«Великие принципы восемнадцатого века все время в движении, в какой-то механической тревоге, как буддийская молитвенная мельница. Вот тому пример: античная мысль понимала добро как благо или благополучие; здесь еще не было внутренней пустоты гедонизма. Добро, бла-

---

<sup>62</sup> Ст. Бroyд в связи с *золотым шафом* также приводит параллель из «Заметок о Шенье», но в сильно редуцированном виде.

гополучие, здоровье были слиты в одно представление, как полновесный и однородный золотой шар. Внутри этого понятия не было пустоты. Вот этот-то сплошной, отнюдь не императивный и отнюдь не гедонистический характер античной морали позволяет даже усомниться в нравственной природе этого сознания: уж не просто ли это гигиена, то есть профилактика душевного здоровья?

Восемнадцатый век утратил прямую связь с нравственным сознанием античного мира. Золотой сплошной шар уже не звучал сам по себе. Из него извлекали звуки исхищенными приемами, соображениями о пользе приятного и о приятности полезного. Опустошенное сознание никак не могло выкормить идею долга, и она явилась в образе „la Vertu romaine“, более подходящей для поддержания равновесия плохих трагедий, чем для управления душевной жизнью человека. Да, связь с античностью подлинной для восемнадцатого века была потеряна.

Если рассмотреть строки **58—60** и совмещение образов *эры* и *шара* на фоне «Заметок о Шенье» (а также учитывать в качестве подтекста оду Андре Шенье «Le Jeu de raume» [Игра в мяч] и «Нагорную проповедь» (см. комментарии к **ответчала «да» и «нет 60»**)), то можно предложить такую интерпретацию. Христианская **эра 58** (как и золотой *шар* из прозы Мандельштама) вобрала в себя все гуманистические ценности; **звенит 58** она сама по себе и ее никто **не поддерживает 59** (она держится *на собственной тяге*, как набросок в голове поэта, см. «Восьмистишия», 6) потому, что ее гуманистические ценности — истинные. **Полая 59** же она, возможно, оттого, что человечество вышло из нее — ср. о Блоке:

«Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены... Век — барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупом отмеренном пространстве» .

**Литая 59** — этот эпитет может быть связан с мандельштамовским пониманием века как быта и бытия, творимого людьми.

Отметим еще, что долгий синтаксический и фонетический период, описывающий звучание *эры-шара*, имитирует продолжительное звучание эры-шара: звукопись создается инструментовкой на З/С-Л:

*Летоисчисления... быЛ... СбиЛся... Запутался... ЗвенеЛа... ЗаЛотой... поЛая  
Литая... отвечаЛа... ябЛоко... ябЛока... Лицо... Слепок С галоса проиЗно-  
Сит... Слова 55—56.*

Равномерность звона иконически поддерживается открытыми слогами (в сильно консонантизированном окружении —

*Э-фа зве-не-ла как шар зо-ло-той по-ла-я ли-та-я; Я дам те-бе яб-ло-ко и-ли я не дам те-бе яб-ло-ко*, подробнее см. § 4.6).

**Лапта 53**, **шар 58** и **яблоко 62** в одном контексте вполне совместимы, если вспомнить о мандельштамовском восприятии и изображении французской революции через призму образов французской поэзии. В данном случае связующие звенья дает ода Шенье «Le Jeu de raquette». Свое название она получила от картины Луи Давида «Клятва в зале для игры в мяч», в основе которой — следующий исторический эпизод. 5 мая 1789 г. в Версале на заседании Генеральных штатов депутаты на прениях по вопросу о том, как голосовать, пословно или большинством голосов, раскололись на партии. Депутаты от третьего сословия объявили себя «Национальным собранием»; 20 мая, найдя дворец малых забав, где им предстояло заседать, закрытым, они собрались в зале «для игры в мяч» и дали клятву не расходиться до тех пор, пока не будет выработана конституция. В картине Давида — описание сцены голосования.

В «Нашедшем подкову» *raquette* дал **шар 58**, перевод французской *jeu de raquette* «игры в мяч» на язык русских реалий дал **лапту 53**; появление **яблока 62** можно объяснить тем, что в сознании Мандельштама фр. *raquette*, ‘мяч, шар’ претерпевает двойную, образную и графическую трансформацию, превращаясь в близкое по звучанию *rotte*, ‘яблоко’<sup>63</sup>. Наглядное свидетельство тому — стихотворение «Язык булыжника...», в котором, кстати говоря, описанный интертекстуальный слой, включающий Шенье, «Клятву в зале для игры в мяч» Давида, события французской революции — на поверхности:

*Большеголовые там руки подымали [описание жеста, при котором произносится клятва в зале для игры в мяч] / И клятвой на песке, как яблоком, игр-рали... / (...)/ И грызла яблоки, с шарманкой, детвора 1923*<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Такую же игру, *raquette* : *rotte*, отмечает О. Ронен для стихотворения «Язык булыжника...» (Ронен 1983: 314).

<sup>64</sup> Д. Майерс приводит еще один мандельштамовский контекст, в котором соотносятся *клятва* и *яблоко*, правда, безотносительно к рассматриваемому нами фонетическому сюжету: *Ужели я предам позорному злословью — / Вновь пахнет яблоком мороз — / Присягу чудную четвертому сословью / И клятвы крупные, до слез?* 1924.

Попутно отметим, что рефлексии над подобными звуковыми перекличками можно найти в «Заметках о Шенье» Мандельштама, а это повышает достоверность наших реконструкций:

«Так в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом... и по-домашнему аukaются».

*Источники, подтексты, параллельные места*

**53 Шорох пробегает по деревьям...** — строчка **53** кажется никак не связанной с последующими, если не знать источника этого эпизода, «L'émeute» [Мятеж] Барбье: *Comme un vent orangeux, des bruits rauques et sourds / Roulent soudainement de faubourgs en faubourgs* [Как грозовой ветер, хриплый и глухой шум / Внезапно прокатился из одного предместья в другое], который Мандельштам переводит, сохраняя сравнительный оборот: *Как будто ураган верхи дерев нагнул*, и перелагает в статье «Огюст Барбье», используя образ ветра-урагана как аллeгорию: «Его поэзия родилась из ощущения контраста между величием пронесшегося урагана и убожеством достигнутых результатов». В прозе Мандельштама также обнаруживаются похожие контексты, не обязательно идущие от Барбье: «Прообразом исторического события — в природе служит гроза. Прообразом же отсутствия события можно считать движение часовой стрелки по циферблату. (...) Всмотримся... вслед за Тютчевым, знатоком грозовой жизни, в рождение грозы...» (Записи разных лет, 1910-е; ОМ, II: 375); «Когда режиссер затевает массовую постановку, он бросает в действие толпы людей, указывает им место... и они живут под его перстами, шумят, плачут, шарахаются, как тростники под напором ветра. У исторических событий нет режиссуры» («Кровавая мистерия 9-го января», 1922)<sup>65</sup>.

Восприятие деревьев на ветру как движущегося целого — в строчке более позднего времени (...) *Шумят сады зеленым телеграфом* 1931.

---

<sup>65</sup> Такая образность имела общекультурную основу — ср.: «Перед большими событиями нередко ощущается какой-то трепет предвестия или, по крайней мере, жажда этого нового ветра. Словно зашумят верхушки деревьев перед наступлением бури» (М. А. Кузмин, «Условности» (1923)).

Общий смысл **53**: пробегающий по деревьям ветер — предвестник исторического потрясения<sup>66</sup>.

**53 зеленой лаптой** — еще одно упоминание *лапты* есть в варианте к «Московскому дождю»: *Бульварной Пропилеи шорох — / Лети, зеленая лапта!* 1922. Источником *лапты* послужила ода Андре Шенье «Le Jeu de paume».

**54 Дети играют в бабки...** — источник этой строчки также обнаруживается в «Le Jeu de paume»: это строфа VI, где говорится о юности, упражняющейся в здоровой игре в мяч: *Repoussant la balle rapide, / Exerçait la jeunesse en de robustes jeux*. Вообще же, играющие дети в поэтическом мире Манделштама — предвестники большого трагического события в истории: [перед казнью Лжедмитрия] *А в Угличе играют дети в бабки* 1916, а также [в революционном Париже] *Здесь толпы детские — событий попрошайки* 1923. Еще две параллели для *игры в бабки* того же 1923 г. — в «Грифельной оде» — *И в бабки нежная игра* и в «Шуме времени» — «[о Борисе Синани] Движенья его, когда нужно, были крупны и размашисты, как у мальчика, играющего в бабки, в скульптуре Федора Толстого, но он избегал резких движений, сохраняя меткость и легкость для игры; походка его, удивительно легкая, была босой походкой... Не то русский мальчик, играющий в свайку, не то итальянский Иоанн Креститель с чуть заметной горбинкой на тонком носу» («Шум времени», 1923, ОМ, II: 35). Отдаленная по времени параллель с другой русской игрой, *городками*, и *смертью* — *Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи — / Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду* 1931<sup>67</sup>.

**Позвонками умерших животных...** — контрастное совмещение *детей* и *умерших животных* задает идею нарушенного хода вещей. *Позвонки* также приближают читателя к историсофскому пониманию времени Манделштама, см. стихотворение «Век» (1922): *Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своєю кровью склеит / Двух столетий позвонки? / <...> / И невидимым*

<sup>66</sup> Ветер, откликающийся на события, есть еще в одном стихотворении «Ветер нам утешенье принес...» (1922).

<sup>67</sup> Д. Майерс приводит цитату из «Воспоминаний об Александре Блоке» Н. А. Павлович, где фигурируют дети, играющие в бабки (knucklebones) на трамвайных путях (Myers 1991: 28).



*израет* / Позвоночником волна. Начиная с этой строчки и до самого финала стихотворения тема конца, умирания будет ведущей.

**55 наша эра** — христианская, ее начало было обозначено в **18**, это **вифлеемский мирный плотник**. **55 Хрупкое летоисчисление нашей эры...** — параллель из прозы, с летоисчислением и хрупкостью, — *Времени нет! Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян* («Скрябин и христианство» (1915)).

**55 ...подходит к концу** — параллель «Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены» («А. Блок», 1922).

**56 спасибо** — параллель из более позднего стихотворения, благодарность Батюшкову: *Он усмеялся. Я молвил: спасибо* 1932.

**59 никем не поддерживаемая**, т. е. на собственной тяге — это придает дополнительную смысловую значимость эре-шару.

**58 шар золотой**<sup>68</sup> — можно понимать как державу, т. е. золотой шар, с которым изображались византийские императоры и русские цари, как предлагает Ст. Бройд, однако по прозе Мандельштама (статья «Пшеница человеческая» (1922)) хорошо видно, что держава не является образом мандельштамовского мира. Перелагая «Le Jeu de raume», где осмеиваются митры, диадемы и другие аксессуары несправедливой, тиранической власти, Мандельштам пишет:

«В нынешней Европе нет и не должно быть никакого величия, ни тиар, ни корон, ни величественных идей, похожих на массивные тиары. Куда все это делось — вся масса литого золота исторических форм идей? — вернулась в состояние сплава, в жидкую золотую магму, не пропала, а то, что выдает себя за величие, — подмена, бутафория, папье-маше?» (ОМ, II: 194).

**60 отвечала «да» и «нет»...** — ср. параллель более позднего времени: *И вода, говорящая «да»* 1937. В подтексте, по-видимому, слова Иисуса Христа из Нагорной проповеди: «Но да будет слово ваше: „да, да“, „нет, нет“, а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. 5, 37, из поучения о клятве)<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Шар — устойчивый образ мандельштамовской поэзии; в это ряд даже входит детское стихотворение «Шары» (1926). Тем не менее даже и на этом фоне ясное представление о *золотом шаре* этого стихотворения — например, его размерах — не возникает.

<sup>69</sup> Д. Майерс приводит контексты из русской поэтической традиции, в которых совмещаются *да* и *нет* (Дельвиг, Анненский, Цветаева), а также цитату из статьи Вяч. Иванова «О неприятии мира» (Muers 1991: 33).

**61 Так ребенок отвечает...** — мотив «ребенок перед лицом реальности» неоднократно воплощается в поэзии Мандельштама: *И там, где сцепились бирюльки, / Ребенок молчанье хранит* 1933, 1935; *Когда заулыбается дитя / <...> / И радужный уже строчится шов / Для бесконечного познания яви* 1936—1937. Возможный источник — «Так говорил Заратустра» Фр. Ницше: «Дитя — это... новое начинание и игра, колесо, катящееся само собою, первое движение, священное „Да“. Ибо священное „Да“ необходимо для игры созидания» (Ницше 1990: 23).

**62 яблоко** — Ст. Бroyд отмечает параллель *Я вижу Августа, и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы* 1915. **Яблоко** он связывает с *шаром-державой*. Можно привести к этому месту параллельное место из прозы 1923 г. —

«Что может быть сильнее, что может быть органичнее: я весь мир почувствовал хозяйством... Да, я слышал с живостью настороженного далекой молотилкой в поле слуха, как набухает и тяжелеет не ячмень в колосьях, не северное яблоко, а мир, капиталистический мир набухает, чтобы упасть!» («Шум времени», 1923).

Сам жест, *яблоко* в руках (или во владении кого-л.) также имел прецеденты в поэзии Мандельштама, ср. *Взят в руки целый мир, как яблоко простое* 1915, с ницшеанским подтекстом (см. § 1.3.1, 3.2.1).

**63 слепок с голоса** — параллельные места: из прозы — «Вместо живых лиц вспоминать слепки голосов. Ослепнуть и узнавать слухом. Печальный удел! Так входишь в настоящее, как в русло высохшей реки» («Шум времени», глава «В не по чину барственной шубе», 1923; ОМ, II: 44), предложено Ст. Бройдом; «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение» («Слово и культура»); из поэзии — *И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка* 1920.

#### *Язык, образы, мотивы, сюжет*

Следующие три строфы устроены достаточно единообразно. Они объединяют фабульный и внефабульный эпизоды на одну и ту же тему (например, тему памяти, конца и т. д.).

В VI строфе представлен совершенно новый, исторический, мотив — конец уходящей христианской эры. Тематически его подготавливают две зарисовки — шорох, пробегающий по де-

ревьям, предвестник большого исторического события, и дети, играющие позвонками умерших животных, предвестники конца. Фонетически его намечают два ряда переключек с предшествующей V строфой. Это сокращение фонетических слов *сфера* 46 и *Неэра* 49, состоящих из пяти звуков, до короткого слова *эра* 58 (описательное продолжение этой звуковой цепочки — сокращение *эры* до полного нуля: *Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла* 64) и паронимы с семантикой хрупкости — *ХРУсталь* 48 : *ХРУпкое* 55 (оба стоят на самом приметном, выигрышном месте — в начале строки, поэтому их переключка вполне ощутима).

Исторической тематике соответствует «распрямление» времени: из циклического оно становится историческим. Новая серия ситуаций уже дается локализованной во времени: совпадают с «моментом речи» *Шорох пробегает... Дети играют... летоисчисление <...> подходит к концу...* — НАСТОЯЩЕЕ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОЕ; ретроспективные штрихи к изображению уходящей эры идут в ПРОШЕДШЕМ ПРОДОЛЖЕННОМ — *Спасибо за то, что было... Эра звенела... отвечала*. И только внефабульные «ответ ребенка» и «выражение лица как память о голосе...» грамматически выражаются в недейктических временах.

Начиная с этой строфы Мандельштам говорит «от себя». Линия «я», начатая речевым актом благодарности — *Спасибо...*, продолжается ПЕРФЕКТНЫМИ самообвинениями — *я сам ошибся, я сбился, запутался...*; форма *я сам* задает параллелизм между *эрой* и лирическим «я». В заключительной строфе, IX, этот параллелизм усиливается (как — см. ниже).

Взаимоналожение двух линий, коммуникативной («я») и повествовательной (конец эры), создают эффект переживания уходящего времени: «пока я говорил, эра кончилась».

Время здесь и дальше вытесняет пространство. «Пространство текста» по сравнению с V строфой (*воздух как мир*) сузилось до верхушек деревьев (*шорох пробегает... зеленой лаптой*); зато в этой строфе сохранился мотив перемещения.

В VI строфе два основных мотива, «конец» — конец эры, христианского летоисчисления и «память» — звук от эры продолжится после того, как она закончилась (фабульный эпизод); лицо ребенка хранит память о голосе, который произнес «да» или «нет» (внефабульный, иллюстративный). Мотивы «конца» и «па-

мяти» будут развиты и продолжены в следующих двух строфах II части.

### VII—VIII строфы

В VII строфе первая строка (64) посвящена кончившейся эре, все остальные (65—71) — умирающему (?) коню. Никакой логической связи между ними нет. Можно ли восстановить это пропущенное звено?

Ст. Бройд полагает (и не без оснований), что умирающий конь — это эмблема кончающейся эры: «The horse evokes the splendor and wealth of ancient Greece and for modern reader it can become the emblem of an era» (Broyde 1975: 175). Но так ли это?

В подтексте 65—71 — «O Corse à cheveux plats! que ta France était belle...», где умирающая и загнанная кобыла аллегорически воплощает судьбу наполеоновской Франции. В «Нашедшем подкову» вольное переложение этих ямбов Барбье построено на комбинации образа загнанной лошади/коня 65, с пылью 65 [*poussière* — пыль, прах, упоминается у Барбье], бегом 67 [*course rapide*]; от Барбье — предикат пышущий жаром [*haletante et sans forse*] 71 и иноходь [*allure*] 71.

Аллегоричность умирающей лошади из стихотворения Барбье делает вполне допустимым предположение Ст. Бройда относительно «Нашедшего подкову», тем более что лошади появляются и в стихотворении «Язык булыжника...», также в связи с концом эпохи — *И светлой улицей, как просекой прямой, / Летели лошади из зелени густой!*<sup>70</sup>. Продолжая обсуждение лошадиной сюжетной линии и линии эры, отметим, что первое упоминание христианской эры (*вифлеемский мирный плотник*, II строфа) соседствует с *двуколками* (III строфа), а конец христианской эры (*звук еще звенит*) и умирающий конь вообще даны в пределах одной строфы, VII. При этом обращает на себя внимание мена грамматического рода, с женского (*лошади* 48) на мужской (*конь* 65). Не исключено, что конь понадобился Мандельштаму для апокалиптических ассоциаций, которых лишена лошадь.

Все приведенные данные говорят в пользу того, что конь — эмблема или аллегория эры. Однако по прозе Мандельштама 20-х гг.

<sup>70</sup> *Лошади* и народные бедствия есть еще и в стихотворении 1937 г. «Как по улицам Киева-Вия...» — *На Крещатике лошади пали*.

хорошо известно, что аллегорическая поэтика, понимаемая в духе Б. Кроче<sup>71</sup>, воспринималась поэтом как чужая, не своя: упрекая XVIII век за чрезмерное пристрастие к аллегории, Мандельштам все же прощает их обилие своему любимцу — А. Шенье:

«Аллегорическая поэтика. Очень широкие аллегории, отнюдь не бесплотные, в том числе «Свобода, Равенство и Братство», — для поэта и его времени почти живые лица и собеседники. Он улавливает их черты, чувствует теплое дыхание» («Заметки о Шенье», ОМ, II: 165).

Тем самым вопрос о том, есть ли символическая связь между эрой и конем, для нас остается открытым.

*Источники, подтексты, параллельные места*

**64 Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла** — звук, произведенный эрой-золотым шаром. А. К. Жолковский отметил поэтические первопрецеденты мотива «X кончился, а Y еще продолжается»: это, в частности, стихотворение С. Надсона: *Не говори-те мне: он умер, — он живет, / Пусть жертвенник разбит, — огонь еще пылает. / Пусть роза сорвана, — / она еще цветет, / Пусть арфа сломана, — аккорд еще рыдает!*.. (устное сообщение).

**65 конь** — Ст. Бройд предлагает считать коня символом прошедшей эры (Broyde 1975: 176) и символом России (Broyde 1975: 192); он вписывает коня в русскую традицию (Пушкин, Мицкевич, Анненский, Блок, Брюсов, Гоголь), к которой добавляет Маяковского с его знаменитой строчкой *Клячу истории загоним*. Мы вполне допускаем наличие ассоциаций с русской литературной традицией, связующей коня с прошедшей эрой, но никак не с «русской» образностью.

---

<sup>71</sup> «Аллегория это не что иное, как разновидность криптографии..., а потому это сознательно созданный продукт, акт воли, которым объявляется, что одно должно обозначать другое, а другое — третье: под „небом“ (пишет Данте в „Convivio“) я буду понимать „науку“, а под „небесами“ — науки... А когда автор не оставляет никакого документа, фиксирующего акт его воли, давая читателю „ключ“ аллегории, бессмысленно искать его и ожидать того, что значение может быть точно установлено» (Stose 1958: 4). Продолжение эта традиция находит в русской поэтике, ср. определение Б. В. Томашевского: «Аллегория обычно конвенциональна (условна), т. к. предполагает заранее известное соотношение между двумя сопоставляемыми явлениями» (Томашевский 1927: 37).

**66 поворот** шеи перекликается, хотя и слабо, с триумфальным поворотом из «Декабриста» (1917): *Квадриги черные вставали на дыбы / На триумфальных поворотах.*

**73 нашедший подкову** — Ст. Бройд в своей интерпретации делает упор на адресованности подковы тому, кто нашел ее, приводя параллельное место — «Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я»; [о Баратынском] «Чувство провиденциальности охватывает нашедшего» («О собеседнике»), а также *Я получил блаженное наследство* 1914. Мы допускаем такую трактовку, хотя не она кажется нам основной. Мы полагаем, что в фокусе описания находится как раз подкова, а совсем не тот, кто ее нашел. **73 подкова...** — Ст. Бройд на основании мандельштамовской строчки *В песок зарылся амулет* 1917 и подтекста — *Конь Аполлона! / Я недостойна / Твоих копыт. / Ведь не такую / Скует подкову / Тебе Гефест. / — Молчи, подкова! / Тебя я выбрал, / Тебя хочу, / Я Аполлона / Стремлю с Олимпа / К земным путям* (Ф. Сологуб) — предлагает считать подкову амулетом или символом удачи. Мы же на основании сюжетной цепочки «двуколки / хряпящие любимцы ристалищ — лошади — конь — подкова» связываем найденную подкову не столько с ее бытованием в качестве амулета, сколько с темой памяти: нашедший подкову вместе с ней обретает память о колесничных состязаниях, античности и т. д. (см. ниже).

О связи лошадей/коня с **подковой** в поэзии Мандельштама свидетельствует стихотворение «Ариост»: *Крылатой лошади подковы тяжелы* 1935.

Строка **79 высекать искры из кремня** — продолжает мотив бега, см. *камни дороги* 69 и *отталкивания от земли* 71, в результате чего высекаются искры из кремня. Параллели — *И светлым ручейком течет рассказ подков / По звучным мостовым прабабки городов* 1923 (отмечено Ст. Бройдом); *И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым* 1925.

**79 больше не и больше нечего сказать** **80** — лексический параллелизм, которым задается однотипность двух эпизодов. *Больше не* вводит мотив конца и опустошенности. Продолжение — в **83**, наполовину расплескавшийся кувшин.

**80 губы, которым больше нечего сказать** — Ст. Бройд отмечает параллели более позднего времени — [о веке-властелине, т. е.

XIX] *Еще немного — оборвут / Простую песенку о глиняных обидах / И губы оловом зальют* 1924; *Да, я лежу в земле, губами шевеля, / Но то, что я скажу, заучит каждый школьник: / На Красной площади всего круглей земля* 1935; *Губ шевелящихся отнять вы не могли* 1935. Мы полагаем, что эти параллели должны быть отнесены не к этому месту, а к заключительной, IX, строфе. Вообще же, рот и губы в поэтическом мире Манделштама этого и более позднего периода соотносятся с памятью, правдой и ее выговариванием, с существованием человека, ср.:

вар. *Человеческий жаркий искривленный рот / Негодует поэт говорит* 1931 (ОМ, I: 509); *Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот / В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет* 1933; *Круг Флоренции своей / Алигьери пел мощней / Утомленными губами* 1937; *Звонким шопотом честолюбивым / Вспоминающих топотом губ* 1937; *Тому не быть: трагедий не вернуть, / Но эти наступающие губы — / Но эти губы вводят прямо в суть / Эсхила-грозчика, Софокла-лесоруба* 1937; *Я губами несусь в темноте / <...> / Я шепчу обескровленным ртом* 1937 *И свои-то мне губы не любви — / И убийство на том же корню* 1937.

**80 человеческие губы...** — источник «L'Invention» А. Шенье: *Un langage sonore, aux douceurs souveraines, / Le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines.*

**81 сохраняют форму последнего сказанного слова** — А. Ханзен-Леве высказал предположение, что сохраняемая форма — круглая, от звука О: в этой строчке — ударное О в начальном и замыкающем словах, ср.: *фОрму... слОва* (устное сообщение). В этом случае звук О согласуется с круговой символикой этого стихотворения. Такую трактовку поддерживает и строчка более позднего времени — [о рыбах] *Их, бесшумно окающих ртами* 1934.

**83 кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой** — параллель из прозы дает некоторые основания видеть в античном образе **кувшина** (ср. название стихотворения «Кувшин» вм. 'кратер'<sup>72</sup> (1937)) и мотиве «воду несут из родника / ручья домой» рецепцию поэзии Шенье: «Странно после античной элегии со всеми аксессуарами, где глиняный кувшин...» (возможный источник — *urne pesante* [тяжелый кувшин] из «Hylas» [Гила-

<sup>72</sup> *Кратер* же фигурирует в «Антологии античной глупости»: *Сын Леонида был скуп, и кратеры берег он ревниво.*

са] Шенье). Однако по словоупотреблению, как прозаическому, так и поэтическому, более вероятно считать **кувшин** словом, которое «стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханьем всех веков» («Слово и культура», 1921), потому что он употребляется для обозначения утвари самых разных эпох<sup>73</sup>.

*Язык, образы, мотивы, сюжет*

В VII строфе заканчивается сюжетная линия христианской эры и происходит резкий переход к другой сюжетной линии — «двуколки, храпящие любимцы ристалищ (III строфа) — движущиеся лошади и колеса (V строфа) — умирающий конь (VII строфа) / подкова, найденная и повешенная на пороге (VIII строфа)».

Но есть ли, в самом деле, связь между этими четырьмя строфами? Ст. Бройд ее не усматривает. Мы же считаем, что обсуждаемые четыре строфы и образы колесницы, коня, лошади, колеса и подковы в них объединены в одну сюжетную линию едва заметными лексическими повторами — глаголом *храпеть* и существительным *пыль*:

*Соперничая с храпящими любимцами ристалищ 36 — Конь лежит в пыли и храпит в мыле 65 — Так / Нашедший подкову / (...) / Сдувает с нее пыль 74,*

а также мотивом чрезмерных усилий, бега на грани возможного —

*густых от натуги 34... разрываются на части 35... любимцы ристалищ 36... шахраются лошади 48... в мыле 65... высекать искры из кремня 79.*

В VII и VIII строфах две основные темы: памяти и конца.

---

<sup>73</sup> Например, античности (название стихотворения 1937 г. — «Кувшин» вместо 'кратер'), эпохи Данте («Для осязающей ладони, наложенной на горлышко согретого кувшина, он получает свою форму именно потому, что он теплый» («Разговор о Данте», 1933), эпохи Вийона («Нужно послушать, с каким вкусом рассказывает Виллон в „Ballade de la grosse Margot“ о профессии сутенера, которой он, очевидно, не был чужд: „Когда приходят клиенты, я схватываю кувшин и бегу за вином“» («Франсуа Виллон», 1910?), и современной Мандельштаму эпохи («Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьем как вино...» («Слово и культура», 1921), (...) и сливок альпийских кувшин. Инвариантный во всех ситуациях кувшина остается его наполнение водой/вином и рука/ладонь, его держащая.



В VII строфе эпизод, относящийся к сюжетной линии эры, — звук еще звучит, и «конные эпизоды» — конь лежит... храпит, грамматически оформляются в НАСТОЯЩЕМ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОМ; и там и там с настоящим связан эпизод прошлого: причина звука исчезла (ПЕРФЕКТ), когда их [ног] было не четыре (ПРОШ. ПРОДОЛЖЕННОЕ). Именно так реализуется мотив памяти: X исчезает, а память о нем сохраняется. Мотив конца воплощает исчезнувшая эра и конь. Оба эпизода — фабульные.

В VIII строфе эпизод с подковой имеет два назначения: он одновременно движет повествование и является иллюстрацией тезиса «памяти»; не случайно он вводится сравнительным союзным словом *так* (примечательно, что строка 72 состоит только из него одного) и получает грамматическое оформление в УЗУАЛЬНОМ времени. Два внефабульных эпизода (губы сохраняют форму слова и в руке сохраняется тяжесть кувшина) повторно иллюстрируют тему памяти и тему конца (в т. ч. конца перемещения). Соединенные союзом *и*, они представляют «сенсорную», «непроизвольно-физиологическую» реализацию мотива памяти. Иллюстративность можно связать с грамматикой времени: для этих эпизодов предпочтительно недейктическое истолкование грамматики времени: УЗУАЛЬНОЕ в случае *сохраняют... остается* и ПРОШЕДШИЕ ОТНОСИТЕЛЬНЫЕ<sup>74</sup> (а не дейктические) в случае *расплескался* (ФАКТИЧЕСКОЕ) и *несли* (ПРОДОЛЖЕННОЕ). Иллюстративность этих эпизодов тем заметнее, что человек («владелец» губ и руки, «производитель» действия (*нести*)) остается за кадром, ибо важен не он — а закон «сохранения».

В VIII строфе мотиву конца — конца перемещения подковы и кувшина (сюда же можно добавить *последнее сказанное слово*) — сопутствует мотив «опустошенности» (*губы, которым больше нечего сказать...*) и «порчи/ущербности» (*кувшин расплескался*).

Мотив конца в VII—VIII строфах проводится наиболее последовательно. В VIII строфе появляются «знаки» переживания времени, конца истории и надвигающегося исторического небытия — *еще, больше не / больше нечего*. Мотивы конца пути, конца переме-

---

<sup>74</sup> Относительное время — время глагола, которое связано не с осью времени (как у дейктических времен), а с временем другого события. Здесь ретроспекция также носит узуальный характер. Подробнее см. § 3.6.0.

щения (69—70; 79; 83) и замирания движения коррелируют со все сужающимся текстовым пространством (сужение от линии *дороги* до конечной точки перемещения в виде *порога* и *дома*); в поэтическом мире Мандельштама неподвижность и замирание движения всегда идут со знаком минус, см. § 2.7.3).

### *II часть. Итоги*

Разобранные пять строф также представляют единый смысловой континуум, внутри которого выделяются две стержневые темы, абсолютно равноправные. Это:

- 1) «память об Y-е, сохраняемой X-ом» — как и в первой части;
- 2) «конец/разрушение X-а» — новая тема.

Третья по значимости тема, локальная (она появляется только в VIII строфе), — это

- 3) «опустошенность/порча/ущербность».

Тематические области, попавшие в эту часть, — 1) христианская *эра*; 2) сюжетная линия «конь — подкова»; 3) иллюстративные эпизоды, связанные с человеческой деятельностью; 4) перемещение и его остановка / его прерывание. На фоне первой части здесь знаменательно сокращение пространства и исключительно горизонтальное (а не горизонтально-вертикальное) его развертывание.

Время в этой части представлено историческим, движущимся из прошлого в настоящее, и, по-видимому, прекращающимся вместе с концом эры.

## **ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ**

### *IX строфа, финальная*

*Источники, подтексты, параллельные места*

**84—85** *То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли...* (анаколуф). Содержательно это фраза вписывается в ту модель времени, которую мы называем «вечным возвращением» (напомним, что «вечное возвращение» — это разновидность циклического времени; в поэтическом мире Мандельштама оно действует в области культуры, ср.: *И не одно сокровище, быть может, /*

*Минуя внуков, к правнукам уйдет. / И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет* 1914, см. § 3.2.1, 3.3.1)). Общий смысл **84—85** — все повторяется. Отметим еще, что подобный риторический ход ('то, что я сказал, говорилось и до меня') встречается еще раз, в стихотворении более позднего времени: *Это было и пелось, синяя, / Много задолго до Одиссея, / До того, как еду и питье / Называли «моя» и «мое»* 1937. Историсофская параллель с близкой тематикой — в книге О. Шпенглера «Закат Европы» (1918—1922, русский перевод «Причинность и судьба», «Academia», 1923): [переход от народного искусства — к искусству индивидуальному] «Является художник. Он сочиняет теперь то, что раньше выросло из земли» (Шпенглер 1993: 267).

**85 зерна окаменелой пшеницы** — в прозе этого времени зерна пшеницы встречаются в статье «Пшеница человеческая» (1922) — правда, в несколько ином преломлении, хотя и в связи с темой памяти: «Европа — огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы... Но каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы на широкой спине... перенести чрез земные воды драгоценную ношу — нежную Европу». Любопытно, что здесь параллелизм между монетами (зернами) и человеком («я») выдерживается на фонетическом уровне, ср. звуковой комплекс М-Н: '**меня, монеты**': *подобНо зерНаМ окаМеНелой пшеНицы... одНи На МоНетях; вреМя... МеНя... МоНету... МНе... Не... МеНя*.

**86—87 Одни на монетах изображают льва, / Другие — голову...** — лев и голова (профиль)<sup>75</sup> — типичные знаки античных

<sup>75</sup> Любопытная параллель из области искусствознания. П. А. Флоренский с 1921 г. читал лекции во ВХУТЕМАСе; на основе этих лекций в 1924—1925 гг. была написана книга «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях». Несколько лекций, представленных в книге, посвящены монетам: профильному изображению на них («изображенное лицо есть властелин и притом... взятый именно как носитель власти. Монета предстательствует за государственную власть», Флоренский 1993: 160), их функционированию («...этим предметам покоиться — чуждо: они хотят двигаться, в этом их жизнь и назначение, застаиваться же на месте — им смерть», там же, 164), противопоставлению монеты-лепешки (античной) — мо-

монет; поскольку обе строчки — в УЗУАЛЬНОМ, то и здесь, как в первой части, античность проецируется на каждодневную ситуацию как норма.

**88 лепешки** — форму античных монет как лепешкообразную или чечевицеобразную определяет П. А. Флоренский (Флоренский 1993: 166); по-видимому, такие соответствия — из фонда общих знаний.

**85—89 — монеты** и их обесценивание, **монеты** и археология — эти мотивы встречаются и в прозе, правда, в несколько ином преломлении:

«Переход на золотую валюту дело будущего, и в области культуры предстоит замена временных идей — бумажных выпусков — золотым чеканом европейского гуманистического наследства, и не под заступом археолога звякнут прекрасные флорины гуманизма, а увидят свой день и, как ходячая звонкая монета, пойдут по рукам, когда настанет срок» («Гуманизм и современность», 1923), отмечено Ст. Бройдом.

М. Л. Гаспаров объясняет образность этой статьи историческим фактом — в 1923 г. СССР перешел на золотую валюту.

**91 время и 90 век** — оба слова употреблены в значении ‘абстрактное время’ (это *время-1.1* и *век-1.2*); они метафоризируются

---

нете современной («античные произведения такого рода чеканились, как известно, из металлического *шарика* или округлого катышка; он раздавливался, причем края его и после чеканки продолжали сохранять упругую и сочную закругленность, так что, несмотря на раздавленность, античная монета воспринимается как ограниченная одною замкнутою поверхностью, т. е. как происшедшая из *шарика*... Сосредоточение главной массы металла именно в этой части ведет к *лепешкообразной* или чечевицеобразной форме», (там же, 166, разрядка моя. — Л. П.), античным монетам, пролежавшим в земле, и вековой грязи на них, следам прикосновений («Этот накопившийся на ней в течение веков слой грязи, эту ее *вековую* обмусоленность, эти *следы* бесчисленных к ней *прикосновений* мы ценим, испытываем от них непосредственное удовольствие и величаем „благородною патиною древних“», (там же, 168, разрядка моя. — Л. П.). На фоне научного, искусствоведческого описания П. А. Флоренского ярче проступают особенности мандельштамовской концептуализации монетного фрагмента: это, например, разрушительные функции, которыми в поэтическом мире Мандельштама наделено время.

как смертоносная сила<sup>76</sup> и тем самым вписываются в линейную модель.

**90 Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы...** — в подтексте стоит Бергсон с его теорией времени-длительности: «La durée réelle est celle qui mord sur les choses et qui y laisse l’empreinte de sa dent. Si tout est dans le temps, tout change intérieurement» [Настоящая длительность — та, которая кусает вещи и оставляет на них отпечаток своих зубов. Если все находится во времени, все постоянно меняется] (Bergson 1966: 46), а также «La durée est le progrès continu du passé qui rongé l’avenir...» (там же, 4). *Оттиск*, возможно, коррелирует с темой памяти.

**90—91** — параллели к губительному линейному времени в «Нашедшем подкову» —

«Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное — время. Время хочет пожрать государство»; *Холодок щекочет темя, / <...> / И меня срезает время / <...> / Как ты прежде шелестила, / Кровь, как нынче шелестишь. / Видно, даром не проходит / Шевеленье этих губ, / И вершина колобродит, / Обреченная на сруб 1922*, все три отмечены Ст. Бройдом; «Нет, Чаадаев не смирился, хотя время своим тупым напильником коснулось и его мысли» («Петр Чаадаев», 1914); «Две черствые липы, оглохшие от старости, подымали на дворе коричневые вилы. Страшные какой-то казенной толщиной обхвата, они ничего не слышали и не понимали. Время окормило их молниями и опоило ливнями, — что гром, что бром — им было безразлично» («Путешествие в Армению», 1931—1932).

**91 срезает меня, как монету** — эту строку М. Л. Гаспаров связывает с бытовавшей в еврейской среде незаконной практикой срезания (обрезания) монет, при которой монета обесценивалась.

**92 И мне уж не хватает меня самого...** — можно понимать как наступление смерти, ср. параллельное место *Тварь, покуда жизнь хватает, / Донести хребет должна* («Век», 1922). Существует описание мандельштамовского чтения этого стихотворения, воспроизводящего ситуацию конца (отмечено Д. Майерс), ср.: «Мандель-

<sup>76</sup> Д. Сегал видит овидиевский прототип в таком понимании времени («Tristia» IV, 6), с чем трудно согласиться. В этой тристии время представляет собой созидательное начало (со временем укрощаются дикие звери, зреет зерно и т. д.); мандельштамовский прототип, время-разрушитель, — это, скорее, *tempus edax rerum* («Метаморфозы», XV, 234).

штам читал последнюю строчку так, как если бы ему не хватало «себя самого»<sup>77</sup>.

*Язык, образы, мотивы, сюжет*

IX строфа подводит итоги всему тому, что было сказано выше: она, как уже отмечалось, синтезирует тезис (первую часть) и антитезис (вторую часть). Начинается она с рефлексии о судьбах культуры: *То, что я сейчас говорю, говорю не я...*, напоминающей, с

---

<sup>77</sup> «Сначала голос его зазвучал сдержанно и без дрожи. Он словно только набирал силы. Это было начало как бы спокойно-эпического повествования в прозе:

*Глядим на лес и говорим:  
Вот лес корабельный, мачтовый,  
Розовые сосны  
До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,  
Им бы поскрипывать в бурю,  
Одинокими пиниями,  
В разъяренном безлесном воздухе...*

Но вот все напряженнее, все туже паруса, вздутые ветром. Полупустая комната с крашеным дощатым полом наполняется глухими раскатами органа. Напряжение передается мне так, словно это не он, а я читаю.

*Воздух дрожит от сравнений.  
Ни одно слово не лучше другого,  
Земля гудит метафорой...*

Замерзшая фигурка его жены за столом все отдаляется от меня, уменьшаясь, уходит все дальше, дальше в глубь бесконечно растянутой перспективы...

*То, что я сейчас говорю, говорю не я,  
А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы...*

Я слушаю, вжав голову в плечи. Кажется, читая, он выпивает весь воздух комнаты. Никогда прежде я не видел Мандельштама таким. Лицо его бело, глаза сухи и словно испуганы. Даже всегда дрожащая при чтении стихов нижняя губа не дрожит...

В его легких уже не хватает воздуха. Задыхаясь, он произносит последние строки:

*Время срезает меня, как монету,  
И мне уже не хватает меня самого...*

Будь еще хоть одна строка, он уже не сумел бы произнести ее (Из воспоминаний Э. Л. Миндлина о Мандельштаме; Мандельштам 1991, т. II, 532—533.)

одной стороны, повествовательную рамку первых двух глав (с глаголом *говорить*), а с другой, — речь от первого лица в III строфе.

Эпизод проговаривания того, что уже существовало, вписывается в «вечное возвращение», иллюстрируя уже знакомый нам тезис: все сохраняется, ничто не исчезает бесследно. Таким образом, первые строки IX строфы задают основу «экзистенциального» сценария. В чем он состоит?

X существует в мире, потом приходит конец его существованию (линейное время его разрушает/уничтожает), но память о нем остается (первая разновидность) / но потом начинается его постсуществование (вторая разновидность); в постсуществовании как раз и дает о себе знать «вечное возвращение».

Заметим, что «экзистенциальный сценарий» просматривается по меньшей мере в двух сюжетах «Нашедшего подкову»: это «победа на колесничных состязаниях → песнь, созданная в честь победителя и потому живущая дольше других», «двуколки; лошади и колеса; конь → подкова». Вот прозаический пересказ последнего:

При жизни (земном существовании) двуколки/лошади существуют по законам линейного времени: они появляются (в данной сюжетной линии это звено отсутствует, но оно представлено в других), существуют какое-то время, исчезают. Их постсуществование (в памяти, в культуре) — в подкове, которая хранит память о том, что было (зд. первая разновидность сценария).

Более отчетливо этот сценарий воплощается в финальной строфе, причем трижды; помимо уже упомянутой речи Я-субъекта (*то, что я говорю... вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы*), где эмфатически выделена заключительная стадия, он лежит в основе «археологических» эпизодов с монетами-лепешками: монеты проходят все фазы «экзистенциального» сюжета в его второй разновидности.

Первая фаза — создание монет, нанесение на них знаков (*одни на монетах изображают льва*). Вторая — выход из обращения, потеря денежной стоимости (отсюда уравнивание ценности *медных, золотых и бронзовых лепешек* — они с одинаковой почестью лежат в земле) и их «смерть», конец (*век, пробуя их перегрызть, оттикнул на них свои зубы / время срезает... лежат в земле*). Третья фаза — постсуществование (*вырыто из земли* (о зернах, но и о монетах одновременно)). Эпизод с монетами грамматически оформлен в УЗУАЛЬНОМ времени, что придает ему иллюстративность. Иллюст-

ративный характер к тому же приводит к нарушению причинно-следственных связей в IX строфе: например, финальная стадия выхождения на поверхность земли дается первой.

Третья иллюстрация «экзистенциального сюжета» — это судьба Я-субъекта; сам сюжет дается в предфинальной стадии (конец Я-субъекта, полагаемый линейным временем, в НАСТОЯЩЕМ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОМ); о постсуществовании Я-субъекта в этом стихотворении ничего не говорится, однако в других стихотворениях он специально оговаривается<sup>78</sup>, ср.:

*Да, я лежу в земле, губами шевеля, / Но то, что я скажу, заучит каждый школьник: / На Красной площади всего круглей земля 1935.*

Рассмотренный диалектический сценарий, с противопоставлением двух моделей времени, существования и постсуществования, проигрывается не только в «Нашедшем подкову», но и в некоторых других поэтических и прозаических произведениях Мандельштама.

В «Нашедшем подкову» с концом Я-субъекта согласуется мотив порчи (*время срезает меня...*) и мотив опустошенности (*И мне уж не хватает меня самого*).

Композиционно конец стихотворения, совпадающий с концом лирического «я», — это параллель к концу эры, совпадающей с концом стихотворного периода.

Для текстового пространства этой строфы организующей опять является вертикаль, как и в первой части, однако вертикаль теперь соединяет поверхность земли и земную кору, почву (*в земле, из земли*), которые коррелируют и с мотивом земли-хранительницы, и с мотивом конца. Тем самым благодаря этой заключительной строфе мироздание в «Нашедшем подкову» представлено в полном для Мандельштама объеме.

#### *Итоги*

Итак, в заключительной, третьей части, диалектически соединяются три главные темы этого стихотворения:

---

<sup>78</sup> Едва ли возможно восстановить стадию постсуществования лирического «я» по аналогии с монетами из статьи «Гуманизм и современность» (1923), см. уже цитированное место (ОМ, II: 207).



- 1) «создание X-а»;
- 2) «разрушение/конец X-а» (и дополнительный мотив «порчи/опустошенности»);
- 3) «постсуществование X-а» (на месте мотива «память об X-е»).

Они образуют единый сценарий существования.

Линия «я» является обрамляющей для «археологических» сюжетов.

В третьей части совмещаются две модели времени — линейная и циклическая (последняя — в виде «вечного возвращения»).

Текстовое пространство охватывает собой поверхность и внутренность земли.

Тематически здесь представлены: 1) поэтическая речь; 2) монеты; 3) судьба лирического «я».

#### 4.4.3. Название стихотворения

В заключении этого раздела нам остается только вернуться к названию этого стихотворения. Так что же обрел НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ?

С дескрипцией «нашедший подкову» связана самая длинная сюжетная линия, растянувшаяся с III строфы по VIII. Таким образом, можно предположить, что НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ получил память об античности, о колесничных состязаниях, о *песнях*, которые посвящались победителю, о беге иноходца *с разбросанными ногами*. Поэтому *подкова* в нашей интерпретации — это не столько амулет, сколько знак «вечного возвращения». Подтверждением того, что такие ассоциации у Мандельштама были, может служить стихотворение «Язык булыжника...» того же 1923 г., в котором строчкой *И светлым ручейком течет рассказ подков / По звучным мостовым прабабки городов* вводится описание событий двух французских революций.

Альтернативное объяснение дает О. Ронен:

«Тематический центр „Пиндарического отрывка“ образует ступок образов Российской государственности и культуры... Подкова — все, что осталось от гордого коня Петра, сохраняющая, как и русский поэт, бессмертный ритм величественной поступи России. Подкова, счастливая примета, защитит порог нашего будущего» (Ронен 1992: 531).

#### 4.4.4. Стилистические и жанровые характеристики «Нашедшего подкову»

С реконструированным сюжетом и мотивами напрямую соотносятся стилистические и жанровые характеристики этого стихотворения.

В первой части этого стихотворения выделяются номинации *влача*, *земное лоно*, *ристалище*, *песнь*, стилистически «высокие», архаизированные, а также иноязычное слово — латинизированные (итальянизированные) *пинии*. В этом — русскоязычное следование высоким античным первообразам и, возможно, аллюзии на Древнюю Грецию (пиндаровскую и допиндаровскую, гомеровскую). Об ориентации на античную или псевдоантичную традицию (последняя — в лице А. Шенье) говорит изысканный перифрастический стиль, ср. метафоры-переименования и чистые перифразы:

волны названы *влажными рывинами*, земля, суша — *земным лоном*, мачта — *отвесом* [метафора-переименование, метафора-загадка] и *хрупким прибором геометра*, смола — *смолистыми слезами*, сосны как потенциальный строительный материал — *благородным грузом*, кроны сосен — *мохнатой ношей*; Иосиф — *вифлеемским мирным плотником*, колесницы (кони) на скачках — *храпящими любимцами ристалищ*; воздух определяется целой серией перифраз — это *сфера*, которую *расталкивают плавниками*; *хрусталь*, в котором *движутся колеса* и *шарахаются лошади*, *влажный чернозем Нееры*; метафорический эпитет *шероховатая* поверхность морей, — от волн, *густые* от натуги — метафорический эпитет, с метонимией,

и непривычно большое количество метонимий (синецдох) (в том числе перенятых из латинской поэзии — *соль* вместо моря, *пинии* вместо корабля, *колеса* вместо колесниц). Отметим еще, что в первой части собрано большинство метафор с одушевлением: одушевляются *ветер*, *сосны*, *песни*:

*под соленой пятою ветра*, [о соснах] *забывая верхушками о корнях*, *предлагая выменять*; [песни] *дольше живет... она отмечена среди подруг повязкой на лбу*.

Встречаются в первой части зооморфные и опредмечивающие метафоры (*все живое... плавает, как рыба*, *плавниками расталкивая*; воздух ← *чернозем*).

Вторая часть продолжает первую не по линии перифраз (они исчезают), а по линии сравнений (в I части сравнения — *неудобной, как хребет осла*, *плавает, как рыба*; во II — *Эра звенела, как шар золотой*).

той и особенно сравнение ситуаций, вводимое союзом *так* (VI, VIII)), а также по линии опредмечивающих метафор (эра ← *шар*).

В III части синтезируются все три стилистических приема: перифрастические метафоры-переименования (*разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки*), метонимии (синекдохи) (время ← *век*, профиль ← *голова*) и сравнения (*подобно зернам окаменелой пшеницы; как монету*). Характер метафор — зооморфный (век ← *перегрызть*) и неотчетливо антропоморфный или вещественный (время ← *срезает*). Таким образом, разностилевые приметы поддерживают как проведение мотивов, так и композиционное деление «Нашедшего подкову» на три части.

Теперь о жанрах. В этом стихотворении есть аллюзии на два жанра античной поэзии, оба пиндаровских — эпиникий (оды на победу) и эпитафия (точнее, эпицидий или френ). Эпиникии — в IV строфе, в первой части, эпитафия — христианской эре и себе, во второй и третьей частях. Автоэпитафия Мандельштама слабо вписывается в пушкинско-державинско-горациевскую традицию, поскольку в отличие от *Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит*, она не дает оснований для оптимистичных ожиданий постсуществования «я».

Жанр «Нашедшего подкову» неотчелив; вольные рассуждения на темы поэзии, истории приближают его к пиндарической оде, существовавшей в западноевропейской традиции.

#### 4.4.5. Итоги

Подведем окончательные итоги. «Чужое» в этом стихотворении — это история и культура, слова, образы и мотивы; «свое» — обобщение культурного и исторического опыта; темы созидания, конца, памяти, складывающиеся в «экзистенциальный» сценарий; дискурсивное проведение мотивов; сюжет, а также поэтическая диалектика, о которой речь пойдет дальше. Творческая переработка «чужого», проведение через «чужое» слово, «чужой» образ своей линией — вот что порождает новый смысл. Такая трактовка согласуется с положением, которое Мандельштам особенно настойчиво отстаивает в разных статьях 1920-х гг.:

«Собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания. Когда требники написаны, тогда-то и служить обедню» («Буря и натиск», 1923).

#### 4.5. КОСМОЛОГИЯ И ДИАЛЕКТИКА В «НАШЕДШЕМ ПОДКОВУ»: ЧАСТОТНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ТЕЗАУРУС

«Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верлэном культуры. Для него вся сложность старого мира та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы. Говорят, что причина революции — голод в междупланетных пространствах. Нужно рассыпать пшеницу по эфиру» («Слово и культура», 1921).

Сказать, что такие-то и такие-то тематические инварианты обнаруживают себя в стихотворении «Нашедший подкову» — это значит приравнять «Нашедшего подкову» ко всем остальным стихотворениям или даже стихотворным сборникам с подобной тематикой. Например, к стихотворению «Гончарами велик остров синий...» (1937):

*Гончарами велик остров синий — / Крит зеленый, — запекся их дар / В землю  
звонкую: слышишь, дельфиньих / Плавников их подземный удар? / Это море лег-  
ко на помине / В оспастливленной обжигом глине, / И сосуда студеной власть /  
Раскололась на море и глаз. / Ты отдай мне мое, остров синий, / Крит летучий,  
отдай мне мой труд / И сосцами текущей богини / Воскорми обожженный сосуд. /  
Это было и пелось, синей, / Много задолго до Одиссея, / До того, как еду и питье  
/ Называли «моя» и «мое». / Выздоровливай же, излучайся, / Волоокого неба звез-  
да / И летучая рыба — случайность / И вода, говорящая «да».*

После разбора мотивов, композиции, топики, языка «Нашедшего подкову» в стихотворении «Гончарами велик...» узнаваемы такие инвариантные составляющие:

противопоставление «суша — вода»; морская богиня, участвующая в космогоническом сценарии;  
плавники, летучая рыба как вспомогательные образы метафор;  
мотивы созидания, нахождения в земле и земли-хранительницы сокровищ;  
начало времени (ab ovo) / начало истории; античность и до-античность как фон; спрессованное время, с одной стороны, правремя, спроецированное на все происходящее, с другой;

прочерченная временная (историческая) линия «до Одиссея — Одиссей — „я“, живущий сейчас»;  
«да», сказанное водой.

С «Камнем» и «Tristia» у этого стихотворения также обнаруживается большое количество общих мотивов: созидание, «вечное возвращение», память. С «Tristia», Стихами 1921—1925 гг. и более поздними стихотворениями — мотивы разрушительного времени, смены веков как смены эпох, личной обреченности. Таким образом, в диахронической перспективе стихотворение «Нашедший подкову», с началами и концами, с темой памяти, может рассматриваться даже как мостик, переброшенный от двух первых сборников Мандельштама, «Камень» и «Tristia», с пафосом человека-ремесленника и созданных им вещей, с античностью в качестве фона, с циклическим временем, — к поэзии 30-х гг., с ярко выраженной темой конца человеческой жизни, конца истории, с линейным временем, которое уже и в 20-е годы концептуализируется как время-разрушитель.

Однако «Нашедший подкову» даже на таком фоне — стихотворение уникальное. И уникальность его двоякого рода. Во-первых, в это стихотворение оказывается вписанным весь мир, с событиями, явлениями, законами и т. д.<sup>79</sup> И во-вторых, на всех уровнях этого стихотворения — лексическом, грамматическом, композиционном — «растворена» мандельштамовская диалектика. Иногда эти уровни взаимодействуют между собой, что «повышает акции» противоречий, складывающихся в единый диалектический сценарий.

Начнем с первого положения. Каталогизация всего сущего в истории поэзии — это особый нарративный прием (кстати, отмечаемый Мандельштамом в прозе и названный им «номенклатурной поэзией»): он обнаруживает себя, например, в стихотворе-

---

<sup>79</sup> М. Л. Гаспаров не принимает наш тезис, утверждая, что в любое стихотворение такого объема окажется вписанным весь мир. И хотя мы не пробовали сравнивать, все же обилие редкой для поэзии абстрактной лексики (*пространство, время, причина*) и родовой лексики (*все живое, дикий зверь*) вроде бы говорит в пользу нашей гипотезы. Другое мандельштамовское стихотворение примерно того же объема — «Стихи о неизвестном солдате» — не дает такой каталогизации, хотя космологическая его составляющая (с *пространством, воздухом, звездами*) достаточно сильна.

нии А. Шенье «L'Aveugle» [Слепец], в котором излагается содержание песен Гомера, включающее в себя все — от мироздания и четырех стихий до конкретных мифов и преданий. Но мандельштамовская каталогизация всего сущего в «Нашедшем подкову» — не на поверхности, она спрятана и рассеяна в тексте. Чтобы ее обнаружить и эксплицировать, мы составили частотный тематический тезаурус этого стихотворения. В нем оказались охваченными практически все главные рубрики любого языкового тезауруса, начиная от *пространства*, мира (*земли, воздуха, неба*<sup>80</sup>), географии, движения, времени, природы, живого и неживого мира, человека и человеческого мира, характеристик и атрибутов вещного мира и кончая аксиологией и числами. Более того, практически для всех основных категорий большей или меньшей степени абстракции в этом стихотворении находится соответствующее слово: например, *пространство, время; двигаться; счет, число* (крайне редкие слова для идиолекта Мандельштама!); *форма; запах; ощущение, память; начать, конец; все, все живое, дикий зверь, мужчина, ребенок*.

#### Частотный тематический тезаурус

В этот тезаурус мы постарались включить большую часть лексических средств, которые поддаются рубрикации<sup>81</sup>. Естественно, некоторые слова как «носители» разных смыслов попали сразу в несколько тематических групп.

**Каталогизация** всего сущего и диалектических законов, регулирующих существование и постсуществование, в этом стихотворении проходит не только как «прямая» номинация, но и как «непрямая» — метафорическая, метонимическая, перифрастическая. В этом последнем случае она помечалась значком #.

При подсчетах мы также учитывали все анафорические номинации.

Существительные во Мн. ч. записываются именно в этой форме.

Глагольная лексика в некоторых разделах записывается не в форме инфинитива, а в тех формах, которые встречаются в тексте.

vt — *verbum transitivum*, переходный глагол.

<sup>80</sup> Заметим, что *земля* употреблена в четырех разных значениях, к которым добавляется представление о земле как о сущем в номинации *земное лono*, а *воздух* — в двух, 'среда' и 'вещество'.

<sup>81</sup> Насколько нам известно, применительно к текстам художественной литературы классификация всех частей речи никогда не предпринималась. Обычно классифицировались существительные как носители авторской образности.

## I. МИРОЗДАНИЕ (37)

1. [части мироздания (12)] *небо* 26 [одновременно 'идеальное небо', 'высшая сила, управляющая всем происходящим' и 'физическое']; *воздух* 7, 30, 45, 45, 52, 52 [*воздух-1* 'среда'], *сфера* 46; *земля* 32, 71 ['поверхность']; *земля* 85, 89 ['земная кора']
2. [суша (2) vs. вода (8) = (10)] *земное лоно* ('суша', то же, что *земля-1.2*) 12; [атрибуты земли-суши] *пресный* (ливень) 24 // *моря* (мн. ч.) 13; [атрибуты моря] *влажный* (~ые рытвины) 11; *солёный* (~ая пята ветра) 8, *соль* 26; [характеристики] *поверхность* (морей) 13; # *шероховатый* (~ая поверхность морей) 13; *безлесный* (воздух) 7; *влажный* 11, 49
3. [вещество (10)] *чернозем* 49, *кремень* 79; *пыль* 65, 74; *хрусталь* 48; [четыре вещества как первоосновы мира] *земля* *земля-2.2* 'вещество, составляющее почву' + 'одна из четырех стихий' 51, *воздух* 51 [*воздух-2* 'вещество, заполняющее воздух-1' и *воздух-1* 'среда'], *вода* 45, *влажный* 11; *искры* 79 [вместо 'огня']
4. [стихии, метеорология (4)] *ветер* 8, *буря* 5; *разъяренный* (воздух) 7; *ливень* 24
5. [законы (1)] *притяжение* (земного лона) 12

## II. ГЕОГРАФИЯ (4)

*земля* 21 [*земля-1.4* 'государство, край' + 'ландшафт'], *горный кряж* 24; [место] *вифлеемский* (плотник) 18; *знаменитый* (горный кряж) 24

## III. ПРОСТРАНСТВО И ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ (68)

1. [общие понятия (2)] *пространство* [*пространство-1*, подтип: эмпирически постигаемое, 'расстояния и места'] 10; *поверхность* 13
2. [верх — низ (3)] *верхушки* 4, 23, *корни* 23
3. [характеристика поверхности (6)] *рытвины* 11, # *шероховатый* 13, # *хребет* (осла) 22, *горный* 24, *кряж* 24; *кремень* 79
4. [покрытый чем-л. (2)] *в* [+ Предл. пад.] (пыли) 65, *в* (мыле) 65
5. [пространственные отношения (7)] *близость* (мужчины) 42; *прикосновение* 60 [+ 'контакт']; *вот* 2 (+ ближний дейксис); *до* [+ Род. пад.] (верхушки) 4, *под* [+ Твор. пад.] (ливнем) [+ 'каузация'] 25
6. [местоположение, местонахождение (11)] *на* [+ Предл. пад.] (земле) 21, *на* (кряже) 24, *на* (пороге) 77, *на* (монетах) 86, *на* (них) 90; *в* [+ Предл. пад.] (руке) 82; *среди* [+ Род. пад.] (других) 39, *между* [+ Твор. пад.] (ладоней) 44; *в* [+ Предл. пад.] (нем) 45, *в* (котором) 48, *в* (земле) 89
7. [место (2)] *дорога* [*дорога-1.1* — 'полоса земли, предназначенная для перемещения'] 69; *ристалище*<sup>82</sup> 36

<sup>82</sup> *Ристалище* (книжн., устар.) — площадь, служащая для конных состязаний (СЛУШ).

8. [местонахождение... поза (3)] *стоять* 21, *лежать* 89 (о неодуш. субъекте), *лежать* (об одуш. субъекте) 65
9. [динамические пространственные отношения (8)] *от* [+ Род. пад.] (земли) 71, *с* [+ Род. пад.] (нее) 74, *из* [+ Род. пад.] (него) 52, *из* (земли) 85, *из* (кремня) [+ 'воздействие на объект'] 79; *по* [+ Дат. пад.] (деревьям) 44; *в* [+ Вин. пад.] (песнь) 37; *в* (него) 52
10. [перемещение (21)] *двигаться* 48, *плавать* 45; *выйти* 52, *войти* 52; *пробежать* 53; *бег* 67; *проступить* (сквозь обшивку корабля) 15; *шагахаться* 48; *отталкивания* 71; *путешествия* 19; *расплескаться* 83; [в т. ч. каузированное] *пригнать* 8; *влачить* (прибор геометра) 11; *дать* 62, 62; *сдувать* (пыль) 74; *вешать* (ее) 77; *нести* 83, # *ноша* 4, *вырыть* 85; *разбросанный* 69
11. [преодоление препятствий (2)] *через* [+ Вин. пад.] (рытвины) 11, *сквозь* [+ Вин. пад.] (обшивку) 15
12. [пространство-время (1)] *в* [+ Предл. пад.] (бурю) 5; см. также VII. 5. Форма (1)

#### IV. ДВИЖЕНИЕ vs. НЕПОДВИЖНОСТЬ (31)

1. [движение (28)] *устоять* 8, *качаться* 29, *дрожать* 30; *разрывать* (на части) 35; *поддерживать* 59; *прикосновение* 60; *срезать* 90; *расталкивать* 46; см. также III. 10. Перемещение (20)]

vs.

2. [неподвижность (3)] *лежать* (об одуш. субъекте) 65, *лежать* 89 (о неодуш. субъекте), # *отдохнуть* 78

#### V. ПРИРОДА (52)

1. [неживая (18)] *камни* 69, *окаменелый* 85; [растения] *деревья* 53; *лес* 1, 2, *сосны* 3, 5, 21, # *пинии* 6; *чобр* 43; *яблоко* 62, 62; *зерна* 85, *пшеница* 85, # *соль* 26; [части деревьев] *верхушки* 4, 23, *корни* 23
2. [живая (20)] *всё живое* 45; [животный мир] *животные* 54, *зверь* 43; *дикий* 43; # *осел* 22; *лев* 86; *птичий* (~ьи стаи) 34; # *рыба* 45; *любимцы ристалищ* (перифр.) 36; *лошади* 48; *конь* 65, 66, *иноходец*<sup>83</sup> 72; [части тела животных] # *хребет* 22; *шерсть* 43 ['волосное покрытие'], *мохнатый* 4; # *плавники* 46; *шея* 66; *ноги* 67; # *зубы* 90
3. [человек (12)] *человеческий* 80; *мужчина* 42; *дети* 54; *ребенок* 61; [части тела] *голова* 87, *лицо* 63, *лоб* 40, *губы* 80; *рука* 82, *ладони* 44; *пята* 8; (а также) # *слезы* 15
4. [морские мифологические существа (2)] *Неера* 49; [атрибуты (?)] *трезубцы* 50

<sup>83</sup> При *иноходи* лошадь одновременно выносит сначала обе правые ноги, а затем обе левые (СЛУШ).



## VI. ЧЕЛОВЕК И ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МИР (93)

см. V. 3. Человек; части тела (12)

1. [человек в обществе и в различных ситуациях (13)] *мореплаватель* 9, *мореход* 19; *плотник* 18; *геометр* 11; # *отец* (путешествий) 19 / *друг* (морехода) 19; # *подруга* 40 / *кто* 37, *никто* 59; *одни* 86, *другие* 87; *нашедший подкову* 73; *мирный* 18
2. [артефакты и вещи/животные, окружающие человека (6 + 29 = 37)] *повязка* 40; *шерсть* ('ткань') 75; *кувшин* 83, 83; # *лепешки* 88; # *шар* 58;  
[в т. ч. инструменты — сельскохозяйственные, морские, мифологические (5)] # *прибор* (геометра) 11; *вилы* 50, *фрезубцы* 50, *мотыги* 50, *плуги* 50;  
[в т. ч. корабль (8)] *корабль* 15; *корабельный* 2, *мачтовый* 2 (лес); *отвес* 8, *прибор* (геометра) 11 ('мачта'); *палуба* 8; *доски* 16; *переборки* 18;  
[в т. ч. колесницы (14)] *двуколки* 33, # *упряжь* 34; *колеса* 48 / [конь] *любимцы* *ристаллиц* 36; *лошади* 48; *конь* 65, 66, *иноходец* 72; [подкова] *подкова* 73, 74, 75, 77, 78, 79;  
[дом (2)] *домой* 83; *порог* 77;  
[монета (2)] *монета* 91, *монеты* 86
3. [человеческая деятельность, в т. ч. социальная (6)] *путешествия* 19; [сопязание] *соперничать* 36; *изображать* 86;  
[в т. ч. игры] *лапта* 53, *бабки* 54, *играть* 5
4. [речь (12)] *говорить* 1, 20, 84, 84; *сказать* 80; *сказанный* (~ое слово) 81; *спасибо* 56, «да» 60, «нет» 60; *отвечать* 60, 61, *голос* 63
5. [слово (6)] *слово* 31, 31, 81, *слова* 63; *имя* 37; *название* 38;
6. [поэтическое творчество (5)] *сравнение* 30; *метафора* 32; *песнь* 37, 38; *название* 38
7. [знаки на монетах (2)] *лев* 86, *голова* 87

## VII. ХАРАКТЕРИСТИКИ И АТРИБУТЫ ВЕЩНОГО МИРА (80)

1. [запах (4)] *запах* 14, 41, 43; *дух* (чобра) 44
2. [звуки (26)] *звук* 64, *голос* 63, 63; *поскрипывать* 5, *шуметь* 24, *трещать* 29, *гудеть* 32; *хрпать* 36, 65; *шорох* 53; *звенеть* 58, 64; *отвечать* 60, 61; *произносить* 63; см. также VI. 4, *речь* (11); см. также раздел «Фоника», звукоподражания
3. [на ощупь (3), на вкус (1) + 2 = (6)] # *шероховатый* 13, # *влажный* 10, 49 // *соленый* 8;  
[в т. ч. воздействие на обоняние, зрение (2)] *броская* (упряжь) 34; *одуряющий* (запах) 41
4. [цвет (4)] *розовый* (~ые сосны) 3; *зеленый* (~ая лапта) 53; *золотой* (шар) 58; *заблестеть* 75
5. [форма (15)] *форма* 83;

- [в т. ч. круглая, шарообразная, полукруглая (14)<sup>84</sup>] повязка 40, сфера 46; колеса 48; шар 58; яблоко 62, 62; крутой 66, поворот (шеи) 66; см. также VI. 2. подкова (6)
6. [вес (4)] тяжесть 82, груз 27; ноша 4; легкий 33 (+ 'с большой скоростью')
7. [материал, вещество в основе чего-л. (6)] золотой 58, 88, медный 88, бронзовый 88; смолистый 15; соленый 7
8. [прочный — хрупкий (4)] окаменелый 85, упругий 47 vs. хрупкий 11, 55
9. [как сделано (4)] заклепанный 17, сложенный (в переборки) 17; замешан 51, литой 60
10. [внутреннее наполнение (1)] полый 59
11. [консистенция (3)] # густой 34; плотный 47, упругий 47
12. [тепло (3)] нагретый 47; пылуций 72, жар 72

#### VIII. МИР В ДИНАМИКЕ — СОБЫТИЯ, ЯВЛЕНИЯ, МЕТАМОРФОЗЫ (85)

см. X, 5, Аспектуальное время: «исполнения», «достижения», «деятельности», «отглагольные существительные» и глагол *быть*, в том числе 47 переходных глаголов

1. [в т. ч. 'происходить, иметь место' (1)] *быть* 56;
2. [в т. ч. воздействие (46)] *высекать* vt искры из кремня 79 и т. д.
3. [в т. ч. создание (8)] заклепанный 17, сложенный 17; украшенный 38; кто *ведет* в песнь имя 37; *распаханный* 49; (о воздухе) замешан 51; одни на монетах *изображают* льва 86, другие — голову 86
4. [в т. ч. разрушение, порча (4)] *растертый* 44, век, пробуя их *перегрызть* 90; время *срезает* меня 91; век *оттиснул* на них свои зубы 90
5. [в т. ч. воздействие с целью вернуть к первоначальному виду (2)] *сдувает* с нее пыль 74; *растирает* ее шерстью 75
6. [в т. ч. приложение усилий] *натуга* 34

#### IX. МИР В СТАТИКЕ (4)

см. X, 5, Аспектуальное время: «состояния»

#### X. МИР ВО ВРЕМЕНИ (25)

1. [время: общие понятия (7)] *время* 91 [*время*-1.1 как абстрактное понятие, во всей своей концептуальной полноте], *век* 90 [*век*-1.2. в том же значении, что и *время*-1.1]; *ночь* 49; *когда* 68; *пока не* 75; *тогда* 76; *сейчас* 84

<sup>84</sup> Круглая форма — в семантике «геометрических» прилагательных и существительных, а также в семантике предметных слов.

2. [история (2)] *наша эра* 55; *летоисчисление* 55

3. [фазы (9)]

[в т. ч. начало (3)] *начать* 28, # *отец* (путешествий) 19, *заблестеть* 75;

vs. [в т. ч. конец (6)] *конец* 55; *умерший* 54; *исчезнуть* 64; *последний* 81; *больше* не (чего) 79, 80

4. [продолжительность, длительность (6)] *жить* 39, *сохранять* (воспоминание) 67, *оставаться* (об ощущении) 82; *еще* 64, 67, *дольше* 39

См. также III. 12. Пространство-время (1)

5. Внутреннее (аспектуальное) время (иллюстрации)

Основные предикаты (67) и второстепенные (27), всего (94)

[ДИНАМИКА — исполнения, достижения,  
деятельности, процессы — 85, 90%]

**Исполнения (основные — 14 + второстепенные — 15, всего 29, 30%)** *сличит* vt с притяжением... *поверхность* 12; *воздух замешан* vt 51; *сдувает* vt с нее *пыль* 74; *растирает* vt ее *шерстью* 75; он *вешает* vt ее на пороге 77; *высекает* vt искры из *кремня* 79; его *несли* vt 83; *время срезает* vt меня 91; одни на монетах *изображают* vt льва 86; другие — vt *голову* 86; летоисчисление *подходит к концу* 55; с чего *начать* 28; *кувшин расплескался* 83 // *отвес, пригнанный* vt к пляшущей *палубе* 9; *доски, заклепанные* vt 17; *доски, слаженные* vt в переборки 17; *украшенная* vt названьем *песнь* 38; *чобра, растертого* vt между *ладоней* 44; *чернозем Нееры, распаханый* vt 49; то, что *было* 56; *эра, никем не поддерживаемая* vt 59; *нашедший* vt *подкову* 73; *повязкой, исцеляющей* (vt) от *беспамятства* 41; *одуряющего* (vt) *запаха* 41; *плавниками расталкивая* vt *сферу* 46; *век, пробуя их перегрызть* vt 90; *с разбросанными* vt *ногами* 67; *слез, проступивших* 15; *умерших животных* 54

**Достижения (основные — 22 + второстепенные — 6, всего 28, 30%)** *выменять* vt свой *благородный груз* на *щепотку соли* 26; кто *введет* vt в *песнь* *имя* 37; *отвечала* vt «да» и «нет» 60; *ребенок отвечает* (vt)... 61; «Я дам vt тебе *яблоко*» 62; «Я не дам vt тебе *яблока*» 62; *сохраняет* vt *форму* 67; *губы, которым больше нечего сказать* vt 80; *сохраняют* vt *форму* *последнего* *сказанного слова* 81; *вырыто* vt из *земли* 85; *век, пробуя их перегрызть* vt 90; *век оттиснул* vt на них свои *зубы* 90; *устоит* *отвес* 8; *легкие двуколки разрываются* на части 35; она *отмечена* среди *подруг* *повязкой* на *лбу* 40; из него *нельзя выйти* 52; в него *трудно войти* 52; я сам *ошибся* 57; я *сбился* 57; *запутался* в *счете* 57; *причина звука исчезла* 64; пока она не *заблестит* 75 // *последнего сказанного* vt *слова* 81; *камней дороги, обновляемых* vt в *четыре смены* 70; *забывая* *верхушками* о *корнях* 23; *предлагая* *небу* vt *выменять* 26; *век, пробуя* vt их *перегрызть* 90; *вдыхая* vt *запах* 14

**Деятельность (основные — 22, второстепенные — 6, всего 28, 30%)** *голоса, который произносит* vt эти *слова* 63; *глядим* на *лес* 1; *говорим* vt 1; *говорим*

vt 20; всё живое *плавает* 45; *движутся* колеса 48; *шарахаются* лошади 48; шорох *пробегают* по деревьям... лаптой 53; дети *играют* в бабки 54; эра *звенела* 58; звук *звонит* 64; конь *лежит* 65; (конь) *храпит* 65; чтобы она *отдохнула* 78; то, что я *говорю* vt 84; *говорю* не я vt 84 // *пляшущей* палубе 9; *пышущего* жаром иноходца 71; *влача* vt прибор геометра 11; *любуюсь* на доски 16; *соперничая* с храпящими любимцами 36; *храпящими* любимцами 36; [в т. ч. гомогенная деятельность] *поскрипывать* 5; *шумели* 24; всё *трещит* 29; (все) *качается* 29; воздух *дрожит* от сравнений 30; земля *гудит* метафорой 32

[ДЛИТЕЛЬНОСТЬ, СТАТИКА — состояния и др. — 9, ок. 10%]

Процесс (1) *дольше живет* среди других 39

Состояние (основные — 3, второстепенные — 1, всего 4,4%) в руке *остается* vt ощущение тяжести 82; они *стояли* на земле 21; лепешки *лежат* в земле 89; *разъяренный* 7

Полусвязочные, некоторые фазовые и модальные глаголы (4) воздух *бывает* 45 темным; их *было* не четыре 68; больше уж ей не *придется* 79; а *также* мне уж не *хватает* меня самого 92

Отглагольные существительные и/или существительные с аспектуальной семантикой (6)

от *натуги* 34; в необузданной *жажде* пространства 10; *беспамятство* 41; на всякое *прикосновение* 60; воспоминание о *беге* 67; *отталкивания* от земли 71

#### XI. ПОВТОРЯЕМОСТЬ (6)

[повторение (6)] *заново* 49 (во времени), *обновлять* 70 (во времени); *слепок* 63; *всякий* (~ое прикосновение, 'каждый раз, когда прикасались') 60; *так* 61, 72

#### XII. ПРИЧИННО-СЛЕДСТВЕННЫЕ СВЯЗИ (9)

1. [причина — следствие (1)] *причина* (звука) 64

2. [цель (1)] *чтобы* 78

3. [каузативные предложно-падежные конструкции (7)] *в* бурю 5; *в* разъяренном безлесном воздухе 7; *под* соленой пятою ветра 8; *в* необузданной жажде пространства 10; *под* пресным ливнем 24; (воздух дрожит) *от* сравнений 30; на всякое прикосновение (отвечала «да» и «нет») 60, ср. также Творительный (земля гудит) *метафорой* 32

#### XIII. МИР В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ (6)

1. [восприятие (3)] *глядеть* 1, *любоваться* 16; *вдыхать* 14

2. [ощущение (3)] *ощущение* (тяжести) 82, *тяжесть* 82, # *жажда* (пространства) 10

#### XIV. МЕНТАЛЬНЫЕ ОПЕРАЦИИ (47)

1. [количество, счет (6)] *счет* 57, *летоисчисление* 55; *число* 69, 71; *четыре* 68, 70

2. [полнота охвата (6)] *все* 29, *всё живое* 45, *всякий* (~ое прикосновение) 60; *каждый* (~ую ночь) 49; *наполовину* 83; *ни одно* 31
3. [интенсивность (1)] *необузданный* (~ая жажда пространства) 10
4. [степень (4)] *слишком* 41, *чуть* 47, *трижды* (блажен) 37; (не) *хватать* 92
5. [объем (1)] *шепотка* (соли) 26
6. [последовательность (1)] *смена* 70
7. [однообразие, похожесть (2) vs. разнообразие (3), всего (5)] *одинаковый* 89, # *подруги* 40 vs. *разнообразный* 88, *одни* 86 ... *другие* 87
8. [избранность, выделенность (4)] *любимец* 36; *отмеченный* 40; *знаменитый* 24, *почетъ* 89
9. [отрицание (16)] *лес* 2 ... *безлесный воздух* 7; *исцеляющий от беспамятства* 41; *безуспешно* 26; *необузданный* 10; *неудобный* 22; *Не* вифлеемским мирным плотником, а другим 18; *Когда их было не четыре, / А по числу камней дороги земле* 68—69; *Ни одно слово не лучше другого* 31; *Полая, литая, никем не поддерживаемая* 59; *пока она не заблестит* 76; *И больше уж ей не придется высекать искры из кремня. / Человеческие губы, которым больше нечего сказать* 79—80; *То, что я сейчас говорю, говорю не я* 84; *И мне уж не хватает меня самого...* 92; *отвечала «да» и «нет»* 62; *«Я дам тебе яблоко» — или «Я не дам тебе яблока»* 62
10. [память (3)] *забывать* 23; *беспамятство* 41 vs. *воспоминание* 69
- ⟨лексические пары — иллюстрации⟩
11. [собираемость vs. единичность]
- лес* 1, 2 vs. *сосны* 3 vs. *одинокий* (~ не *пинии*) 6;
- дети* 54 vs. *ребенок* 61;
- лошади* 48 vs. *конь* 65;
- монеты* 86 vs. *монета* 91;
- другие* 39, *подруги* 40 vs. *песнь* 37, 38;
- [мы] vs. *я*
- стаи, все живое* (с детализацией)
- [представители одного рода] *сильный зверь*, см. также человек [в обществе и различных ситуациях]
12. [целое — часть] см.
- корабль* 15 vs. *палуба* 8; *доски* 16; *переборки* 18; *мачтовый (лес)* 2
- двуколки* 33 vs. *колеса* 48, *лошади* 48;
- конь* 65, 66, *иноходец* 72 vs. *подкова* 73, 74, 75, 77, 78, 79;
- домой* 83 vs. *порог* 77
13. [метонимии] *пинии* (вм. корабля) 6; *соль* (вм. моря) 27, а также *губы* 80; *рука* 82; *голова* 87

### ХV. АКСИОЛОГИЯ (11)

1. [положительные характеристики (6)] *благородный* 27, # *блажен* 37, *лучше* 31, *украшенный* 38; *почетъ* 89, а также *спасибо* 56
2. [отрицательные характеристики (4)] [ошибка, неправильность] *ошибиться* 57, *сбиться* 57, *запутаться* 57; [ущерб] *расплескаться* 83
3. [гармония (1)] *мирный* 18

### ХVI. СУБЪЕКТНОСТЬ (КОММУНИКАТИВНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ) (12)

1. [Я-субъект (7)] *я* 57, 84, 84, 92, 92; *сам* 56, 92
2. [чужое «я» (2)] *я* 62, 62
3. [чужое «ты» (2)] *ты* 62, 62
4. [мы — ‘люди, живущие теперь’ (1)] *наша* (эра) 55

В этом стихотворении мир входит через множество своих атрибутов; он воздействует на человеческое зрение, слух, осязание, обоняние; он дается и объективно, в восприятии человека, и пропущенным через множество разных ментальных операций; наконец, мир получает оценки.

В тезаурусе обращает на себя внимание обилие противопоставлений:

- суша vs. вода (I. 2);
- движение vs. неподвижность (IV. 1—2);
- создание/созидание vs. разрушение (VIII. 3—4);
- линейность и необратимость времени (X) vs. повторяемость (XI);
- динамика vs. статика (X. 5);
- положительные vs. отрицательные оценки (XV),
- а также обилие отрицаний ‘X — не X’ (XIV. 9).

Впрочем, те же противоречия мы наблюдали и на уровне мотивов, и на уровне композиции. При этом именно противоречия позволяют нам из обрывочных и мозаичных (на первый взгляд) фрагментов выстроить единую картину, а за красочностью и образностью этого стихотворения почувствовать пульсирующую мысль.

Итак, переходим к поэтической диалектике этого стихотворения.

#### *Диалектика субъекта и объекта*

Мир, или объект, в этом стихотворении лексически представлен уже знакомой нам инвариантной триадой *небо — воздух —*

земля, а также природой, богатейшим вещным миром, событиями и т. д. А воспринимающий его субъект представлен ‘мы’ (т. е. людьми) и я (лирическим героем этого стихотворения).

Вообще, творчество Мандельштама дает как образцы различение субъекта и объекта:

«Виллон отлично сознавал пропасть между субъектом и объектом, но понимал ее как невозможность обладания. Луна и прочие нейтральные „предметы“ бесповоротно исключены из его поэтического обихода» («Франсуа Виллон»),

так и образцы неразличения, слитности:

*И снег хрустит в глазах, как чистый хлеб, безгрешен 1937; И буке кудрявых женственная цепь / Хмельна для глаза в оболочке света 1937; Для того ль должен череп развиться, / <...> / Чтоб в его дорогие глазницы / Не могли не вливаться войска? 1937.*

В «Нашедшем подкову» субъектно-объектная концептуализация мира в идет под знаком нерасчлененности: нерасчлененности субъекта и объекта (I, II, IX строфы), синкретизма мира, человека и культуры (III—IV строфа). Как именно это происходит, мы покажем на следующем примере:

[сосны] *Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли / Свой благородный груз 26—27.*

Здесь с сюжетом «объективной» действительности (‘сосны → корабль’) соединяются субъективные, человеческие оценки — метафорическая перифраза *благородный груз*; наречие *безуспешно*. Конечно, слияние субъекта и объекта в таком описании можно объяснить тем, что этот фрагмент пропущен через сознание говорящих. Но нет, даже и там, где «реальность» дается сама по себе, вне речи персонажей, имеют место те же эффекты — например, в метафорах:

Метафора-переименование *смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля* 15; предикатная метафора *Земля гудит метафорой* 32 и т. д.

Взаимодействие субъекта и объекта еще лучше просматривается в тезаурусе: с одной стороны, мир своими запахами, звучанием, цветом, формой, материальностью воздействует на субъекта и его пять чувств — зрение, слух, вкус, обоняние, осязание (см. VII); но с другой стороны, человек воспринимает все это (см. XIII),

«перерабатывая» свои впечатления в речь, поэзию (см. VI. 4—6). Слово, лексически закрепляющее единение субъекта и объекта, — это *ощущенье* 82.

Человек в «Нашедшем подкову» выступает не только как воспринимающий, познающий, действующий субъект, но и как мера всех вещей, как «оправдание» мира (вспомним хотя бы мотив ‘сосны стремятся стать кораблем’).

**Диалектика качественных изменений (метаморфозы).** В 1921 г. Мандельштам рассуждает о метаморфозах в прозе:

«Наша кровь, наша музыка, наша государственность — все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе... Спасибо вам, „чужие люди“, за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром, который уже „не от мира сего“, который весь ушел в чаяние и подготовку к грядущей метаморфозе» («Слово и культура», 1921),

а двумя годами позже в «Нашедшем подкову» метаморфозы определяют противопоставление вещей природных и вещей рукотворных. Все стихотворение тематически построено как цепочка — сюжетная и метафорическая — создания, разрушения, модификации:

уровень сюжета: сосны → корабль, корабль ← сосны; то, что я говорю → вырыто из земли;

метафорические метаморфозы: чернозем Нееры → воздух; шорох по деревьям → лапта; эра → золотой шар; монеты → лепешки, лежащие в земле → монеты.

Что Мандельштам сосредотачивает внимание читателя именно на вещах и происходящих с ними качественных изменениях, доказывают еще и чисто языковые факты. Во-первых, целый ряд переходных глаголов употребляется с заполненной валентностью объекта, но при этом с незаполненной валентностью деятеля, а в тех редких случаях, когда деятели все-таки попадают в текст стихотворения, они чаще всего имеют родовой статус. Вот примеры, когда активное начало, человек, остается «за кадром», а в кадре — вещи и то, что с ними происходит:

*дух чобра, растертого между ладоней; пока его [кувшин] несли домой; [то, что] вырыто из земли и т. д.*



Диалектика метаморфоз порождается еще и чисто синтаксическими механизмами, в принципе редкими для идиолекта Мандельштама. Это обилие каузативных конструкций (см. XII. 3), акцентирующих причинно-следственные связи между разными событиями. Отметим еще, что причинно-следственные отношения названы в стихотворении: это существительное *причина* (звук) 65 и целевой союз *чтобы* 80.

На фоне других стихотворений Мандельштама «Нашедший подкову» резко выделяется еще и повышенной глагольностью и, как следствие, повышенным динамизмом. И действительно, это стихотворение буквально «намагничено» глагольными формами, как сказано у Мандельштама об одной из дантовских песен (в «Разговоре о Данте»), см. X. 5: «Внутреннее (аспектуальное) время». В принципе, в идиолекте Мандельштама наблюдаются прямо противоположные тенденции (см. § 3.6.1).

Помимо основных предикатов, представленных в том числе формами *verbum finitum* (их количество — 67, т. е. 71%), в этом стихотворении насчитывается еще и повышенное количество второстепенных предикатов, выраженных причастными и деепричастными формами глагола (27, т. е. 29%).

В «Нашедшем подкову» сконцентрировано большое количество переходных глаголов (47, т. е. 50%), что и создает эффект перехода одной вещи в другую, создания, разрушения и вообще активного взаимодействия всего со всем.

«Перетекание» одного в другое получает еще и изобразительно-фонетическую мотивировку. Вот только один пример: общая для *монет* и *меня* консонантная пара *М-Н*, которая неоднократно повторяется в IX строфе:

*подобНо зерНаМ окаМеНелой пшеНицы... одНи На МоНетях* 85—86; *вре-  
Мя... МеНя... МоНету... МНе... Не... МеНя* 91—92.

Полный перечень фонетических метаморфоз — в разделе о фонике, см. § 4.6.

**Числовая диалектика.** Космологический, вещный, событийный материал организован еще и по числовым законам.

В исследовании Ст. Бройда отмечается организующая роль триады в этом стихотворении. В качестве подтверждения он приводит лексически выделенное *трижды* (блажен) 37 (которое, однако, правильнее считать усилителем), тройные повторы (со ссылкой на Ю. И. Левина):

*вода, хрусталь, земля* (V строфа);

*полая, литая, никем не поддерживаемая* (59);

*медные, золотые и бронзовые лепешки* (88);

к которым можно добавить *близость мужчины... запах шерсти... дух чобра* (причины одуряющего запаха) и троекратное повторение слова *запах/дух* (IV строфа);

а также тройной принцип организации этого стихотворения, идущий от античности, «строфа — антистрофа — эпод», со ссылкой на О. Ронена (Broyde 1975: 220—221). Наша интерпретация также исходит из тройного композиционного членения этого стихотворения, только по диалектическому принципу «тезис — антитезис — синтез» (см. § 4.2). Продолжая описание триад в этом стихотворении, добавим, что и экзистенциальный сценарий состоит из трех частей, трижды появляется словесное обрамление — *говорим* 1, *говорим* 21, *говорю* 86 и трижды проводятся некоторые темы. Итак, триады лежат и в основе самых крупных, композиционных построений этого стихотворения, и в основе мелких, синтаксических и образных объединений.

Но есть еще одно число, также выполняющее роль организующего начала, два. По принципу *д и а д ы* организованы две первые строфы, а также все «повторы» и «отражения». Диада образуется еще и на уровне дистантных лексических повторов: точных, неточных, антонимичных —

**точные дистантные повторы (неотмеченные ранее) —**

Или запах *шерсти* сильного зверя 43 — И растирает ее *шерстью*, пока она не заблестит 76

В разъяренном безлесном *воздухе* 7 — *Воздух* бывает темным, как вода 45

Влача через *влажные* рытвины 11 — *Влажный* чернозем Нееры 49

*Хрупкий* прибор геометра 12 — *Хрупкое* летоисчисление нашей эры 59

Соперничая с *храпящими* любимцами ристалищ 36 — Конь лежит в пыли и *храпит* в мыле 65

Звук *еще* звенит 64 — *Еще* сохраняет 67

Конь лежит в *пыли* и храпит в мыле 65 — Сдувает с нее *пыль* 74

Конь *лежит* в пыли и храпит в мыле 66 — лепешки... *лежат* в земле 90—91

Эра звенела, как шар *золотой* 58 — Разнообразные медные, *золотые* и бронзовые лепешки 88

Эра *звенела* 58 — Звук *еще звенит* 64

не *четыре* 68 — в *четыре* 70

*по числу* 68 — *по числу* 70

*сказать* 80 — *сказанного* 81,

а также повторы синтаксических конструкций — *Не* вифлеемским мирным плотником, *а* другим 18 — Когда их было *не* четыре, / *А* по числу камней дороги земле 68—71; *так* 61, 72; *хотя* 64, 83.

#### неточные лексические повторы

Им бы *поскрипывать* в бурю 5 — Всё *трещит* и качается 29

*устоит* отвес 8 — и они *стояли* на земле 21

*мореплаватель* 9 — *мореход* 19

густых *от натуги* птичьих стай / Разрываются на части 34—35 — *Пышущего жаром* иноходца 71,

а также *ноша* — *нести*, *камень* — *окаменелый*, *заново* — *обновлять*.

#### антонимичные повторы

Исцеляющей от *беспамятства* 41 — Еще сохраняет *воспоминание* о беге с разбросанными 67

*солёный* 8 — *пресный* 25

*лес* 2 — *безлесный* воздух 7

и соположных лексико-синтаксических повторов, тоже антонимичных:

отвечала «*да*» и «*нет*» (60); «Я дам тебе яблоко» — или «Я *не* дам тебе яблока» (62); *Не* вифлеемским мирным плотником, *а* другим 18; Когда их было *не* четыре, / *А* по числу камней дороги земле 68—69.

Отрицания, которых в этом стихотворении 16 (см. XIV. 9), — это также диалектическая диада. Все вышеперечисленные диады наряду с другими типами повторов создают своего рода систему «прямых» и «кривых» зеркал, которая поддерживается звукописью. По принципу диады чаще всего устроено и проведение одного мотива «через разное»: сначала идет фабульный сюжет, а затем иллюстративный.

Еще одно число, *четыре*, названное в стихотворении, определяет некоторые повторы: в частности, перечень земледельческого и морского инструментария в V строфе.

Числовая диалектика в «Нашедшем подкову» совпадает с античной традицией числовых спекуляций, идущей в том числе и от Платона<sup>85</sup>.

К числовой диалектике примыкает противопоставление класса и отдельных его представителей, собирательности — единичности (XIV. 11) и противопоставление целого и его частей (XIV. 12).

<sup>85</sup> Она рассматривалась в научной и научно-популярной литературе (в частности, в книгах К. Фламариона, в «Закате Европы» О. Шпенглера и др.).

Перейдем теперь к диалектике пространства, времени, начала-конца, которые важны не только сами по себе, но и как средство проведения «экзистенциального» сценария. Тем самым они тоже выполняют функцию отражающих «зеркал».

**Диалектика пространства.** Как уже неоднократно отмечалось, и лексически, и композиционно в этом стихотворении оказывается охваченным весь мир. И пространственность — это не только средство «оформления» мира (см. III раздел тезауруса); она достаточно нетривиально коррелирует с разными мотивами и их проведением.

Основные пространственные противопоставления в тексте задаются следующими диадами и триадами:

вертикаль — горизонталь; высь — ширь — глубина («недра» земли);  
 верх — низ; внутри — снаружи; внутри — на поверхности; ограниченное — неограниченное пространство; перемещение (освоение (морского пространства), перемещение ради перемещения).

Они создают эффект слитности и спаянности всех частей мироздания в единое целое.

#### *Текстовое пространство*

**I строфа:** в 3—4 намечается вертикаль, соединяющая верх и низ, затем идет расширение пространства ввысь — *Розовые сосны, / До самой верхушки свободные от мохнатой ноши*. Вертикаль в 8—11 дополняется горизонталью. Здесь намечается расширение пространства вширь (неограниченное пространство): мореплаватель постигает морские просторы — *Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра* (11). Наконец, называется само слово — *пространство* (зд. эмпирически постигаемое, в значении «расстояния») и еще одно слово, *поверхность*.

**II строфа:** сначала вводится горизонтально-вертикализованное пространство — *на земле, / Неудобной, как хребет осла* 21—22; горизонтальное пространство затем сужается — *на знаменитом горном кряже* 24, а вертикаль, наоборот, достигает своего апогея — *сосны* стоят на земле 21, *под пресным ливнем* 25, [*под*] *небом* 26 (предлог *под* ограничивает пространство сверху). Тем самым вторично имеет место расширение обозреваемого пространства — от поверхности земли до неба.

**III строфа:** переход от *воздуха* к *земле* эксплицитно вводит вертикаль, а движение двуколок и птичьих стай — имплицитную горизонталь и перемещение по земле / по воздуху.

**V строфа:** воздух, средняя часть мироздания, описывается как человеческий мир, в котором происходит движение всего живого (в одном из двух случаев это перемещение по горизонтали), и как сферы, т. е. ограниченного пространства, за пределы которого человек не может выйти.

**VI—VIII строфы:** резкое сужение пространства до дороги, камней на ней, кремня, с одной стороны, и порога. Все перемещение осуществляется по горизонтали — *шорох пробегает по деревьям* 53; *конь бежит по дороге* (неограниченное пространство + прерванное передвижение) 67, 79 и *кувшин* несут домой (ограниченное пространство — зд. каузированное перемещение, которое имеет цель и конечную точку, *дом*) 83; вертикаль же лишь слегка намечается — *по числу отталкиваний от земли* 71 и *высекать искры из кремня* 79.

**IX строфа:** вертикализованное пространство + противопоставление «внутри» vs. «на поверхности»: перемещение монет *из земли* 85 на имплицитно представленную поверхность и нахождение *в земле* 89.

Поддача пространства в «Нашедшем подкову» — насквозь диалектическая, от «пространства для **существования**» (*воздуха как сферы*) до «пространства **несуществования**» (*в земле*) и выхода *из земли* — «коры» на *землю* — «поверхность» как начала **постсуществования**. Заметим, что в такой усложненной «троичной» комбинации все вышеперечисленные элементы больше нигде в поэзии Мандельштама не встречаются.

Поддача движения и перемещения в «Нашедшем подкову» — активного, необузданного в первой части, во второй части сменяется остановкой, ограничением перемещения и замиранием движения (*конь лежит... вешает ее* [подкову] *на пороге, чтобы она отдохнула*). Неподвижность подхватывается и в третьей части — [монеты] *с одинаковой почестью лежат в земле*. Наконец, каузативное перемещение второй части — *подкову вешают*, *кувшин несут*, дополняется *вырытыми* монетами в третьей части. Несамостоятельность такого перемещения — это также статика, постепенно «отвоевывающая» пространство текста у динамики.

Проводником различных идей и мотивов в этом стихотворении является каждое из четырех значений слова *земля* и перифраза *земное лоно*. При этом по мере приближения к «экзистенциальной» развязке происходит неумолимое «пространственное сужение» земельных денотатов.

Самая первая «земельная номинация», *земное лоно* 12 ('суша', то же, что земля-1.2), вводит противопоставление *морям* 13 и концептуализацию земли как человеческого дома. Следующая за ней *земля* 21 [*земля*-1.4 'часть *земли*-1.2, место, занимаемое народом; часть света, государство, край' + 'ландшафт'] или, что то же, *горный кряж* 24, дает географическую «прописку» и пространственную прикрепленность соснам. Следом идет *земля* 32, 71 [*земля*-1.3 'поверхность']: она коррелирует уже с лошадиными скачками и конским бегом. Некоторое отклонение от этой магистральной линии — *земля*-'вещество' 51 [*земля*-2.2 'вещество, составляющее почву' + 'одна из четырех стихий'], которая стоит в одном ряду с *черноземом* 49 и служит для объяснения природы воздуха. Наконец, завершающим «пространственным» аккордом этого стихотворения, в финальной строфе, становится *земля* 85, 89 [*земля*-2.1 'земная кора'], которая выполняет одновременно и функции могилы, и функции хранильницы (см. § 1.4.2). Тем самым «судьба» монет, пролежавших в земле, может с некоторой натяжкой проецироваться и на «судьбу» Я-субъекта.

**Диалектика времени.** Как мы помним, стихотворение начинается циклическим временем. Дальше время подвергается распрямлению. «Христианское» время, текущее от начальной точки (она обозначена *вифлеемским мирным плотником* 18) к конечной точке (она обозначена *концом* летоисчисления 55), вполне можно считать аналогом исторического времени. Соответственно, конец христианского времени до какой-то степени напоминает конец времени вообще в том виде, как он передан в «Сумерках свободы» (1918): *В ком сердце есть, тот должен, слышать, время, / Как твой корабль ко дну идет.* На смену историческому времени приходит линейное время: в этом стихотворении, как и во многих других, его главная функция — быть разрушительной силой.

Еще один тип времени, «вечное» возвращение (разновидность циклической модели), также представлен в этом стихотворении — в мотиве постсуществования вещей, которое им уготовано в человеческой памяти и в культуре.

Почему мы с такой уверенностью дифференцируем временные модели? Результаты нашего исследования лексики и грамматики времени в поэзии Мандельштама 1908—1925 гг. позволяют нам говорить, что в своем постижении времени Мандельштам шел тем же путем, что и все человечество: от незнания времени — к циклическому времени (оно обнаруживает себя, например, в смене времен года), потом через спиралевидное (выход из круга повторов, постепенное распрямление времени) и через

историческое время (событийное, имеющее начало и конец) к постижению линейного времени. При этом сферы воздействия этих временных моделей четко различаются (подробнее об этом см. § 3.3, 3.6.2).

На фоне других стихотворений, несущих в себе модели времени, это стихотворение выделяется. Если в большинстве других стихотворений была представлена какая-то одна модель времени, то в этом стихотворении их несколько. Более того, они соединились, и соединились по-диалектически остро и противоречиво, в «экзистенциальный» сценарий.

В свою очередь, некоторые другие элементы этого текста символически соотносятся с разными моделями времени. Остановимся на них чуть подробнее.

С циклическим временем (и «вечным возвращением», его разновидностью) согласуется круговая символика, пронизательно отмеченная Клэр Кэвэна<sup>86</sup>. В первой части, где время — круговое, циклическое, круговая символика представлена *повязкой* (на лбу), *сферой*, *колесами*. Во второй части наряду с полноценным кругом — *шаром*, *яблоком* — встречается разомкнутый круг или полукруглые формы — *крутой поворот шеи*, *подкова*, что коррелирует с распрямлением времени. В заключительной строфе встречаются названия предметов с неправильной круглой или овальной формой (или, если угодно, формой сплющенного шара), соответствующие «вечному возвращению»: это *зерна* — *монеты* — *лешки*.

С историческим временем, с началом и концом эры согласуется горизонтальное целенаправленное перемещение. Композиционный параллелизм связывает начало эры, обозначенное *виффлемским мифным плотником*, со *скачками* (они даны в соседних строфах, I и II), а конец эры — с прерванным бегом коня (VII строфа).

**Диалектика начала и конца.** В сценарии существования 'начало' (а также 'создание' и 'предназначенность') и 'конец', 'память' (и беспомысленность) диалектически соединяются. Как уже отмечалось, конец в этом сценарии не является абсолютным: культуре, истории, земным вещам обеспечены постсуществование в виде следа, возвращения, повторения и т. д. Начало, конец и память представлены:

---

<sup>86</sup> Клэр Кэвэна не связывает круговую символику с временем.

На лексическом уровне:

[**начало — 3 употребления**] *начать* 28, # *отец* (путешествий) 19, *заблестеть* 75;

[**конец — 6**] *конец* 55; *умерший* 54; *исчезнуть* 64; *последний* 81 (не абсолютное значение (последний — ‘тот, который больше не повторится’), но относительное (‘последний в некоторой последовательности’)), *больше не* (чего) 79, 80;

[**длительность — 6**] *жить* 39, *сохранять* (воспоминание) 67, *оставаться* 83; *еще* 64, 67, *дольше* 39;

[**память — 3**] *забывать* 23; *беспамятство* 41 vs. *воспоминание* 67.

На уровне мотивов:

«**создание**» — 2 случая, «предназначенность» — по меньшей мере 3;

«**конец/разрушение**» — 4;

«**память**» — 6.

В композиции:

семантика ‘начала’/‘создания’ концентрируется преимущественно в первой части, а семантика ‘конца’/‘разрушения’ — во второй; финальная строфа объединяет ‘создание’ с ‘концом’/‘разрушением’.

На уровне подтекстов *память* — это установка на воспроизведение «первообразцов».

**Диалектика-речь.** Самая выделенная лексическая область среди тех, которые не имеют никакого отношения ни к космологии, ни к «природе», — *речь, слово, поэтическое творчество* (VI. 4—6, всего 23 употребления).

С речью описанной согласуется и речеведение — глаголы говорения в «Нашедшем подкову» выполняют функцию «оправы», в которую вставлены различные сюжеты: повествование в «Нашедшем подкову» обрамляется глаголами *говорим* 1 и *говорим* 20, которые вводят содержание речи, и завершающим *говорю* 84. Попутно отметим, что и в других стихотворениях Мандельштама обнаруживается тот же прием, ср.:

[в зачине] *Я скажу тебе с последней / Прямой 1931; Я скажу это начерно, шепотом, / Потому что еще не пора 1937;*

[в конце] *Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина 1931; То, что я говорю, мне прости... / Тихо-тихо его мне прочти 1937; И я тебе хочу / Сказать, что я шепчу 1937.*



С другой стороны, эти метатекстовые элементы привносят «человеческое» видение мира, отражение мира в человеческом сознании и речи.

В тексте «Нашедшего подкову» упоминаются *сравнения* и *метафора*: текстовое отражение этих деталей — обилие метафор, в том числе перифрастических, с одушевлением, и обилие предикатных метафор, а также множество сравнений.

Поэтическое речеведение в «Нашедшем подкову» то тяготеет к собственно поэтическим формам, то к прозаическим. С одной стороны, это стилистика «высокого» (в номинациях *влача*, *земное лono*, *ристаллище*, *песнь*, подробнее см. § 4.4.4), сконцентрированная в первой части; с другой стороны, длинные, непоэтические наукообразные слова с абстрактными суффиксами *-ани(е)/ань(е)*, *-ени(е)/ень(е)*: *воспоминание*, *ощущенье*; *летоисчисление*; *название*; *отталкивание*, *прикосновение*; *-ств(о)*: *беспмятство*. С одной стороны, легкий синтаксис (например, простые предложения в начале III строфы, 28—32), с другой — большие синтаксические периоды, характерные для прозы и мало пригодные для стиха (окончание III строфы, 33—36). Обратим внимание на то, что синтаксические периоды с разветвленным сложноподчиненным гипотаксисом (V, VII, VIII), в частности с причастными и деепричастными оборотами (9—13, 14—20, 21—27), иконически замедляют и отяжеляют речь: замедление особенно важно для VIII строфы, в которой речь идет о конце перемещения и о тяжести.

Общий вывод, который можно сделать на основании мандельштамовской космологии и диалектики, состоит в том, что «Нашедший подкову» — это *чудовищно-уплотненная реальность*, та, о которой (как об идеале!) Мандельштам писал в своей программной статье «Утро акмеизма» (1912):

«Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает».

#### 4.6. Звукопись в «НАШЕДШЕМ ПОДКОВУ»: ОРНАМЕНТ И СМЫСЛ

*Чудовищно-уплотненной реальностью* «Нашедший подкову» становится еще и благодаря эвфонии — звукоподражаниям, звуковым повторам, актуализирующим важное для «Нашедшего подкову»

слово, звуковым переключкам. Звукопись в этом стихотворении — это та же система отражающих зеркал, те же метаморфозы.

О том, что Мандельштам был необыкновенно внимателен к звуковой, мелодической стороне стиха, есть много свидетельств: самое интересное — похвальное слово себе за мастерство эвфонии в письме к Н. Тихонову:

«В этой вещи [„Оттого все неудачи...“; ее название в письме „Кащеев Кот“. — Л. П.] я очень скромными средствами при помощи буквы „ща“ и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота. Язык русский на чуде-са способен, лишь бы стих ему повиновался, учился у него и — смело с ним боролся» (из письма к Н. С. Тихонову от 31.12.1936).

Тем не менее отрыв звучания от смысла был для Мандельштама неприемлем; симптоматичны его порицания символистов за следование верленовскому принципу «Музыка прежде всего»:

«Он [поэт. — Л. П.] бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией» («О собеседнике», 1913).

Особую ценность для Мандельштама представляет насыщение русского стиха согласными. В статьях нач. 1920-х гг. он даже развивает теорию обмирщения русского языка посредством консонантизации и адресует многочисленные похвалы Языкову, Фету, Пастернаку, Хлебникову — за следование «законам русского стиха»:

«Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь — литания гласных» («Заметки о поэзии», 1923); [о поэзии Фета] «Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, щелканье, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака» («Заметки о поэзии», 1923)<sup>87</sup>.

Теоретические постулаты Мандельштама — такие как «Законы поэзии спят в гортани» («Заметки о Шенье», ОМ, II: 164) — подкреплялись стихотворной практикой: любой читатель их слышит. Однако в поэтике описание звукописи поэтического текста до

<sup>87</sup> Ср. также о дантовской фонетике: «Щипки, причмокивания и губные взрывы не прекращаются ни на минуту» (ОМ, II: 244).

сих пор не получило общепринятых методов и вызывает большие сложности по целому ряду причин. Стихотворение — это письменный продукт; его «озвучание» может опираться на разные орфоэпические нормы: например, авторскую (а записи мандельштамовского чтения сохранились), современную московскую и т. д. Какую из них выбрать в качестве определяющей? Остается открытым и другой вопрос — что превалирует в сознании поэта: звук над буквой или буква над звуком? Третий вопрос касается того, как поэты слышат звуки: различают ли они, например, согласные, коррелирующие по твердости-мягкости — скажем, [л] и [л']? Судя по «Слову о Эль» Хлебникова — нет.

Вслед за Ю. М. Лотманом, считавшим, что музыкальность стиха — это не столько акустическое, сколько графическое явление («Анализ поэтического текста», Лотман 1996), мы будем фиксировать преимущественно повторы на фонемном уровне (т. е. для нас, как и для Ю. М. Лотмана, предлог «с», даже и в тех позициях, где он произносится звонко, будет считаться реализацией глухого [с]). При анализе вокализма в «Нашедшем подкову» будут учитываться повторы ударных гласных, также в силу сложившейся традиции.

Поскольку для нас представляет ценность описание семантики и звучания в «Нашедшем подкову», то за основу мы взяли формат описания, предлагаемый Т. М. Николаевой для «Слова о полку Игореве». Во-первых, мы пренебрежем корреляцией согласных звуков по твердости-мягкости; парные согласные, различающиеся по глухости-звонкости, а также *И* и *Ы*, мы в ряде случаев будем считать вариантами (запись вариантов — *С/З*, *И/Ы*). Во-вторых, мы будем различать следующие фонетические рисунки повторов:

1) **переклички**: а) **контактные**, когда слова (или фонетические слова, полноударные с энклитиками) следуют друг за другом (повтор одного звука), и б) **дистантные**, когда слова отделены друг от друга (повторяется семантический комплекс, в любом порядке); особую выделенность приобретают повторы начальных звуков слова («начала», если хотя бы в одном слове звуковой комплекс стоит в начале<sup>88</sup>), повторы в словах с одинаковым или близким ритмическим рисунком (на-

<sup>88</sup> Подробнее см. Зубова 1999, Николаева 2000: 439.

пример, *затах : воздух*), а также в словах, занимающих одинаковое положение в строках (особенно в начале строки). Наконец, мы будем учитывать еще и третий тип переключек, в) **корневых** и **квазикорневых**, наиболее семантизированных: они могут соединять не только слова в пределах одной строфы, но и в пределах всего текста.

2) **темы**: по определению Т. М. Николаевой, это «связь группы слов по одному какому-либо звуку, согласному или гласному. Звук этот может охватывать как инициальную часть слова, так и проходить внутри слов, как бы связывая их единой нитью» (Николаева 2000: 443). Мы будем говорить о темах, как объемлющих целую строфу, так и локальных, в пределах одной-двух строк, в двух случаях: если тема скрепляет воедино соседние или близко расположенные слова или если она проходит по большому пространству и охватывает начала нескольких слов.

3) **фуги**: по определению Т. М. Николаевой, «под звукописью типа фуги понимается движение по тексту некоторого набора звуков; это движение составляет определенный рисунок, при котором в развитие звукового комплекса часто включаются — по одному — новые звуки, так что создается на определенных участках как бы сплошная «фугированная» ткань очень большой протяженности» (Николаева 2000: 444—445).

4) **анаграмма слова**: слово шифруется при помощи звуковых (графических) комплексов других слов.

Некоторым повторам можно приписать определенный смысл и даже увидеть в них звуковую иконичку. Большое количество вопросительных знаков после приписанных темам и фугам смыслов — свидетельство того, что эта часть нашего исследования носит экспериментальный характер<sup>89</sup>.

#### Г строфа

**Тема-Р:** *говоРим... коРабельный... Розовые... веРхушки... поскРипывать... буРю... РазъяРенном... ветРа... Рытвины... хРупкий пРибоР геометРа... пРитяжем... шеРоховатую повеРхность моРей* 1—13;

<sup>89</sup> Подтверждений тому, что звукопись в «Нашедшем подкову» организовано именно так, а не иначе, у нас нет. Поэзия М. Цветаевой, в которой на авторские знаки препинания одновременно задают фонетический рисунок, делает фонетические реконструкции более надежными (образцы цветаевской звукописи приводятся в Зубова 1999).

**Тема-В:** гоВорим... Вот... розоВые... В бурю... В разъяренном Воздухе... Ветра... отВес... мореплаВатель... В необузданной... пространстВа... Влача... Влажные... рытВины... шеРоХоВаТую... поВерхность 1—13;

**Тема-С/З ('сосен?')**: СоСны... Самой... Свободные... поСкрипывать... разъяренном безЛеСном воЗдухе... Соленой... уСтоит отвеС... необузданной... проСтранСтва... чеРеЗ... Сличит С притяженьем Земного... поВерхноСтъ 1—13;

**Тема-П:** Под... Пятою... Пригнанный к Пляшущей Палубе 8;

**Тема-О:** розоВые соСны 3, свобОдные... ноШи 4, одинОкими 6, разъяр[О]нном воЗдухе 7; под сол[О]ной пятОю 8;

**Тема-А:** мореплаВатель... жАжде прострАнства влача... влажные 9—11.

**Фуга П/Б-Р звукоподражательная 'скрипа':** Бы ПоскриПывать в БуРю 4, хРуПкий ПриБоР геометРа 11;

**Фуга М-Н-И звукоподражательная 'скрипа':** ИМ... поскриПывать... одиНокиМи пИНцяМи... разъяреННОМ безлеСНОМ 4—7;

**Фуга Л-С/З 'леса?':** гЛядим... ЛеС... ЛеС корабельный 1—2; безЛеСном... СоЛеной 7—8;

**Фуга П-Л-А // В-Л-А звукоподражательная 'плеска':** ПЛ[А]шущей ПАлубе... мореПЛАватель 8—9 // Влача... ВЛажные 11;

**Фуга П-Р-Н-Т-В:** ПризНаННый... ПростРАнСтВа... РытВины... ПрибоР... ПриТяжеНье... шеРоХоВаТую ПоВеРхНОсТЬ моРей 8—13.

**Переключки контактные:** начала С-Т уСтоит отвеС 8; начала Л-Е ЛеС корабельный 1—2; В-Р-Х-Т шеРоХоВаТую поВеРхНОсТЬ 13.

**Переключки дистантные:** начала С-Л оСла... СоЛи 22—26; начала Г-И-М ГлядИМ... ГоворИМ 1; начала П-Д/Т-О Под солОной... ПятОю веТра 8.

**Переключки корневые/квазикорневые (графический уровень):** ЛЕС... ЛЕС... безЛЕСный 1—7; МОреплаВатель... МОРей 9—13; ВЕРХушки... поВЕРХность 4—13.

## II строфа

**Тема-М:** виФлееМскиМ Мирным плотником... другиМ отцоМ... другоМ Морехода... говориМ... зеМле... шумели... ливнеМ 19—22.

**Серия фуг с Р-основой: П/Б-Р // Д-Р // К/Г-Р // Х-Р-К/Г // П-Р-Г звукоподражательная 'скрипа'** [продолжение Фуги П/Б-Р, I строфа]: ПростуПивших... коРаБля... ПеРеБоРки 15—17; ДРугим... миРным... ДРугим... ДРугом моРехода 18—19; ХРебет... веРХушКами... КоРняХ... ГоРном... КРяже 22—24; ПРесным... ПРедлаГая... БлаГОродный... ГРУз 15—27;

**Фуга Л-С/З ('леса, смолы, слез?')** [продолжение Фуги Л-С/З 'леса?', I строфа]: СмаЛиСтых СлеЗ... коРаБля... ЛюбуяСь на доСки... ЗаклеПанные Слаженые... виФлееМским плотником... оСла... СоЛи... СвоЙ благоРодный груз 15—27;

**Фуга Л-И // Л-Е** звукоподражательная ‘ливня’: *стояЛИ земЛЕ... шумЕЛи... ЛИнем* 21—25.

**Переключки контактные:** *начала С/З-Л СмаЛиСтых СлеЗ* 15; *начала З/С-Л-Н ЗакЛепаННые СлажеННые* 17; *начала К-Р-Х веРХуиКами о КоРнях* 23; *начала Г-Р блаГОРодный ГРуз* 27; *Х-А вдыХАя зАпаХ* 14; *А зАбывая о корн[А]х* 23.

**Переключки дистантные:** *начала К-П/Б-Р КоРаБля... ПеРеБоРКи* 15—17; *начала К/Г-Р КоРнях... ГоРном КРяже* 23—24; *начала П-Д-Р ПоД Пресным... ПреДлагая* 25—26; *начала Б-Н БезуспешНо... БлагоРодНый* 27—28.

**Переключки корневые и квазикорневые (графический уровень):** *ДРУ-ГиМ... ДРУГОМ* 18—19.

### III строфа

**Тема-Р:** *тРецит... дрожит от сРавнений... дРугого... бРоской унРяжи... РазРываются... соперничая... хРапящими... Ристалищ* 29—36;

**Тема-Т:** *начаТЬ... ТрециГ... дрожиГ оГ... гудиТ... меТафорой... густых оТ наТуГи пГичьих сТай... части... ристАлищ* 28—36;

**Тема-Д** (‘двуколок?’): *возДух дрожит... оДно... Другого... гудит... Двуколки* 31—33;

**Тема-С:** *С чего... вСе... Сравнений... Слово... броСкой... густых... Стай... [разрываются]... части... Соперничая... ристАлищ* 28—36.

**Фуга О-В-Н:** *Ни одНО слОво Ни... друго[Г]о* 31.

**Переключки контактные:** *начала Ч с Чего наЧать* 28; *начала Л-О-К Л[О]Кие двуКОЛКи* 33; *начала Б/П-Р БРоской уПРяжи* 34; *начала С-П-Р СоПеРничая С хРаПящими* 36; *начала Г-Т Густых оТ наТуГи* 34.

**Переключки дистантные:** *начала Н-Е сравНЕний... Ни одНо... НЕ* 30—31; *начала М-А земл[А]... МеТафорой* 32; *начала Р-А-Щ хРап[А]Щими... РистАлищ* 37; *А-С-Т чаСтИ... риСТАлищ* 35—36.

### IV строфа

**Тема-Т/Д** [продолжение Темы-Т и Темы-Д, III строфа]: *Трижды... введеТ... Долше живеТ среДи Других... отмечена среДи подруг... беспамятства... одуряющего... будь То близость... шерсти... просто Дух... расгерТого между ладоней* 37—44;

**Тема З:** *Запах... близость... Запах... Зверя* 41—44;

**Тема-А:** *исцел[А]ющей... беспАмятства... одур[А]ющего зАпах* 41.

**Фуга Н-А-М** (‘названия?’): *песНь... иМя... укрАшенНая НазвАНьем песНь* 37—38;

**Фуга Д-Р-У-Г** (‘подруг, другого?’): *среДи ДРУгих... среДи ПоДРУГ... одУРяющего* 39—40;

**Фуга Р-С-Т-О // Р-С-Т-Е:** шЕРСТи... звЕРя... пРОСТо... чОбРа РасТ[‘О]РТоГо 43—44;

**Фуга С-И-Л ‘силы, слова?’:** Абу... [И]СцеЛяющей... СМИшком СИЛьного... бЛИ-зоСтъ... ИЛи... СИЛьного... ИЛи 40—44.

**Переключки контактные:** начала **П-К/Г** ПодруГ ПовязКой 41; начала **С-Л-И** СМИшком СИЛьного 42; начала **Б-Т/Д** Будъ То БлизосТЬ 42; **А-Й-У** ис-цел[‘А]У]ЩеЙ... одур[‘А]У]Щего 41; **Ж** триЖды блаЖен 38; **В** Введет В песнь 38; **Б-Т / Д** Будъ То БлизосТЬ 43.

**Переключки дистантные:** начала **Б/П-Е-Н** БлажЕН... ПЕсНь 37; **Е-Р** шЕР-сти... звЕРя 43.

**Переключки корневые и квазикорневые (графический уровень):** ПЕСНЬ... ПЕСНЬ 37—38; ЗАПАХА... ЗАПАХ... дуХ 41—44; СИЛьНОГО... СИЛьНО-ГО 41—43; ИЛИ... ИЛИ 43—44.

#### У строфа

**Тема-В (‘воздуха?’):** Воздух быВает... Вода... Все живое плаВает... плаВника-ми... В котором... ВлажнЫй... Вилами... Воздух... Выйти В него... Войти 46—53 [продолжение Темы-В, I строфа];

**Тема-О** [продолжение Темы-О, I строфа]: вОздух... т[‘О]мным... вс[‘О]живОе 46;

**Тема-З** [продолжение Темы-З, IV строфа]: воЗдух... воЗдух замешан... Земля... иЗ него нельЗя 46—52;

**Тема-Д (‘движения, двуколок?’)** [продолжение Темы-Д (‘дрожи, двуколок’), III строфа]: возДух... водА... ДвижутСя... лошаДи... кажДую... возДух... тРудно 46—53; ВозДух... водА 46;

**Тема-У:** [воздУх]... упрУгую... чУть... трезУбцами... плУгами... гУсто... тРудно 46—53;

**Тема Х:** воздуХ... Хрусталь... шараХаются... распаханный... воздуХ 46—52;

**Тема-А:** быВает... водА... плаВает... плавникАми растАлживая 46—47;

**Тема-Н:** Неера... Ночь... заНово... замешан... Него... Нельзя... Него тРудно.

**Фуга П-Л-А-В ‘плавания?’**, звукоподражательная ‘плеска’ [переключка с Фугой П-Л-А // В-Л-А ‘плавания’, I строфа]: ПЛАВает... ПЛАВникАми... Плотную 46—48; ВЛАжнЫй... Вилами... ПЛУгами 49—50;

**Фуга З-М-Л:** влажнЫй черноЗем... вилаМи, трезУбцаМи, МотыгаМи, плуга-Ми... ЗаМешан... Земля 52—53;

**Фуга У-Р-Г-Т-Н:** плотНную упрУГую чУТЬ НаГРеТую 48;

**Фуга Н-В-Т:** Не[Г]о Нельзя ВыйТи В Не[Г]о Трудно ВойТи.

**Переключки контактные:** начала **Р-С** РаСталживая СфеРу 47.

**Переключки дистантные:** начала **В-Д** ВозДух... водА 46; начала **В-И / Ы-Й-Т** ВыйТи... ВойТи; начала **Х-Р-А** ХрустАль... шараХаются начала **П-У-Г** уПрУГую... ПЛУгами 47—50.

**Переключки корневые и квазикорневые (графический уровень):** КАК... КАК 45; ВОЗДУХ... ВОЗДУХ 45—51; черноЗЕМ... ЗЕМля 49—51.

#### VI строфа

**Тема-Т/Д** [продолжение **Темы-Т/Д**, IV строфа]: *пробегаеТ по Деревьям... лап-Той... ДеТи играюТ... животиных... леТоисчисление... поДходиТ... То что... за-пуТался... счеТе* 53—57; *лиТая... поДДерживаемая... оТвечала... Так... оТве-чает... Тебе... Тебе... Точный... коТорый произносиТ эТи* 59—63;

**Тема-Р:** *шоРоХ... нРобегаеТ... деРевьям... игРаюТ... умеРших... хРупкое... эРы* 53—55; *эРа... шаР... поддеРживаемая... нРикосновенье... Ребенок... нРоизно-сит* 51—63;

**Тема-П:** *ПробегаеТ... лаПтой... Позвонками... хруПкое... Подходит... сПасибо... заПутался... Полая... ПоддеРживаемая... Прикосновение... слеПок... Произно-сит* 53—63;

**Тема-К:** *всяКое приКосновенье... ребеноК... яблоКо... яблоКа... слепоК... Кото-рый* 60—63.

**Фуга Ш/Ж-Р-Х** звукоподражательная ‘шороха’: *ШоРоХ... нРобегаеТ по де-Ревьям... умеРших... Животных... ХРупкое... наШей... подХодит... оши-б-ся...* 54—56;

**Фуга Л-З/С** звукоподражательная ‘звона’ [продолжение **Фуги Л-С/З**, II стро-фа]: *летоисчиСления... было... сбился... запутался... звенела... золотой... полая литая... отвечала... яблоко... яблока... лицо... слепок с голоса про-износиТ... слова* 55—56; продолжение в VII строфе — *исчезла* 64;

**Фуга-С-П/Б-И/Ы:** *СПасИБо... БЫло... Сам ошиБся... СБИлся... заПутался* 57—58;

**Фуга А-Й:** *литА[j]я... [j][А]... [j][А]блоко... [j][А]... [j][А]блока* 58—62.

**Повторы контактные:** **начала Л-О-Й** *зеЛ’ОноЙ ЛапТоЙ* 53; **начала Л-Й** *по-ла[j]а ЛитА[j]а* 59; **Г/К-А** *иГрАют в бАбКи* 54; **Т-О-Р** *коТОРый нРоизносиТ* 63; **О** *подХодит к коНцу* 55.

**Повторы дистантные:** **начала К-У** *хруПкое... К Коңу* 55; **начала С-Ч-Е-Т** *ле-ТоисчиСление... СЧЕТе* 55—57; **начала Д-А ДА...** *ДАМ... ДАМ* 60—62; **на-чала Н-Е НЕт...** *НЕ* 60—62; **Б-К** *ребеноК... яблоКо... яблоКа* 61—62.

**Повторы корневые и квазикорневые (графический уровень):** *эРы... эРа* 55—58; *Я... Я* 57; *Я ДАМ ТЕБЕ ЯБЛОКО... Я... ДАМ ТЕБЕ ЯБЛОКА* 62.

#### VII строфа

**Тема-К** (‘коня, конца?’) [продолжение **Темы-К**, VI строфа]: *звук... звука... Конь... Крутой... Когда... Камней... отталКиваний* 64—71;

**Тема-Ч:** *приЧина... исЧезла... Четыре... Числу... Четыре... Числу* 64—71.

**Фуга З-В** звукоподражательная ‘звона’: *ЗВук... ЗВениТ... ЗВука... исчеЗла* 64;



**Фуга Л-И/Ы** [продолжение **Фуги Л-И** // **Л-Е**, II строфа]: *ЛеЖИт в пыЛИ И хРАИт в мЫЛе* 65;

**Фуга Р-О-Т**: *иО кРуТОй ПОВОРОТ... сохРаняеТ* 66;

**Фуга Б-Р**: *БеГе с РазБРосанными... Было* 67;

**Фуга Х-Г/Д** **звукоподражательная ‘храпа’?** [продолжение **Темы-Х**, V строфа]: *ХоТя... ХРАИт соХраняеТ... иХ обновляеМыХ иноХоДца* 64—71.

**Повторы контактные: начала Т** *оТТалкиваний оТ земли* 71.

**Повторы дистантные: Л-И/Ы** в *пыЛИ — мЫЛе* 65; **Н-М** *обНовляеМых... сМеНы* 70; **С/З-Л** *чиСлу... ЗемЛи* 69—71; **Г** *беГе... ноГаМи* 67; **Т/Д-Р**: *чеТыРе... ДоРоги... чеТыРе...* 68—70.

**Повторы корневые и квазикорневые (графический уровень): ЗВУК... ЗВУ-Ка** 64; **ЧЕТЫРЕ... ЧЕТЫРЕ** 68—70; **ПО ЧИСЛУ... ПО ЧИСЛУ** 69—71.

#### VIII строфа

**Тема-Р**: *РастиРаеТ... шеРстью... поРоге... пРидеТся... искРы... кРемя... котоРым... сохРаняют фоРму... Руке... Расплескался* 75—83;

**Тема-С (‘слова’?)**: *человечеСкие... СказаТЬ... СохРаняют... поСледнеГо СказанноГо Слова... оСтаеТся ТяжеСти... расплеСкалСя... неСли* 80—83 [продолжение **Темы-С**, III строфа, и **Фуги С-И-Л**, IV строфа];

**Тема-К (‘кувшина, конца’?)** [продолжение **Темы-К**, VII строфа]: *человечеСкие... Которым... сказаТЬ... сказанноГо... руке... Кувшин... расплескался... поКа* 80—83;

**Тема-И**: *кувиИи наполовиНу... неСли* 83.

**Фуга С/З-Т-Д**: *Так нашеДший подКову сДуваеТ... раСтИраеТ... шеРСТЬю ЗаблеСтит... ТоГда... веШаеТ... чТобы... оТДохнула... пРидеТся... выСекаТЬ иСкры из кремня* 74—80;

**Фуга Ш-Т/Д-Е // Ш-Т-О-Б**: *наШЕДШий... ШЕрСТЬю... веШаеТ... [ЧТ]ОБы... БОльШе... БОльШе* 73—80;

**Фуга С-К-Р-А (‘искры’?)**: *выСеКАть иСКРы... КРеми[А]* 79;

**Фуга П-Л-С-К** **звукоподражательная ‘плеска’**: *наПоЛовину раСПлеСкалСя ПоКа... неСли* 83;

**Фуга Н-В**: *неЧе[Г]о... сохРаняют... последне[Г]о... сказаНно[Г]о... слова... В руке ошущенье... кувшин... НаполовиНу... е[Г]о неСли* 80—83.

**Контактные повторы: начала П-К-А** *расПлескался ПоКа* 83; **начала В/Ф-И-Н** *кувиИи НаполовиНу* 83; **Д-В** *подКову... сДуваеТ* 73—74; **О** *фоРму слова* 81.

**Дистантные повторы: начала Ч-Е** *ЧеловеЧеские... неЧего* 80; **начала Т-А-К/Г** *ТАК... ТоГда* 72—76; **начала С-Н-А** *сохРАн[А]ют... СказаНноГо* 81; **начала Н-Л-И** *наполовиНу... неСли* 83; **начала Ш-Б-О** *[ЧТ]ОБы... БОльШе... БОльШе* 78—80; **начала С-Т** *оСтае[ТС]я... ТяжеСти* 82.

**Корневые и квазикорневые повторы (графический уровень):** *ЕЕ—ЕЕ* 75—77;  
*БОЛЬШЕ НЕ*чего... *БОЛЬШЕ...* *НЕ* 79—80; *СКАЗАТЬ...* *СКАЗА*нного 80—81.

### IX строфа

**Тема-Р:** *говоРю... говоРю... выРыто... зерНам... изобРажают... дРугие... Разно-*  
*обРазные... бронзовые... пРобуя... неРегРызть... вРемя... сРезает* 84—91;

**Тема-Т** [продолжение **Темы-Т/Д**, VI строфа]: *То что... вырыТо... монеТах...*  
*изображаюТ... золоТые... почесТью лежаТ... перегрызТь... оТТиснул... среза-*  
*еТ... монеТу... хваТаеТ* 84—92;

**Тема-З** [продолжение **Темы-З**, V строфа]: *иЗ Земли... Зернам... изобража-*  
*ют... разнообраЗные... Золотые... бронЗовые... Земле... перегрызТь... Зу-*  
*бы... среЗает* 85—91;

**Тема-В** [продолжение **Темы-В**, V строфа]: *гоВорю... гоВорю... Вырыто...*  
*льВа... голоВу... бронзоВые... одинакоВой... Век... сВои... Время... хВатает*  
84—91;

**Тема-Л:** *земЛи... окаменеЛой... Льва... голоВу... золотые... Лепешки... Лежат...*  
*земЛе* 85—89;

**Тема-А:** *j[A] сейчАс... j[A] А* 84—85.

**Фуга М-Н** ('меня, монеты?'): *подобНо зерНам окаМеНелой пшеНицы... одНи На*  
*МоНетях* 85—86; *вреМя... МеНя... МоНету... МНЕ... Не... МеНя* 91—92<sup>90</sup>.

**Контактные повторы:** **начала Г** *дРугие Голову* 87; **Н** *окамеНелой пшеНицы* 85;  
**Р** *вРемя среЗает* 91.

**Дистантные повторы:** **начала Л-В** *льВа... голоВу* 86—87; **начала Д-И** *одНи...*  
*ДругИе* 86—87; **начала В-К** *одинаКоВой... ВеК* 89—90; **Б-Р-Н-З** *Разноб-*  
*РазНые... БРонЗовые* 88; **И** *земЛи... пшеНицы* 85; **А** *одинаКовой... лежат*  
89; **М-Н-Е** *МоНету... МНЕ* 91—92.

**Корневые и квазикорневые повторы (графический уровень):** *Я ГОВОРИЮ...*  
*ГОВОРИЮ... Я* 84; *ЗЕМЛи... ЗЕМЛе* 85—89; *МЕНЯ... МНЕ... МЕНЯ* 91—92.

### МЕЖСТРОФНЫЕ ЗНАЧИМЫЕ ПОВТОРЫ

См. также § 4.5, Числовая диалектика, диада

#### в пределах одной части стихотворения

*МОРЕ*плаватель / *МОРЕй* — *МОРЕ*хода (I, II); *ЗАПАХ* — *ЗАПАХ* — *ЗАПАХа* /  
*ЗАПАХ* (II, IV) — *ДУХ* — (IV) — *ВОЗДУХе* — *ВОЗДУХ* — *ВОЗДУХ* / *ВОЗДУХ* (I,  
III, V); *деуКОЛка* — *КОЛеса* (III, V); *ЗВЕНела* — *ЗВЕНит* (VI, VII); *ГУСТых* —  
*ГУСТо* (III, V).

<sup>90</sup> Еще Ст. Бroyд отметил повторы *МеНя* как *МоНету* / и *МНЕ* уж *НЕ* хватает *МЕНя* самого.

## в разных частях

*ЗЕМного — ЗЕМле — ЗЕМля — черноЗЕМ / ЗЕМля — ЗЕМли — ЗЕМли / ЗЕМле (I, II, III, V; VII; IX); ДРУГой, ДРУГ, поДРУГа, ДРУГие (II, III, IV; IX); сфЕРА — неЭРА — ЭРА (V; VI); ХРУпкий — ХРУсталь — ХРУпкое (I; V; VI).*

## Анаграмма (графический уровень)

ВОЗДУХ:

*Запах, ДУХ, ВОДа, Хрусталь, ДвижУтся, ЗанОВО, трУдно, ВОйти (IV—V строфы).*

В этом стихотворении налицо сильная консонантизация звучания и явная тяга к «обмирщенной» речи, которая к тому же «скрипит», «плещет», «храпит».

Самые употребительные звуки — *P, P'* (темы в I, VI, VII, VIII, IX строфах и fuga во II строфе); их распространенность в русском стихе дает все основания считать их фоновыми в «Нашедшем подкову». Другие звуковые повторы — Тема-В в I, V и IX строфах, Тема-С и фуги со звуком С в первой части, Тема-К во второй части создают интересный звуковой рисунок.

Консонантные и вокалические группы, лежащие в основе фуг и простых переключек, создают эффект зеркальности и перетекания одной вещи — в другую и одного явления — в другое. Ср.:

*Лес корабЕльный; оСла... СаЛи; КоРаБля... ПеРеБоРКи; двуКОлка... КОЛеса; сфЕРА... неЭРА... ЭРА; реБенок... яБлоКо... яБлоКа; ЛьВа... гоЛоВу; МоНЕту... МНЕ (есть целая Фуга М-Н 'меня, монеты': 85—86; 91—92); ДРУГой, ДРУГ, поДРУГа (есть Фуга Д-Р-У-Г: сРеДи ДРУгих... сРеДи ПоДРУГ... оДУРяющего 39—40); ХРУпкий... ХРУсталь... ХРУпкое; ДА... ДАм... ДАм.*

Звуковые повторы — в виде тем, фуг и переключек — «прошивают» ткань стихотворения и наравне с лексическими и мотивными повторами являются теми скрепами, которые не позволяют «Нашедшему подкову» распастись на отдельные, не связанные между собой эпизоды.

В «Нашедшем подкову» есть множество звукоподражательных звуковых цепочек, которые воспроизводят плеск (Фуга П-Л-А // В-Л-А и др.), скрип (Фуга П/Б-Р, Фуга М-Н-И), звуки ливня (Фуга Л-И // Л-Е), шорох (Фуга Ш/Ж-Р-Х), звон (Фуга З/С-Л) и т. д. в тех местах, где эти звуки описываются. Пример: фуги плеска, объединяющие три строфы<sup>91</sup>:

<sup>91</sup> Другой пример звуковой имитации плеска приводит Д. Сегал: в строфе *В темной арке, как пловцы, / Исчезают пешеходы, / И на площади, как воды, /*

**Фуга П-Л-А** // **В-Л-А**: ПЛ[ʼА]шущей ПАЛуБе... мореПЛАватель 8—9; Вла-чаА... ВЛАжные 11; **Фуга П-Л-А-В**: ПЛАВает... ПЛавникАми... ПЛотную 46—48; ВЛАжный... Вилами... ПЛугами 49—50; **Фуга П-Л-С-К**: наПолови-ну раСПлеСКаЛся ПоКа... неСЛи 83.

Иконичность не ограничивается звукоподражанием и простирается несколько дальше: гудение и звон передается италянизированной фонетикой, с открытыми слогами (как в слове *пинии*), в окружении консонантизированной фонетики. Так имитируется равномерность издаваемых звуков, ср.: *Э-ра зве-не-ла как шар зо-ло-той по-ла-я ли-та-я; Я дам те-бе яб-ло-ко и-ли я не дам те-бе яб-ло-ко*. А протяженность звучания создается удлинённым последним словом: *Зем-ля гу-дит* [двусложные слова] *ме-та-фо-рой* [четырёхсложное], то же — с семисложным словом *под-дер-жи-ва-е-ма-я*, воспроизводящим звон эры-шара. Иконическая передача конца средствами фонетики — это два случая усечения повторяющихся слов: *ЗАПАХА — ЗАПАХ — ДУХ* и *СФЕРА — НЕЕРА — ЭРА*.

Если наше фонетическое истолкование «Нашедшего подкову» правильно, то можно говорить о том, что все уровни этого стихотворения — композиционный, мотивный, образный, лексический, грамматический, звуковой — служат для передачи одних и тех же смыслов.

#### 4.7. ОТ СОДЕРЖАНИЯ — К СТРУКТУРЕ И ФОРМЕ

Содержательные особенности «Нашедшего подкову» — античность и панхронизм, космологическая и экзистенциальная тематика, — в сущности, не новы: они достались Мандельштаму от поэзии русского символизма. Но одно дело — темы, и совсем другое — способы их проведения, приемы. Об этом — рассуждение Мандельштама из статьи «Буря и натиск» (1923), которая как раз и выдает литературный генезис произведений Мандельштама:

«Стержнем символизма было пристрастие к большим темам — космического и метафизического характера. Ранний русский символизм — царст-

---

*Глухо плещутся торцы* и следующей («Дворцовая площадь», 1915) повторяется ПЛ... ТЛ: *пловцы — площади — глухо — плещутся — только — светла* (Сегал 1998а: 317). Еще один пример — стихотворение «С розовой пеной усталости...», с рифмой *Плеск : Блеск* и строчкой *С нею безвесельный дальше Плывет гребец*.

во больших тем и понятий *с большой буквы*, непосредственно заимствованных у Бодлэра, Эдгара Поэ, Малларме, Суинберна, Шелли и других... У символистов тема выставлялась вперед как щит, прикрывающий прием... Грандиозные космические гимны Бальмонта оказались детски слабыми и беспомощными... Трансцендентальная поэзия Андрея Белого оказалась не в силах предохранить метафизическую мысль от старомодности и обветшалости. Несколько лучше обстоит дело со сложным византийско-эллинистическим миром Вячеслава Иванова... Но, благодаря отсутствию чувства меры, свойственному всем символистам, невероятно перегрузил свою поэзию византийско-эллинистическими образами и мифами, чем значительно ее обесценил... Русский символизм правильнее назвать даже лже-символизмом, чтобы оттенить его злоупотребления большими темами и отвлеченными понятиями, плохо запечатленными в слове».

А приемы Мандельштама принципиально иные: если у русских символистов (с точки зрения Мандельштама) — нарочитость и педализация темы, то у Мандельштама, напротив, многие темы завуалированы, скрыты; если у символистов язык предельно минимизирован, то у Мандельштама он лексически и стилистически явлен во всем своем многообразии, в своей семантической многомерности.

Стихотворение «Нашедший подкову» лексически, образно, сюжетно устроено по принципу реки, то текущей единым потоком, то распадающейся на множество еле заметных рукавов, ручьев, потоков. Это касается и космологии (в V строфе она звучит во всю мочь, а до этого лишь проглядывает через эпизоды плаванья и создания поэзии), и сюжетной линии «двуколка — подкова» (с явно обозначенным начальным и конечным эпизодом, III—VII—VIII строфы и пунктирно прочерченным срединным, в V строфе). Считать ли принцип реки, открывающийся при «глубоком чтении», структурой или ее отсутствием — это отдельный вопрос. Во всяком случае, существует опасность, что в читательском восприятии это стихотворение может распасться на отдельные, не связанные между собой эпизоды.

Мозаичность мотивов и образов, явная и скрытая переплетенность фабульных и внефабульных эпизодов, едва проступающий через них «экзистенциальный» сценарий, космология и историософия Мандельштама удерживаются в рамках одного стихотворения не только благодаря повторам. При отсутствии «стержневой идеи», долженствующей организовать и скрепить все это

множество образов и мотивов, цементирующие функции приданы мандельштамовской диалектике.

Мандельштама, написавшего «Нашедшего подкову» свободным стихом, подстерегала еще одна опасность — совпасть с прозой. Свободный стих был не так давно освоен русской поэзией, и его близость к прозе в 1920-е гг. все еще ощущается. С одной стороны, он предоставляет поэту максимальную свободу, но с другой — требует собственно поэтических признаков текста, благодаря которым такое стихотворение воспринималось бы как настоящая поэзия. Об этом в 1921 г. писал В. М. Жирмунский, приводя в качестве образца настоящей лирики «Александрийские песни» М. Кузмина, с упорядоченными строками свободного стиха<sup>92</sup> и обилием повторов (определяющих композицию, по В. М. Жирмунскому):

«Принципы композиции лирических стихотворений особенно ярко выступают в так называемых «свободных стихах» (*Vers libres*). Отсутствие строгой метрической композиции в обычном смысле слова, т. е. членение на метрически равные стихи, периоды и строфы, выдвигает на первое место другие существенные факторы композиционных построений — и прежде всего различные формы ритмико-синтаксического параллелизма» (Жирмунский 1921: 87).

Что мы находим в «Нашедшем подкову»? Мандельштам пользуется всеми свободами, предоставляемыми верлибром. Среди них — строки разной длины, от 1—2 слогов (72, 76) до 22—24 слогов (8, 41, 45, 63, 67, 83), с разной метрической основой (в том числе с силлабо-тонической — как отмечается в работе Eagle 1972, в I строфе строка 3 — ямб, строка 5 — дактиль, строка 6 — анапест); разбивка на синтагмы, которая, по-видимому, имеет семантический характер (односложная строка 72 состоит исключительно из союза *так*, а двусложная строка 76 — из союза *тогда*<sup>93</sup>), использование многосложных «непоэтических» слов (*поддерживаемая*, *разнообразные*, *летоисчисление* и т. д.), большие синтаксические периоды, разнообразие интонационных схем (попытка описания интонации

<sup>92</sup> См. также Гаспаров, Скулачева 1993.

<sup>93</sup> Ю. Н. Тынянов писал о силе стихового выделения — особенно значимой, если выделены не ключевые, вспомогательные слова. Можно предположить, что выделение *так* и *тогда* свидетельствует о приоритетности мотива памяти.

в «Нашедшем подкову» см. в Eagle 1972). При этом в «Нашедшем подкову» отсутствует четкий рисунок повторов, который В. М. Жирмунский и Р. О. Якобсон (Якобсон 1983: 472) считали одной из основных примет лирического текста — эквивалентности его элементов.

Итак, свободный стих Мандельштама балансирует на грани поэзии и прозы. И все-таки в «Нашедшем подкову» дилемма «поэзия : проза» разрешается в пользу поэзии. Поэтические приметы в виде пиндарических мотивов, стилистически высоких слов, следование западноевропейским традициям пиндарической оды — вот что делает «Нашедшего подкову» лирическим текстом.

И действительно, стихотворение «Нашедший подкову», свободное и в метрическом, и в сюжетном отношении, легко распалось бы на несвязанные между собой фрагменты, совпало бы с поделенной на строки прозой, если бы не его всеохватность, диалектика, равновесие присутствия и отсутствия.

Впрочем, каким еще может быть стихотворение, вместившее в себя всё?